

# ‘In de stilte hoor je meer dan in de herrie’

Een onderzoek naar de rol van het concept stilte binnen de Nul-groep

Naam: Kiedes van Wouden  
Studentnummer: 3910857

Begeleider: Dr. Linda S. Boersma  
Tweede lezer: Dr. Hestia Bavelaar

Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht  
Faculteit: Geesteswetenschappen  
Opleiding: Master Kunstgeschiedenis  
Track: Moderne en hedendaagse kunst: theorie, kritiek en beroepspraktijk

Datum: 14 juni 2019  
Aantal woorden: 14400



## Samenvatting

In deze thesis wordt antwoord gegeven op de vraag: In hoeverre kan het concept ‘stilte’ in verband gebracht worden met de Nul-groep? Deze vraag wordt gesteld naar aanleiding van de constatering van twee hedendaagse tendensen. De eerste omvat de behoefte aan stilte die vandaag de dag steeds groter lijkt te worden onder met name stadsbewoners. De tweede tendens omvat de herwaardering van het werk van de Nederlandse kunstenaarsgroep Nul, die van 1960 tot 1965 bestond. Die herwaardering is mede te danken aan het werk en onderzoek dat de ZERO Foundation uit Düsseldorf verricht.

De hoofdvraag wordt beantwoord aan de hand van drie deelvragen. In het eerste hoofdstuk wordt antwoord gegeven op de deelvraag: Wat zijn de intenties en principes van de Nul-groep? In dit hoofdstuk wordt de (internationale) context waarin Nul ontstond geschetst en wordt een beknopte samenvatting van de opvattingen van de Nul-groep gegeven. Hieruit blijkt onder andere dat de directheid van het materiaal, de ondergeschikte rol van kleur, het streven naar een onpersoonlijke representatie van de werkelijkheid en de breuk met figuratieve kunst de kernkenmerken zijn van het werk van Nul-kunstenaars Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven.

Het tweede hoofdstuk behandelt de deelvraag: Hoe beschrijven theoretici het concept stilte in verhouding tot moderne kunst? In dit hoofdstuk wordt in eerste instantie het belang van de stilte behandeld met behulp van de theorie uit het boek *De Spektakelmaatschappij* van Guy Debord. Vervolgens wordt het problematische karakter van de stilte aangekaart aan de hand van de stiltetheorie van John Cage. Tot slot worden in Hoofdstuk 2 drie theorieën besproken die de kernkenmerken van de kunst van de Nul-groep (gebruik van alledaagse objecten, monotonie, het raster) in relatie tot stilte behandelen.

In het laatste hoofdstuk wordt aan de hand van primaire bronnen van de Nul-groep en secundaire bronnen antwoord gegeven op de deelvraag: In hoeverre kan in de opvattingen van Nul-kunstenaars over het kunstenaarschap en hun werk een zoektocht naar stilte herkend worden? Hiervoor worden uitspraken van de Nul-kunstenaars en hun werken door mij geanalyseerd en geïnterpreteerd. Dit leidt tot de conclusie dat stilte bij Henderikse bijvoorbeeld gevonden kan worden in het uitblijven van commentaar van de kunstenaar, bij Schoonhoven in de gehele manier waarop hij zijn leven inricht, bij Armando in zijn behoefte om de tijd te bezweren ten behoeve van de verwerking van de oorlog en bij Peeters in een aantal van zijn uitspraken en zijn monotone werken. De conclusie van de thesis geeft antwoord op de vraag die centraal staat binnen dit onderzoek, biedt een kritische reflectie op

het onderzoek en doet suggesties voor eventueel vervolgonderzoek. Daarbij suggereert de conclusie dat de kunst van de Nul-groep een hulpmiddel kan zijn bij het vinden van stilte in onze rumoerige maatschappij.

## Voorwoord

Het afgelopen jaar heb ik met heel veel plezier de master Kunstgeschiedenis – Moderne en hedendaagse kunst: theorie, kritiek en beroepspraktijk gevolgd aan de Universiteit Utrecht. Het diverse vakkenpakket heeft me inderdaad kennis laten maken met de theorie over, kritiek op en beroepspraktijk van de hedendaagse kunst. Ik heb onder andere een tentoonstelling mogen samenstellen, kritische essays mogen schrijven, mogen samenwerken met het Stedelijk Museum, een mooie galerietocht gemaakt en een fantastische stage gelopen bij het online kunsttijdschrift *Mister Motley*.

Deze thesis is de bekroning van dit inspirerende en leerzame studiejaar. De keuze om onderzoek te doen naar de Nul-groep was snel gemaakt – ik kan me de tentoonstelling in het Stedelijk Museum uit 2015 nog herinneren als de dag van gisteren. Niet vaak heeft een tentoonstelling me zo weten te raken als ‘Zero – Let Us Explore the Stars’.

Graag wil ik Linda Boersma bedanken voor haar kritische, professionele en zeer behulpzame feedback. Ik wil de medewerkers van de Universiteitsbibliotheek Utrecht bedanken voor de vlugge aanschaf van het boek *Silence in Philosophy, Language, and Art* (2017) van Steven L. Bindeman, toen ik daarvoor een verzoek indiende. Ik wil graag mijn lieve vriend, familie en vrienden bedanken voor hun aanmoedigende woorden tijdens het schrijven van deze thesis. Dit dankwoord zou niet compleet zijn als ik Nina Vaessen niet zou bedanken voor het kritische nalezen van mijn teksten, dat ze mijn klankbord wilde zijn en de onophoudelijke mentale steun die ze me geboden heeft.

Ik wens de lezer veel plezier met het lezen van deze thesis.

Kiedes van Wouden

Amsterdam, 14 juni 2019.

## **Inhoudsopgave**

Inleiding .....	7
1. Het begin van Nul.....	12
2. Een onderzoek naar de stilte.....	20
3. Stilte in verband met de Nul-kunstenaars en hun kunstwerken .....	35
Conclusie .....	49
Bibliografie.....	52
Afbeeldingenlijst .....	58

## Inleiding

In 2015 kwam ik voor het eerst in aanraking met de kunst van ZERO. Deze ontmoeting vond plaats tijdens een bezoek aan de tentoonstelling ‘ZERO: Let Us Explore The Stars’ in het Stedelijk Museum in Amsterdam. De kunstwerken die ik daar zag, waren anders dan alle andere werken die ik tot dan toe gezien had. Ze waren fris, nieuw, licht en glanzend. Daarbij straalden ze een soort rust uit. Het meest bijzondere was: deze eigenschappen hadden de toets des tijds doorstaan. Het was alsof ik hedendaags werk bekeek, terwijl de meeste werken op dat moment al meer dan vijftig jaar oud waren.

Twee tendensen vormen de aanleiding voor dit onderzoek. De eerste betreft het hedendaagse verlangen naar stilte. De razendsnelle democratisering van technologie zorgt ervoor dat we vandaag de dag altijd bereikbaar kunnen én moeten zijn. Dat er steeds meer behoefte aan stilte lijkt te zijn blijkt uit een aantal zaken. Het is bijvoorbeeld opvallend hoeveel yogascholen er tegenwoordig te vinden zijn in de randstad. Waar mediteren en yoga begin deze eeuw wellicht nog iets ‘zweverigs’ waren, kijken hedendaagse stadsbewoners er tegenwoordig allang niet meer van op. Er is niks vreemds meer aan om bij jezelf op zoek te gaan naar stilte, voor sommigen lijkt het zelfs een voorwaarde voor een prettig bestaan in de stad. Dat deze zoektocht naar stilte *mainstream* geworden is blijkt ook uit het feit dat ook nationale dagbladen het onderwerp niet schuwen. Artikelen met titels zoals “Je moet de stilte in jezelf vinden”, “Op zoek naar leegte, stilte en rust: hoe vinden we die in de stad van de toekomst?” en “Stilte is een schaars goed geworden waar mensen naar verlangen” verschijnen met zekere regelmaat.<sup>1</sup> Als ergens behoefte aan is, betekent het dat er geld aan verdiend kan worden. Stilte is een luxeproduct geworden. Mensen betalen grof geld om hun telefoon in te leveren en een week in stilte door te brengen tijdens een stilleretraite. Maar wat als de stilte helemaal niet duur hoeft te zijn en ‘gewoon’ gevonden kan worden in het museum door middel van een ervaring met kunst?

Joost Zwagerman publiceerde in 2015 het boek *De stilte van het licht*, waarin hij de stilte uitgebreid onderzoekt aan de hand van kunst. Hij bespreekt de stilte in Morandi’s stilleven, in de abstracte doeken van Jan Andriess, en de stilte tijdens Marina Abramovic’s performance *The Artist is Present* (2010). Rob G.M. Vrakking deed al in 1992 een oproep aan

---

1 Leclair, Annemiek. “Je moet de stilte in jezelf vinden.” *NRC Handelsblad*, 2 juni 2017.

Hannema, Kirsten. “Op zoek naar leegte, stilte en rust: hoe vinden we die in de stad van de toekomst?” *De Volkskrant*, 9 mei 2019.

Böhler, Britta. “Stilte is een schaars goed geworden waar mensen naar verlangen.” *De Volkskrant*, 2 juli 2017.

kunstenaars om hem via de post een kunstwerk over stilte op te sturen.<sup>2</sup> Hij werd overspoeld met pakketten en gedurende tien jaar exposeerde hij zijn Stiltemuseum op verschillende plekken in Nederland, waarna de collectie in een archief in Duitsland verdween. Nu is het Stiltemuseum van Vrakking opnieuw te zien in De Ketelfactory in Schiedam. De Ketelfactory is ter ere van hun tienjarig bestaan ook begonnen met het opbouwen van een ‘stiltecollectie’. Alle kunstenaars die ooit exposeerden bij De Ketelfactory zijn gevraagd een kunstwerk over stilte te maken; iedereen reageerde positief op de uitnodiging.<sup>3</sup> Stilte is dus een onderwerp waar veel mensen zich mee bezighouden.

De tweede tendens betreft de herwaardering voor de Nederlandse kunstgroep Nul en hun werken. Die herwaardering komt voor een groot deel voort uit de werkzaamheden van de ZERO Foundation. De tentoonstelling die ik in 2015 in het Stedelijk Museum bezocht was onderdeel van een groter, internationaal onderzoeksproject naar ZERO. Samen met het Solomon R. Guggenheim Museum en de ZERO Foundation in Düsseldorf wilde het Stedelijk Museum een beter begrip creëren van het internationale netwerk van kritische kunstenaars dat zich tussen 1957 en 1967 in Europa manifesteerde. Dit onderzoeksproject bracht drie tentoonstellingen voort: ‘ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s’ in het Guggenheim in New York (2014-2015), ‘ZERO – Die Internationale Kunstbewegung Der 50er und 60er Jahre’ in het Gropius Bau in Berlijn (2015-2016) en ‘ZERO: Let Us Explore The Stars’ in het Stedelijk Museum (2015). Bij deze tentoonstellingen werden twee publicaties uitgegeven.<sup>4</sup> De tentoonstelling in Duitsland legde de nadruk op de Duitse oprichters van ZERO: Heinz Mack, Otto Piene en Günther Uecker. Voor de tentoonstelling en bijbehorende publicatie van het Stedelijk gold dat deze zich concentreerden op de Nederlandse Nul-groep en zijn oprichters: Armando, Jan Henderikse, Jan Schoonhoven en Henk Peeters. Dit onderzoeksproject, de drie tentoonstellingen en bijbehorende publicaties en de onderzoeken die sinds 2008 door de ZERO Foundation worden uitgevoerd hebben gezorgd voor een impuls aan vernieuwde internationale aandacht voor ZERO. Zowel niet-professionele kunstliefhebbers, als professionals uit de kunstwereld en academici hebben sinds 2008 blijk van een herwaardering

---

2 Vrakking, Rob. *Stilte in kunst: een post-kunst project*. Amsterdam: Foundation Museum of Silence, 1994.

3 ‘Stil’. Website De Ketelfactory,

<https://web.archive.org/save/https://www.deketelfactory.nl/tentoonstelling/nu/> (geraadpleegd 6 mei 2019).

4 Bij de tentoonstellingen in Amsterdam en Berlijn: *Zero: Let Us Explore The Stars*, Schavemaker, Margriet en Dirk Pörschmann, red. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2015. Tentoonstellingscatalogus.

Bij de tentoonstelling in New York: *Zero: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, Atkins, Katherine en Jennifer Bantz, red. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014. Tentoonstellingscatalogus.



van de ZERO-kunst gegeven. Dit blijkt bijvoorbeeld uit recente publicaties van biografieën over de afzonderlijke Nul-kunstenaars.<sup>5</sup>

Kunnen deze twee tendensen – de hedendaagse behoefte aan stilte en de herwaardering van de Nul-groep – met elkaar in verband gebracht worden? Kan het werk van de Nul-kunstenaars wellicht die behoefte naar stilte bij de hedendaagse toeschouwer vervullen? Zijn er aspecten binnen de visie op het kunstenaarschap die de Nul-kunstenaars erop nahielden waaruit ook bij Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven een verlangen naar stilte blijkt?

Ik ben niet de eerste die Nul en ZERO in verband brengt met stilte. Kunsthistorici Janneke Wesseling, Franck Gribling en Antoon Melissen noemen het aspect van stilte en verstilling in het werk van de Nul-kunstenaars zijdelings in hun publicaties over de Nederlandse kunstenaarsgroep.<sup>6</sup> Buitenlandse ZERO-kunstenaars hebben uitspraken gedaan waarin ze de stilte benoemden. Zo zei Yves Klein: ‘Zou de kunstenaar van de toekomst niet diegene zijn die door middel van stilte, voor de eeuwigheid zich uitdrukt in een immens schilderij waaraan elk begrip van dimensie ontbreekt?’<sup>7</sup> Otto Piene zei: ‘De oorlog wekte verlangen naar stilte, vrijheid, rust. [...] Zero, de stilte voor de storm, de fase van een kalm en opnieuw gevoelig worden’ en: ‘ZERO is de zone van stilte en van pure mogelijkheden voor een nieuw begin’.<sup>8</sup> De Nul-kunstenaars gebruikten het woord ‘stilte’ ook bij het toelichten van hun ideeën en het beschrijven van hun kunst, zij het spaarzamer dan hun Duitse collega’s. Peeters sprak eens: ‘In de stilte hoor je meer dan in de herrie’, en: ‘Het begrip Zero komt uit het zoeken naar

---

5 Melissen, Antoon. *Jan Schoonhoven*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2015.

Melissen, Antoon (red.), Niels Cornelissen, Anke Hervol en Yvonne Ploum. *Armando. Tussen het weten en begrijpen*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2015.

Van Mechelen, Marga en Jonneke Jobse. *Echt Peeters: Henk Peeters, realist, avant-gardist*. Wezep: Uitgeverij de Kunst, 2011.

Wiehager, Renate en Antoon Melissen. *Jan Henderikse: Acheitopoieta*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.

6 Gribling, Franck. “Een intermezzo. Informele kunst tussen Cobra en Nul. Van onstuimigheid tot bezinning,” 76. In: Imanse, Geurt. *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam: Meulenhoff / Landshoff, 1984, 62-79.

Wesseling, Janneke. *Alles was mooi: een geschiedenis van de Nul-beweging*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1989, 18.

Melissen, Antoon. *Jan Schoonhoven*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2015, 32.

7 Klein, Yves. “Meine Stellung im Kampfe zwischen Linie und Farben.” 1958. Geciteerd in en vertaald door: Wesseling, *Alles was mooi*, 13.

8 Eerste citaat: Piene, Otto. “Nu.” In: *Zero-0-Nul: Mack Piene Uecker Armando, Peeters, Schoonhoven*, Henk Peeters, Otto Piene, red. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1964. Tentoonstellingscatalogus, ongepagineerd (in Nederlandse vertaling).

Tweede citaat: Piene, Otto. “The Development of the Group Zero.” In: Piene, Otto en Heinz Mack. *Zero 1, 2, 3*. Keulen: M. DuMont Schauberg, 1973, ongepagineerd (vertaling door Wesseling in *Alles was mooi*, 13).

leegte, een stilte, waarin volgens de Zen filosofie het begin van de creativiteit ligt'.<sup>9</sup> Armando merkte op dat zijn werk tijdens de Nul-periode steeds meer richting de verstilling ging.<sup>10</sup> De Nul-groep spoorde zichzelf en de kunstwereld aan het begin van de Nul-periode aan tot misschien wel een van de grootst mogelijke stiltes. In hun eerste gezamenlijke manifest stellen ze namelijk dat kunst gemist kan worden 'als kiespijn', en dat ze om die reden stoppen met het vervaardigen van kunst en er alles aan zullen doen om galeries en musea te sluiten.<sup>11</sup> Ze snoerden de kunstwereld de mond en dwongen zichzelf daarmee in wezen tot stilte. Toch volgden na dit manifest vijf jaren waarin de kunstenaars allesbehalve gestopt zijn met werken. De kunstenaars bouwden ieder intensief aan een groot oeuvre, organiseerden talloze tentoonstellingen in binnen- en buitenland en publiceerden essays en manifesten. Nul is in letterlijke zin dus nooit stil geworden.

Deze thesis onderzoekt welke betekenis de figuurlijke stilte binnen de Nul-groep heeft. Aan de hand van drie hoofdstukken en deelvragen wordt een antwoord gezocht op de hoofdvraag: In hoeverre kan het concept 'stilte' in verband gebracht worden met de Nul-groep? Dit onderzoek is relevant omdat het kan bijdragen aan een nieuw begrip van de Nul-groep en hun werk dat voor deze tijd relevant is.

Hoofdstuk 1 behandelt de deelvraag: Wat zijn de intenties en principes van de Nul-groep? Het antwoord op deze deelvraag wordt gevormd door bronnenonderzoek van secundaire bronnen. Dit hoofdstuk biedt een algemeen overzicht van de Nul-groep en dient als basis voor de rest van het onderzoek. Uit dit overzicht worden de belangrijkste kenmerken van het werk van Nul gedestilleerd. Hoofdstuk 2 behandelt de deelvraag: Hoe beschrijven theoretici het concept stilte in verhouding tot moderne kunst? De theorieën die in dit hoofdstuk besproken worden zijn gekozen vanwege hun relevantie in verhouding tot de belangrijkste kenmerken van de Nul-kunst. Vervolgens worden deze besproken theorieën in Hoofdstuk 3 toegepast op het kunstenaarschap en de praktijk van de Nul-kunstenaars. Dit laatste hoofdstuk behandelt de deelvraag: In hoeverre kan in de opvattingen van Nul-kunstenaars over het kunstenaarschap en hun werk een zoektocht naar stilte herkend worden? De kunstenaars worden ieder apart behandeld, omdat de invulling van hun kunstenaarschap dusdanig verschilt dat ze in die zin

---

9 Eerste uitspraak: De Jesus, Sherman. *Jan Schoonhoven – Beambte 18977*. DVD. Memphis Film & Televisie. DVD. Nederland 2005, min. 18.27 – 18.54. Tweede uitspraak: De Jesus, Sherman. *De Zero Revolutie*. Henk Peeters. Memphis Film & Televisie. DVD. Nederland 2015, min. 8.32 – 8.52.

10 Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. "De groeten van Armando 2," 277. In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 276-283.

11 Nul-groep. "Einde." Manifest. Amsterdam, 1961. In: Van Mechelen en Jobse, *Echt Peeters*, 70.

niet als groep gezien kunnen worden. Zo kunnen de eventuele verschillen binnen de zoektochten naar stilte duidelijk naar voren gebracht worden. De beantwoording op deze derde en laatste deelvraag wordt gevormd aan de hand van bronnenonderzoek van primaire bronnen, secundaire bronnen en de formele analyse van kunstwerken.

De gebruikte literatuur is – naast het feit dat ze inhoudelijk relevant is – gedeeltelijk geselecteerd om praktische redenen. De biografieën over Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven die onlangs in het Nederlands verschenen zijn, zijn waardevol omdat uitspraken van de kunstenaars er in originele taal in opgenomen zijn. De beschikbaarheid van biografieën, interviews, documentaires en manifesten in ‘eigen taal’ is waardoor dit onderzoek zich kan onderscheiden van niet-Nederlandse onderzoeken. Het gebrek aan (recente) wetenschappelijke artikelen over de Nul-kunstenaars dwingt me om gebruik te maken van literatuur in boekvorm. Dit zorgt ervoor dat de verantwoordelijkheid voor de interpretatie en betekenisgeving van werken en uitspraken van Nul-kunstenaars in verband met stilte gedeeltelijk bij mij ligt.

Vermeld moet worden dat discrepanties tussen de theorie en de praktijk kenmerkend zijn voor de Nul-groep. Zo vertelt Henderikse dat ze het motto ‘Lachen is tijdverlies’ gierend en brullend verzonnen.<sup>12</sup> En hoewel de kunstenaars ernaar streefden om hun persoonlijke handschrift zo weinig mogelijk in hun werk naar voren te laten komen, signeerden ze hun werk wel degelijk en zei Schoonhoven na zo’n signeersessie eens: ‘Zo, nu is het opeens een hele hoop meer waard’.<sup>13</sup> Kunsthistoricus Marga van Mechelen vat de discrepanties van Nul duidelijk samen en noemt hun werk ‘inherent tegenstrijdig’. Het is tegelijkertijd ‘modernistisch, realistisch én avant-gardistisch; neutraal én pamflettistisch, onpersoonlijk én ‘gemerkt’ of ‘gepatenteerd’.<sup>14</sup> De uitspraken van Nul-kunstenaars bevatten dus regelmatig een ‘mits en een maar’. Binnen dit onderzoek is er niet genoeg ruimte om iedere uitspraak te nuanceren. Wanneer nuancering noodzakelijk blijkt in verband met het onderzoek naar de stilte wordt dit uiteraard gedaan. Het werk van de Nul-groep is nog niet eerder op deze manier benaderd, dit is mijn persoonlijke interpretatie van hun werk. Ik ben bewust van het feit dat het werk van de Nul-groep ook op andere wijzen benaderd kan worden.

---

12 Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. “Jan Henderikse: Holland door een verrekijker,” 249. In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 248-255.

13 De Jesus, *Jan Schoonhoven*, DVD, min. 35.03 – 35.15.

14 Van Mechelen, “De kieteling van de commodificatie,” 133. In: Van Mechelen, Marga en Jonneke Jobse. *Echt Peeters: Henk Peeters, realist, avant-gardist*. Wezep: Uitgeverij de Kunst, 2011, 55-135.

## 1. Het begin van Nul

In het eerste hoofdstuk van dit onderzoek wordt de volgende deelvraag beantwoord: Wat zijn de intenties en principes van de Nul-groep? Voor het beantwoorden van deze deelvraag is gebruik gemaakt van een aantal Nederlandstalige kernbronnen over de Nul-groep, zoals tentoonstellingscatalogi, monografiën en documentaires. Daarnaast zijn er primaire bronnen in de vorm van manifesten, catalogi en interviews onderzocht om te achterhalen wat de intenties van de Nul-kunstenaars waren. Tot slot zijn krantenartikelen geraadpleegd om Nul in de eigentijdse context te plaatsen.

Tegen het eind van de jaren vijftig vierde het Europese abstract-expressionisme hoogtij. De kunstenaars van deze stroming – zoals Karel Appel, Corneille en Constant van de Cobrabeweging – achtten hun eigen gevoel, hun persoonlijke handschrift en het grote gebaar als fundamenteel, dat was de essentie van hun werk. In december 1959 werd in het Stedelijk Museum de tentoonstelling ‘De vitaliteit in de kunst’ gehouden. In deze thematentoonstelling toonde Willem Sandberg – destijds directeur van het Stedelijk – werken die om het protest schreeuwen dat ‘vloekend en bruisend losbreekt in de schilderkunst’.<sup>1</sup> Volgens Sandberg was een schilderij niet slechts een rangschikking van kleuren, maar een dier, een persoon, een schreeuw, of al deze aspecten tegelijkertijd.<sup>2</sup> In een recensie in de *Haagsche Post* werd destijds al opgemerkt dat vitalisme allang niet meer *en vogue* was, dat de schreeuw van de kunstenaar al had afgedaan. Kunstenaars waren juist op zoek naar een zekere vorm van zelfbeperking, en zochten ‘alleen nog het mysterie van de ruimtelijke stilte’.<sup>3</sup>

Tegelijkertijd kwam halverwege de jaren vijftig de popart op in de Verenigde Staten en Groot-Brittannië. Kunstenaars van deze stroming waren bezig met het onderzoeken van de relatie tussen werkelijkheid en kunst, in sommige gevallen door de werkelijkheid in de kunst te implementeren.<sup>4</sup> Dit werd bijvoorbeeld gedaan door technologie in te zetten. Technologie werd gezien als een middel waarmee het persoonlijke handschrift van de kunstenaar naar de achtergrond verdreven kon worden, zodat het kunstwerk onpersoonlijker werd en het een objectievere blik op de werkelijkheid zou bieden. Daarbij hadden deze kunstenaars een

---

1 Beeren, Wim. *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*. Den Haag: Staatsuitgeverij, 1979, 21.

2 *De vitaliteit in de kunst*, Marinotti, Paolo en Willem Sandberg, red. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1959. Tentoonstellingscatalogus, 9.

3 Franck Gribling in de *Haagsche Post*, 19 december 1959. Geciteerd in: Wesseling, *Alles was mooi*, 17.

4 Wesseling, *Alles was mooi*, 10.

positieve houding ten opzichte van de consumptiemaatschappij die in de jaren zestig floreerde. Iconen, objecten en materialen afkomstig uit deze consumptiemaatschappij werden uitgebuit in de kunstwereld. Andy Warhol schilderde ‘zijn’ Campbell’s soepblikken, George Segal installeerde zijn gipsen mannen en Claes Oldenburg vervaardigde zijn levensgrote sculpturen van alledaagse objecten. Kunstenaars van de jaren zestig braken dus met de traditionele kunstvormen die al eeuwen de dienst uitmaakten: de schilderkunst en beeldhouwkunst werden verlaten. Niet alleen de vorm van de kunst veranderde, ook de relatie die het aanging met het publiek werd drastisch hervormd. Allan Kaprow organiseerde in 1959 zijn eerste ‘happenings’: een serie performances waarbij het publiek onderdeel uitmaakte van het kunstwerk. In Nederland kwam de politiek actieve Provo-beweging op. Het klimaat in Amsterdam was in die tijd ‘ludiek, speels en artistiek’, en iedere vorm van anders doen werd bestempeld als een happening, zo stelt Wim Beeren in het boek *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland* (1979).<sup>5</sup>

Het omarmen van de consumptiemaatschappij enerzijds, en de veranderende verhouding tussen kunst en de toeschouwer anderzijds werd verenigd in het werk van een groot aantal kunstenaars uit Europa: het ZERO-netwerk. Dit netwerk ontstond aan het begin van de jaren zestig.<sup>6</sup> In Duitsland werd de Zero-beweging opgericht door Heinz Mack, Gunther Uecker en Otto Piene. De naam Zero moest verwijzen naar het afvuren van een raket. De Zero-kunstenaars schreven in het Zero-manifest in 1958: ‘Zero. Zero is de stilte. Zero is het begin. Zero is rond. [...] 4 3 2 1 Zero’.<sup>7</sup> De blik van de Duitse Zero-kunstenaars was niet op het verleden gericht, omdat ze het heden niet langer probeerden te begrijpen als gevolg van het verleden. In plaats daarvan wilden ze de toekomst begrijpen als het gevolg van het heden. Dat deden ze door ‘tegenover een verwarde wereld [...] niet de verwarring ten top te voeren, tegenover een absurde samenleving niet de absurditeit, maar klaarheid en vitaliteit te stellen’.<sup>8</sup>

Verspreid over Europa, met een enkele uitschieter daarbuiten, ontstonden kunstenaarscollectieven die zich stuk voor stuk bij het gedachtegoed van Zero aansloten. In Frankrijk kwamen de Nouveau Réalisten op, onder leiding van Yves Klein en Jean Tinguely.

---

5 Beeren, *Actie, werkelijkheid en fictie*, 157.

6 Ter verduidelijking: Zero in kleine letters geschreven duidt de Duitse Zeroïsten Heinz Mack, Gunther Uecker en Otto Piene. ZERO geschreven in kapitalen doelt op het kunstenaarsnetwerk als geheel, dus inclusief Nul, Zero, de Japanse Gutai-groep, de Nouveau Realisten en leden van de Nove Tendencije.

7 Mack, Heinz en Otto Piene. “Zero.” Manifest. Düsseldorf, 1958. In: *Zero: Let Us Explore The Stars*, Schavemaker, Margriet en Dirk Pörschmann, red. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2015.

Tentoonstellingscatalogus, 20 (vertaald door Margriet Schavemaker).

8 *Zero-0-Nul*, ongepagineerd.

In Oost-Europa gingen kunstenaars onder de naam Nouvelle Tendance aan het werk. In Italië was onder anderen Piero Manzoni actief onder de naam Azimuth en in Japan manifesteerde de Gutai-groep, waar Yayoi Kusama onderdeel van was. Het Nederlandse equivalent van deze stromingen was de Nul-groep. Deze groep werd in 1960 opgericht door de kunstenaars Armando, Jan Henderikse, Henk Peeters en Jan Schoonhoven (afb. 1). Aanvankelijk was Herman de Vries ook betrokken bij Nul, maar hij verliet de groep in 1963 omdat zijn objectief-wetenschappelijke benadering niet aansloot bij de andere Nul-kunstenaars.<sup>9</sup>



Afb. 1 De Nul-groep in 1961. V.l.n.r. Jan Henderikse, Jan Schoonhoven, Armando en Henk Peeters.

De leden van de verschillende kunstenaarscollectieven die onder ZERO vielen hadden regelmatig contact met elkaar en organiseerden gezamenlijk tentoonstellingen. Toch bestonden er tussen deze groepen verschillen in de denkwijzen en ideeën over kunst. Alhoewel die verschillen er ook waren tussen het Duitse Zero en de Nederlandse Nul-groep – de Nederlanders waren calvinistischer en nuchterder van aard en in hun opvattingen minder spiritueel dan de Duitsers – voelde de Nul-groep toch een sterke verwantschap tot Zero.<sup>10</sup>

De Nul-kunstenaars werkten al sinds 1958 samen, onder de naam ‘Informeel Groep’.<sup>11</sup> Ten tijde van de Informele Groep schilderden de kunstenaars nog met olieverf op doek, maar deze werkwijze werd gecombineerd met het gebruik van aarde, zand en gips. Er was toen dus al geen sprake meer van traditionele schilderkunst. Het figuratieve hadden ze ook achter zich gelaten: ze gaven prioriteit aan het idee boven de vorm ten behoeve van de ‘grotere mogelijkheid om tot een objectief neutrale uiting van algemene geldigheid te komen. [...] Materiaal zodanig uit laten spelen dat het, hoewel materiaal gebleven, boven zichzelf uitkomt en de drager wordt van de geest van de maker’.<sup>12</sup> Het werk was ‘informeel’, zonder vorm,

---

9 Huizing, Colin en Tijs Visser. “Vacuity Squared: Colin Huizing and Tijs Visser in conversation with Herman de Vries,” 182. In: *Nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Huizing, Colin en Tijs Visser, red. Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 2011, 180-187. Tentoonstellingscatalogus.

10 Imanse, Geurt. *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam: Meulenhoff / Landshoff, 1984, 15.

11 Van die groep maakte ook Kees van Bohemen onderdeel uit. De Informele fase duurde voor Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven maar kort, omdat zij verder gingen als Nul-kunstenaars. Alleen Van Bohemen zou voor langere tijd Informeel blijven schilderen. Lees: Wesseling, *Alles was mooi*, 19.

12 Gribling, “Een intermezzo,” 67.

maar werd nog wel geacht iets van de maker te representeren.<sup>13</sup> Later zou de maker helemaal naar de achtergrond verdwijnen. De kunst die tijdens de Informele periode gemaakt werd was een voorbode van het werk dat ze als Nul-kunstenaars zouden gaan maken.<sup>14</sup> Van een breuk met de Informele Groep was om die reden geen sprake, wel van een heroriëntatie en een andere ervaringswereld.

Een nieuw begin, een nulpunt creëren, het initiëren van een nieuw soort objectiviteit in de kunst – dat was het streven van Nul. Nul staat voor het ontmythologiseren van kunst. Nul diende als stem tegen een elitaire cultuurpolitiek, waarin kunst alleen voor een bepaalde klasse bedoeld was. Kunst moest weer van iedereen worden, en dat kon bereikt worden door objecten uit de werkelijkheid te gebruiken. Het omarmen van de massacultuur en de consumptiemaatschappij lag daaraan ten grondslag. Op die manier werd eveneens de mythe rondom het kunstenaarschap ontkracht. De kunstenaar was geen genie, aldus de Nul-kunstenaars, maar slechts iemand die de werkelijkheid aan de toeschouwer toonde. Ook in hun voorkomen ontkrachtten zij de ideeën die men had bij het stereotype kunstenaar: de Nul-kunstenaars droegen maatpakken, nette schoenen en kamden hun haren in een scheiding. Dit alles was ook een reactie op het expressionisme van de jaren vijftig. Nul verafschuwde de emoties van de kunstenaar, het schreeuwerige karakter van de Cobra-beweging. Niet alleen in hun houding als kunstenaar kozen zij voor een rustiger alternatief, ook visueel was hun werk sterk tegen het ‘grote gebaar’. Dit is te herkennen aan het monochrome kleurgebruik, dat voornamelijk uit wit, zwart en grijs bestond.<sup>15</sup> Over het algemeen bevindt het werk van Nul zich ergens tussen popart en opart in, stelden de kunstenaars zelf vast in 1965.<sup>16</sup>

Armando zei het al in 1959: ‘Misschien schilder ik over een jaar niet meer’.<sup>17</sup> Twee jaar later stopten de Nul-kunstenaars daadwerkelijk met schilderen. In 1961 rekenden ze af met alles wat met het traditionele schilderij te maken had: compositie, verf, kwasten, tweedimensionaliteit. In het “Manifest tegen Niets” dat ze in april 1961 publiceerden staat geschreven:

‘Een schilderij is net zo veel waard als geen schilderij. Een plastic is net zo goed als geen plastic. Een machine is net zo mooi als geen machine.

---

13 Wesseling, *Alles was mooi*, 15,

14 Gribling, “Een intermezzo,” 68.

15 Armando gebruikte als enige Nul-kunstenaar ook de kleur rood op regelmatige basis.

16 *Nul: negentienhonderd vijf en zestig*, Henk Peeters. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1965.

Tentoonstellingscatalogus, ongepagineerd.

17 Gribling, “Een intermezzo,” 69.

Muziek is net zo aangenaam als geen muziek. Geen kunsthandel is nog wel zo doelmatig als kunsthandel. Iets is haast niets (niet iets)'.<sup>18</sup>

Dit manifest diende als uitnodiging voor de eerste groepstentoonstelling van Nul in Nederland, gehouden in Galerie 207 te Amsterdam: 'Internationale tentoonstelling van Niets – Manifest tegen Niets' (1961). In het manifest "Einde" proclameerden de kunstenaars: 'Het Nederlandse volk heeft voor zijn welzijn helemaal geen kunst nodig, ja: kunst kan gemist worden als kiespijn!'.<sup>19</sup> De Nul-groep bracht de traditionele kunst die al decennia geprezen werd terug naar een nulpunt, waarbij het zo goed als waardeloos werd. Ook vonden zij dat het publiek niet langer met de psyche van de kunstenaar hoefde te worden geconfronteerd. In de inleiding van de tentoonstellingscatalogus van 'Zero-0-Nul' omschrijft Peeters de kunstwereld als een spel, waarbij de toeschouwer betaalt om de 'verfgeworden psychologie van een ander aan zijn muur te mogen hangen'.<sup>20</sup> De contouren van dat spel worden vooral duidelijk op het moment dat iemand de spelregels niet volgt. Peeters noemt het urinoir van Duchamp hierbij als voorbeeld. Want, 'als iemands geestelijke vuile was door kunstminnaars gekoesterd moet worden, waarom dan niet zijn sanitair?'.<sup>21</sup>

De realiteit was belangrijker dan de opvattingen en emoties van de kunstenaar. Om die reden mocht en kon alles kunst zijn: de dagelijkse werkelijkheid werd door Nul tot kunst verklaard. Die opvatting wilden ze concreet maken door met nieuwe materialen te werken, soms rechtstreeks uit de werkelijkheid geplukt, zonder die al te veel te manipuleren of te veranderen. Schoonhoven zei daarover:

'De Zero-kunstenaar kiest slechts, isoleert delen realiteit (materialen zowel als van de realiteit afgeleide ideeën) en toont deze op de meest neutrale manier. Het vermijden van persoonlijke gevoelens is essentieel voor Zero. Het aanvaarden van de dingen zoals ze zijn en ze niet veranderen om persoonlijke redenen, slechts veranderingen aanbrengen indien noodzakelijk om de realiteit op meer intensieve wijze te laten zijn. Wijzigingen slechts als isoleringen en concentratie van delen van de werkelijkheid. Doel is op onpersoonlijke wijze de werkelijkheid te funderen als kunst'.<sup>22</sup>

---

18 Nul-groep, "Manifest tegen Niets." Manifest. Amsterdam, 1961. In: Van Mechelen en Jobse, *Echt Peeters*, 70.

19 Nul-groep, "Einde."

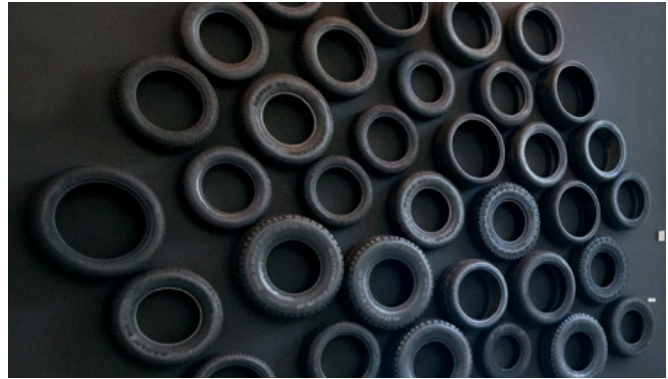
20 *Zero-0-Nul*, ongepagineerd.

21 Ibid.

22 Wesseling, Janneke. "De Nulbeweging," 83-84. In: Imanse, Geurt. *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam: Meulenhoff / Landshoff, 1984, 80-96.

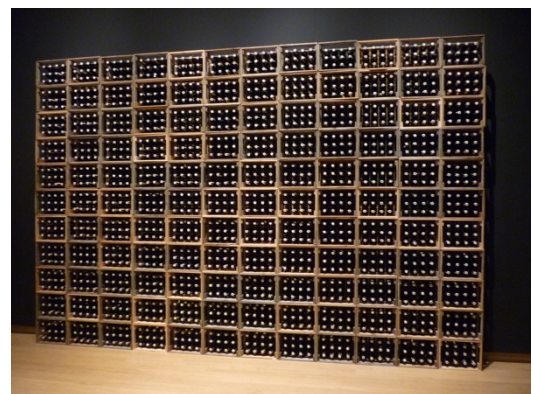


De Nul-kunstenaar zette zijn ego opzij, persoonlijke interpretatie was niet van belang bij het objectief weergeven van de werkelijkheid. De vier kunstenaars hadden ieder hun eigen manier waarop ze hun eigen persoonlijkheid naar de achtergrond brachten. Armando deed dat bijvoorbeeld door alledaagse materialen zoals autobanden te gebruiken, die hij bovendien niet eens zelf installeerde tijdens het samenstellen van het kunstwerk (afb. 2). In plaats daarvan deden museummedewerkers dat voor hem. Schoonhoven wilde uiteindelijk niets meer uit de werkelijkheid gebruiken, omdat hij voorkeur en hiërarchie wilde vermijden. Dan bepaalt de kunstenaar immers alsnog welk object uit de



Afb. 2 Armando, *Autobandenwand*, 1962.

werkelijkheid wel kunst kan zijn, en welk object daar niet toe verheven kan worden.<sup>23</sup> Schoonhoven liet daarbij zijn reliëfs regelmatig door assistenten maken. Henderikse signeerde objecten – zoals een stapel bierkratjes – en verklaarde ze op die manier tot kunst (afb. 3). Voor hem ging het onpersoonlijke in de kunst zo ver dat hij tijdens een interview stelde dat hij zelf nooit iets heeft willen ‘maken’.<sup>24</sup> Peeters maakte voornamelijk gebruik van materialen die door de consumptiemaatschappij voortgebracht werden, zoals watten, nylon, plastic en chroom. Daarnaast maakte hij op onpersoonlijke wijze kunstwerken door vuur en rook te gebruiken. Wat in het werk van ieder van de vier kunstenaars terugkomt is geometrie. Deze serialiteit, herhaling, systematiek komt voor uit de noodzaak om voorkeur te vermijden. Structuur, stelt Schoonhoven in 1959, kan wezenlijkheid verlenen: structuur is realiteit.<sup>25</sup>



Afb. 3 Jan Henderikse, *Zonder titel (Kratjeswand)*, 1962.

Het werk van de Nul-kunstenaars heeft door het eigenzinnige materiaalgebruik een sterk tactiel karakter. Dat was geen toeval: het doel was om de ervaring van de werkelijkheid voor de toeschouwer te intensiveren. Nul wilde het publiek anders laten kijken, zintuigelijk gevoeliger maken voor de werkelijkheid. Daarin zijn ze zonder meer geslaagd. De opstaande randen van de reliëfs van Schoonhoven nodigen de toeschouwer uit om met zijn vinger overheen te gaan,

---

23 Wesseling, *Alles was mooi*, 51.

24 Stigter en Tegenbosch, “Jan Henderikse,” 253.

25 Wesseling, *Alles was mooi*, 53.

de wattenschilderijen van Peeters wil je het liefst met je wang aanraken, Henderikses assemblages van muntjes vragen om een vinger die met zijn nagel de reliëfs bekrast, op een foto van de installatie *Zwart water* van Armando is een toeschouwer te zien die vooroverbuigt om het water aan te raken.

Ook kunstenaars buiten de Nul-groep hadden eenzelfde soort belangstelling voor de producten van de consumptiemaatschappij. Deze waardering van de massacultuur en de afwijzing van het expressionistische pathos is kenmerkend voor de jaren zestig.<sup>26</sup> Het zou dus in de lijn der verwachtingen liggen dat het publiek van de jaren zestig open zou staan voor de kunst die de Nul-groep met deze alledaagse voorwerpen produceerde. Niets is minder waar. In eerste instantie was het publiek niet te spreken over het werk van de Nul-groep. Tussen 1961 en 1965 zijn meerdere tentoonstellingen georganiseerd waarin het werk van de Nul-groep getoond werd, maar drie van die tentoonstellingen waren van wezenlijke omvang: 'Nul' in het Stedelijk Museum in 1962, gevolgd door 'Zero-0-Nul' in het Haags Gemeentemuseum in 1964 en tot slot in 1965 'nul negentienhonderd vijf en zestig', opnieuw in het Stedelijk.

De tentoonstelling 'Nul' werd zeer slecht ontvangen. De *Telegraaf* kopte destijds met "Met Sandberg naar het absolute NULpunt"<sup>27</sup> en het *Algemeen Handelsblad* met "De landerige leegheid der Nullisten", waarin staat dat het werk van de Nul-groep niet meer is dan een 'verschijnsel van geestelijke armoede, verveling, druilerig protest en verwarde pretenties'.<sup>28</sup> In de *Leeuwarder Courant* werd geschreven: 'Het enige dat wij Nul en de Nullisten mogen verwijten is, dat zij de pretentie hebben een nieuwe gedachte te representeren en anti-bourgeois te zijn. Het belachelijke tegendeel is waar'.<sup>29</sup> Ook over de tentoonstelling in 1964 werd nog slecht gesproken. Uitspraken als 'dodelijke ernst', 'saaïheid' en 'pijnlijke esthetiek' werden gedaan om het tentoongestelde werk van Armando, Peeters en Schoonhoven te beschrijven.<sup>30</sup> In *Het Parool* werd gesproken over 'De last van de nul'.<sup>31</sup> In 1965 klonken er dan eindelijk andere, meer positieve geluiden over het werk van Nul. In *De*

---

26 Gribling, "Een intermezzo," 79.

27 Wingen, Ed. "Met Sandberg naar het absolute NULpunt." *De Telegraaf*, 22 maart 1962.

28 Redeker, Hans. "De landerige leegheid der Nullisten." *Algemeen Handelsblad*, 16 maart 1962.

29 "Nul is zo oud." *De Leeuwarder Courant*, 24 maart 1962.

30 Redeker, Hans. "NUL tussen design en esthetiek." *Algemeen Handelsblad*, 25 maart 1964.

31 Oudshoorn, G. "Haags Gemeentemuseum betaalt tol aan progressie kunst. De last van de nul." *Het Parool*, 3 april 1964.

*Volkscrant* werd geschreven: ‘Tentoonstelling en pocket samen zijn een overtuigende manifestatie van de nieuwe kunst’.<sup>32</sup>

Alhoewel de Nul-kunstenaars optimistisch waren en zeer idealistisch ingesteld, werd hun werk – met name in de beginperiode – lang niet altijd positief ontvangen door het publiek en de critici. Peeters zegt daar jaren later over dat ze voor het verkeerde publiek stonden, en dat ze ergens anders hadden moeten zijn als ze echt iets hadden willen veranderen.<sup>33</sup>

In dit hoofdstuk is antwoord gegeven op de deelvraag: Wat zijn de intenties en principes van de Nul-groep? Dit inleidende hoofdstuk dient als basis voor de volgende hoofdstukken. Het schetst de (internationale) context waarin Nul ontstond, geeft een beknopte samenvatting van de opvattingen van de Nul-groep en stipt de ontvangst van de Nul-kunst tijdens de jaren zestig aan.

---

32 Tegenbosch, Lambert. “Huis vol NUL. Drie tentoonstellingen in het Stedelijk: Naum Gabo, Nul ‘65, Premio Marzotto.” *De Volkscrant*, 8 mei 1965.

33 De Jesus, *De Zero Revolutie*, DVD, min. 50.41-50.56.

## 2. Een onderzoek naar de stilte

In Hoofdstuk 1 is het gedachtegoed van de Nul-groep uiteengezet. Daaruit bleek dat de directheid van het materiaal, de ondergeschikte rol van kleur, het streven naar een onpersoonlijke representatie van de werkelijkheid en de breuk met figuratieve kunst de kernkenmerken zijn van het werk van Nul-kunstenaars Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven. In dit hoofdstuk wordt het concept stilte onderzocht.<sup>1</sup> Dit hoofdstuk behandelt ten eerste het belang van de stilte middels Guy Debords theorie van de ‘spektakelmaatschappij’. Vervolgens wordt het ‘probleem’ van de stilte aangetoond aan de hand van teksten en lezingen van John Cage. Ten slotte worden een aantal theorieën besproken die formele kenmerken van kunstwerken benaderen als mogelijkheden tot stilte. Dit zijn formele kenmerken die in het werk van Nul te zien zijn. Ten eerste wordt het gebruik van alledaagse materialen (Susan Sontag) besproken, vervolgens de monotonie (Lucy Lippard) en tenslotte het raster (Rosalind Krauss). Uiteraard zijn dit niet de enige kenmerken van de kunstwerken van de Nul-kunstenaars. Deze drie kenmerken zijn geselecteerd op basis van de talrijke keren dat ze voorkomen in de Nul-werken. Kenmerken die minder regelmatig voorkomen – zoals herhaling of de verwijzing naar de oorlog – worden in Hoofdstuk 3 behandeld.

### 2.1 Het belang van stilte

Waarom is het van belang om de stilte te onderzoeken? De stijgende behoefte aan stiltevakanties, meditatie-apps, stiltecoupés in de trein en het ‘offline’ willen zijn door bewust afstand te doen van de smartphone bewijst dat er een massale zoektocht naar stilte gaande is. Deze zoektocht zal ongetwijfeld duidelijker aanwezig zijn in drukbevolkte steden dan daarbuiten. Door de sterke Randstedelijke bevolkingsgroei ligt een blijvende groeiende

---

<sup>1</sup> Het boek *Silence in Philosophy, Language, and Art* (2017) was het startpunt van het onderzoek voor dit hoofdstuk. De filosoof Steven L. Bindeman bespreekt in dit boek de talrijke manieren waarop stilte binnen de wetenschap behandeld is en daarmee kan het dienen als overzichtswerk. De aangehaalde theorieën worden echter beknopt behandeld door Bindeman en hij heeft niet de intentie om er kritisch op te reflecteren. Om die reden is ervoor gekozen om een selectie van de theorieën die Bindeman bespreekt nader te onderzoeken aan de hand van de originele teksten. Ook zijn er theorieën aangehaald die niet door Bindeman behandeld zijn, maar door mijzelf als relevant beschouwd worden voor dit onderzoek. De theorieën van Guy Debord, Lucy Lippard en Rosalind Krauss worden niet behandeld door Steven L. Bindeman. De theorieën van Susan Sontag en John Cage wel.

behoefte naar stilte echter in de lijn der verwachting.<sup>2</sup> Het is daarom nuttig om te onderzoeken hoe en waar de stilte gevonden kan worden, zoals binnen deze thesis gedaan wordt.

Waar komt de behoefte aan stilte vandaan? Guy Debord beschrijft met zijn fundamentele maatschappijkritische boek *La Société du Spectacle* (1967) indirect het belang van stilte, door zich te concentreren op de negatieve effecten die het spektakel op de mens heeft.<sup>3</sup> In *De spektakelmaatschappij* stelt hij dat de beeldcultuur van het kapitalisme een van de grootste machten van de samenleving is. Sinds de opkomst van de welvaartsmaatschappij is het niet meer de originele, persoonlijke ervaring van een product of persoon die van waarde is, maar het beeld dat ervan gevormd is. Dit beeld kan de vorm aannemen van een advertentie, propaganda, televisie of film, is overal te zien en domineert de samenleving, waarbij de mens gedegradeerd is tot een passieve toeschouwer. Het spektakel is een door beelden bemiddelde maatschappelijke verhouding tussen personen.<sup>4</sup> Debord vat het ontstaan van de spektakelmaatschappij als volgt samen:

‘De eerste fase in de overheersing van de economie over het maatschappelijk leven ging gepaard met een evidente ontarding van *zijn* in *hebben* – menselijke vervulling werd gelijkgesteld niet met wat je was maar met wat je bezat. De huidige fase van totale bezetting van het maatschappelijke leven door de geaccumuleerde resultaten van de economie leidt tot een algemeen geworden verschuiving van *hebben* naar *verschijnen*, waaraan ieder daadwerkelijk ‘hebben’ nu zijn onmiddellijke prestige en zijn uiteindelijke functie moet ontlene’.<sup>5</sup>

Het individu ziet niet langer de werkelijkheid, maar slechts de verschijning daarvan. Die verschijning van de werkelijkheid, de illusie, wordt door Debord omschreven als ‘het spektakel’. Het spektakel verblindt het individu en weerhoudt hem ervan om de feitelijke werkelijkheid met al zijn zintuigen waar te nemen. Zo vormt zich een vals bewustzijn, waardoor het voor het individu nog lastiger wordt om de schijnwerkelijkheid waarbinnen het spektakel zich manifesteert te onderscheiden van de feitelijke werkelijkheid.

Niet alleen omdat Debord tegelijkertijd met de kunstenaars van de Nul-groep werkzaam was, maar ook vanwege zijn begrip van zijn, hebben en verschijnen is het interessant om de theorie uit *De Spektakelmaatschappij* te behandelen in relatie tot stilte in het werk van de Nul-

---

2 ‘Bevolkingsgroei in 2018 vooral in de Randstad’. Website CBS, <https://web.archive.org/web/20190531084212/https://www.cbs.nl/nl-nl/nieuws/2019/01/bevolkingsgroei-in-2018-vooral-in-de-randstad> (geraadpleegd 27 mei 2019).

3 Debord, Guy. *De Spektakelmaatschappij & Commentaar op de spektakelmaatschappij*. Vertaald door Rokus Hofstede, Jaap Kloosterman en René van de Kraats. Utrecht: Uitgeverij IJzer, 2015.

4 Debord, *De spektakelmaatschappij*, 17.

5 Ibid., 21.

kunstenaars. Het gedachtegoed van Nul vertoont overeenkomsten met dat van Debord op het gebied van illusie en werkelijkheid, het van buiten naar binnen keren, van spektakel naar stilte. Ook de Nul-kunstenaars hadden de visie dat kunst niet langer een *representatie* of een *illusie* was van de realiteit, maar de realiteit in wezen *was en belichaamde*.

Hoe kunnen we loskomen van de beklemmende greep die het spektakel op ons leven heeft? Hoe kan de maatschappij van het spektakel weer terugkeren naar de eenvoud, de stilte? Debord slaagt er in *De spektakelmaatschappij* niet in om mogelijke oplossingen voor het veranderen van de spektakelmaatschappij aan te dragen. Debord geeft enkel kritiek op de toestand van deze maatschappij en een voorspelling van de ontwikkeling ervan. Het spektakel zou volgens Debord alleen maar groter en machtiger worden. Kunstcriticus Anna Tilroe beschrijft in het artikel “Heimwee naar het gewone” (2002) wel hoe kunst de spektakelmaatschappij kan veranderen.<sup>6</sup> Als we meer zicht willen krijgen op de feitelijke werkelijkheid moeten we ons concentreren op het concrete en gewone, stelt Tilroe.<sup>7</sup> Door op een grondige manier aandacht te geven aan bestaande dingen kan de realiteit herontdekt worden. Daarbij moet er genoeg genomen worden met de vorm van deze objecten, ze accepteren zoals ze zijn. Daardoor worden ze wel als ‘bijzonder’ behandeld, maar niet verheven tot een spektakel. Zo’n manier van aandacht schenken brengt volgens Tilroe nieuwe inzichten in de werkelijkheid. Nul-kunstenaars schenken aandacht aan het gewone en concrete door objecten uit de werkelijkheid – zoals een vrieskist, banden of bierkratten – te verheffen tot kunstwerken. Ze stellen daarmee ook de toeschouwer in staat om die normale objecten met aandacht te bekijken en tot nieuwe inzichten te komen over de feitelijke werkelijkheid.

*De spektakelmaatschappij* heeft sinds de publicatie ervan niets aan relevantie ingeboet. Debord beschreef het fenomeen van de spektakelmaatschappij reeds meer dan vijftig jaar geleden, maar de spektakelmaatschappij en zijn negatieve effecten op de mens bestaan nog steeds. In 1988 breidde Debord zijn boek uit met *Commentaar op de spektakelmaatschappij*. Daarin bevestigde hij de voorspellingen uit zijn eerdere werk uit 1967. Nooit was de beeldcultuur groter en machtiger dan tegenwoordig. Populaire sociale media zoals Instagram, Facebook en Pinterest doen niets anders dan hun gebruikers overweldigen met beelden en het in stand trachten te houden van een schijncultuur. Diegene die dit spektakel als negatief ervaart, zal dus op zoek moeten naar een manier om eraan te ontsnappen. Naar mijn mening kan de stilte een ontsnappingsmogelijkheid zijn.

---

6 Tilroe, Anna. “Heimwee naar het gewone.” *NRC Handelsblad*, 3 mei 2002.

7 Hierbij baseert Tilroe zich op de opvattingen van architecten Claude Lichtenstein en Thomas Schreggenberger die beschreven staan in het boek *As Found: The Discovery of the Ordinary*. Zürich: Lars Müller Publishers, 2001.

## 2.2 Het probleem van de stilte

Als men over stilte spreekt wordt daar meestal de afwezigheid van geluid mee bedoeld. Stilte wordt dan omschreven als het niet spreken, geen muziek maken, het ontbreken van omgevingsgeluid. Binnen die definiëring kan stilte gemeten worden, vindt het buiten de mens plaats en kan het gezien worden als ‘toestand’. Stilte kan ook omschreven worden als abstracter, niet te meten gegeven. Dan wordt er bijvoorbeeld gesproken over een interne, innerlijke stilte bij de mens. Stilte is dan een doel op zich. Die innerlijke stilte kan ongeacht het voorkomen van omgevingsgeluid bestaan.<sup>8</sup> Het gaat er in dit geval alleen om dat er geen storende geluiden aanwezig zijn. Denk bijvoorbeeld aan een monnik die een periode in stilte doorbrengt om dichterbij God te komen. Hij zal het fluiten van vogels of het ruisen van de wind niet als storend ervaren, maar een persoon die hem direct aanspreekt wel, omdat dit zijn aandacht opeist en hij zich daardoor niet meer kan concentreren op zijn innerlijke stilte.

Binnen veel theorieën die stilte onderzoeken wordt het feit dat het moeilijk is om over stilte te spreken benadrukt. Stilte is een ambigu concept. Is stilte vol, of juist leeg? Is het een aanwezigheid of eerder een afwezigheid van iets? Is het een positieve ruimte of wordt het eerder omvat door een negatieve ruimte? Dit zijn vragen die filosoof Steven L. Bindeman opwerpt in de inleiding van het boek *Silence in Philosophy, Language, and Art* (2017). Zijn antwoord op deze vragen ligt in de opvatting dat stilte een dialectisch gegeven is. De veelomvattendheid van stilte is volgens Bindeman het gevolg van het feit dat stilte de logica overstijgt en zich onafhankelijk van de rede manifesteert.<sup>9</sup>

Ook componist John Cage onderstreepte de ambiguïteit van stilte, namelijk door te stellen dat de stilte geluid in zich draagt. In 1951 bezocht de componist een anechoïsche, oftewel ‘dode’, kamer. Een dergelijke kamer absorbeert alle geluidsfrequenties, waardoor degene die in de kamer verblijft totale stilte kan ervaren. Echter, Cage hoorde twee tonen terwijl hij in deze kamer verbleef: een hoge en een lage. Deze tonen werden onbedoeld geproduceerd door de componist zelf – door zijn bloedsomloop (de lage toon) en de werking van het zenuwstelsel (de hoge toon).<sup>10</sup> Deze ervaring resulteerde in de conclusie dat absolute stilte niet kan bestaan, in zover het gedefinieerd wordt als de totale afwezigheid van geluid. Waar leven is, is geluid, stelde Cage.<sup>11</sup> Omdat hij de toehoorder van zijn muziek wilde doen beseffen dat

---

8 Hofland, H.J.A., red. *De grote stilte: overdenkingen in filosofie, kunst en spiritualiteit*. Nijmegen: Uitgeverij DAMON Budel, 2007, achterflap.

9 Bindeman, Steven L. *Silence in Philosophy, Language, and Art*. Leiden: Brill, 2017, 1.

10 Cage, John. “Experimental Music,” 13. In: Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 (herdruk uit 2000), 7-17.

11 Cage, “Experimental Music,” 8.

absolute stilte niet bestaat produceerde Cage het muziekstuk *4'33''* (1952) – een muziekstuk dat 4 minuten en 33 seconden duurt en slechts bestaat uit stilte en het driemaal openen en sluiten van de pianoklep door de pianist. Doordat er geen muziek klinkt wordt de compositie bepaald door het omgevingsgeluid: het kuchen van de toeschouwers, het langsrijden van auto's, het onrustige schuifelen van voeten over de vloer. Cage stelt dat er geen objectieve dichotomie bestaat tussen stilte en geluid. Stilte en het geluid hebben elkaar nodig, want hoe zou stilte klinken als er geen geluid bestond? Stilte zou dan niet kunnen bestaan. Stilte is dus niet het tegenovergestelde van geluid, maar eerder een component ervan.<sup>12</sup>

Door stil te zijn omarmt Cage alle soorten geluid die zonder zijn toedoen bestaan. Cage beschouwt het bestaande omgevingsgeluid als muziek en presenteert deze door er een kader van stilte omheen te plaatsen. Ondanks het feit dat Cage altijd heeft willen bewijzen dat absolute stilte niet bestaat, maakt hij in zijn werk wel degelijk gebruik van stilte. Dit doet hij om de toeschouwer bewust te maken van de werkelijkheid, hem na te laten denken over het concept stilte, of stilte überhaupt wel bestaat.<sup>13</sup> Om het probleem van de stilte te onderstrepen volgt een uitspraak van Cage: 'The sound experience which I preferred to all others is the experience of silence'.<sup>14</sup>

Stilte is een breed begrip. In deze thesis onderzoek ik hoe stilte zich manifesteert in het werk en wordt gebruikt door de kunstenaars van Nul. Met dit hoofdstuk wordt getracht om een overzicht te vormen van de manifestaties van stilte die relevant zijn voor het onderzoeken van de Nul-groep.

### 2.3 Stilte in moderne kunst

'As Oscar Wilde once pointed out, people didn't see fog until certain 19<sup>th</sup> century artists taught them how. In this way, silence teaches us how to pay attention to the world around us'.<sup>15</sup>

– Samuel Beckett

Van schilderijen kan gesteld worden dat ze per definitie 'stil' zijn. Een schilderij spreekt niet, maakt geen geluid. Echter, het ontbreken van woorden scheidt nog geen stilte, zo stelt filosoof

---

12 Cage, John. "Lecture on Nothing," 109. In: Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 (herdruk uit 2000), 109-127.

13 Cage, John. "Lecture on Something," 135. In: Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 (herdruk uit 2000), 128-145.

14 Sebestik, Miroslav. *Listen: John Cage – in love with another music*, min. 3.44-3.36. Video. Frankrijk 1992.

15 Samuel Beckett, geciteerd in Sontag, "The Aesthetics of Silence," 8. In: Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, 3-33.

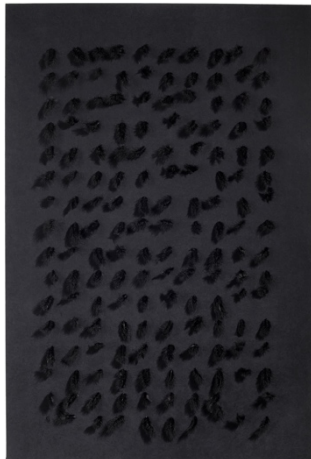


Charles Vergeer.<sup>16</sup> Sommige schilderijen bewijzen dat. In *De Schreeuw* (1893) van Edvard Munch wordt de angst van de kunstenaar zichtbaar door de dynamische en emotioneel beladen toets en het kleurgebruik. Het schilderij lijkt daardoor werkelijk te schreeuwen. Wassily Kandinsky schilderde composities waarvan de kleuren, vormen en lijnen verband houden met het ritme, akkoorden en klanken uit de muziek, waardoor de toeschouwer de schilderijen als muziek kan ervaren. Paradoxaal genoeg kan een kunstwerk dat in feite niet stil is, bijvoorbeeld een videowerk of een geluidsinstallatie, wel degelijk een “stil” karakter hebben. Dit is bijvoorbeeld het geval bij het werk *Sunrise* (2009) van David Claerbout: een achttien minuten durende video waarin een dienstmeisje te zien is die bij het aanbreken van de dag aan het werk gaat in een moderne villa. Ze dweilt de vloer, neemt tafels af, zet alvast koffie voor haar werkgevers die nog liggen te slapen. Er is geluid te horen bij de video, maar door de ingetogen beelden, het ochtendlicht waarin slechts scherpe contouren van elkaar onderscheiden kunnen worden en de minimale, gechoreografeerde bewegingen van de vrouw is het werk desondanks stil. Claerbout benadrukt met zijn werk het verstrijken van de tijd en vraagt de toeschouwer aandachtig te kijken naar dit langzame proces. Zo komt de toeschouwer tot stilstand en kan hij de stilte ervaren, schrijft kunstcriticus Ossian Ward.<sup>17</sup> Wat maakt dat een kunstwerk als stil beschouwd kan worden? Wat is er geschreven over de kernkenmerken (monotonie, gebruik van objecten uit de werkelijkheid, het raster) van het werk van de Nul-groep met betrekking tot stilte?

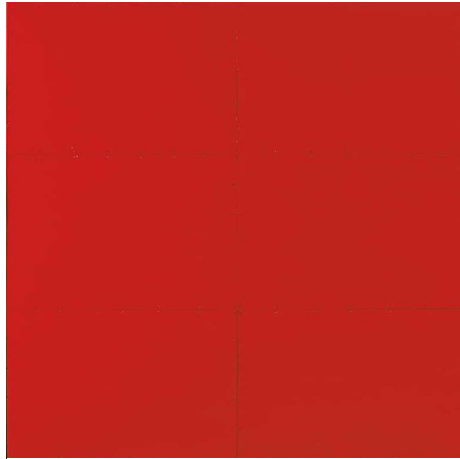
---

16 Vergeer, Charles. “Sine Voce, Filosoferen rondom leegte,” 33. In: Hofland, H.J.A., red. *De grote stilte: overdenkingen in filosofie, kunst en spiritualiteit*. Nijmegen: Uitgeverij DAMON Budel, 2007, 31-45.

17 Ward, Ossian. “Extrasensorial David Claerbout,” 171 en 174. *Art in America* juni/juli (2009): 170-174. Via de website van David Claerbout <https://www.dropbox.com/s/yylsxzhjswf9knt/ArtinAmericaJuneJuly2009.pdf?dl=0> (geraadpleegd 27 mei 2019).



Afb. 1 Henk Peeters, *Zwarte veertjes 62-32C*, 1962.



Afb. 2 Armando, *6x rood*, 1963.

Monotonie – dat wil zeggen, eentonigheid – is een veelvoorkomend kenmerk in het werk van de Nul-groep. Schoonhoven beperkte zich tot de kleur wit in zijn reliëfs (afb. 7). Ook Peeters maakte voornamelijk gebruik van de kleur wit, al was hij minder streng in de leer en combineerde hij het wit met grijs en zwart (afb. 1). Armando stond ook rood en zwart toe in zijn monotone werken (afb. 2). In het Nul-oeuvre van Henderikse komt monotonie minder voor, hoogstens in de kurkenreliëfs die hij maakte die geheel bruin waren.<sup>18</sup>

Het essay “The Silent Art” (1967) van Lucy Lippard vangt aan met de veronderstelling dat “lege” kunstwerken meer spot en woede veroorzaken bij de toeschouwer dan werken die “slordig” of “gewoon” zijn.<sup>19</sup> Dit is volgens Lippard te verklaren door het feit dat “slordige” kunstwerken altijd een poging doen om kunst en het leven met elkaar te verzoenen. Slordige werken zijn dus altijd te begrijpen met betrekking tot het leven. “Lege” werken – monotone werken – staan niet in direct verband met het alledaagse leven, en zijn dus ook niet te begrijpen in die zin. Ze kunnen niet zomaar begrepen worden als een anekdote uit het alledaagse leven. Dat kan weerzin oproepen bij de toeschouwer. Hij moet daardoor namelijk op zoek naar de betekenis van het werk in de leegte die hem zo tegenstaat.<sup>20</sup>

In “The Silent Art” beargumenteert Lippard dat monotone schilderkunst allesbehalve nihilistische bedoelingen heeft. Het is bijna nooit de bedoeling van de kunstenaar om de toeschouwer opzettelijk te vervelen. In tegendeel: achter het monotone werk schuilt volgens Lippard altijd een betekenis. Dit toont ze aan door het werk van verschillende kunstenaars te bespreken. Deze kunstenaars en hun werk zijn onderverdeeld in drie categorieën monotonie:

---

<sup>18</sup> Pas na de opheffing van de Nul-groep, vanaf 1967, ging Henderikse ook kurkenreliëfs en centenreliëfs maken die hij geheel wit of zwart schilderde.

<sup>19</sup> In het Engels: “sloppy” en “ordinary”. Hiermee bedoelt Lippard Dada-, popart- en assemblagekunst.

<sup>20</sup> Lippard, Lucy. “The Silent Art.” *Art in America* 55-1 (1967): 58-63, 51.

een beeldende, romantische of mystieke monotonie, een formeel afwijzende of volledig non-associatieve monotonie, en het gebaar van verzet, absolutie of commentaar als monotonies.

De beeldende, romantische of mystieke vorm van monotonie is volgens Lippard de meest voorkomende. Lippard omschrijft de werken uit deze categorie als kunst waaraan door de toeschouwer vaak – terecht of onterecht – noties van spiritualiteit verbonden worden. Zij schaaft onder andere het werk van Barnett Newman, Agnes Martin en Yayoi Kusama onder deze categorie.<sup>21</sup> De volledig witte werken van Robert Rauschenberg worden omschreven als formeel afwijzende monotonie. Die formele afwijzing wordt letterlijk zichtbaar in het werk *Erased de Kooning Drawing* (1953). Rauschenberg gumde voor dit werk een tekening van Willem de Kooning in zijn geheel uit, waardoor er alleen een wit stuk papier overbleef.<sup>22</sup> Lippard citeert Allan Kaprow die over de werken van Rauschenberg zegt: ‘In the context of Abstract Expressionist noise and gesture, they suddenly brought one face to face with a numbing, devastating silence’.<sup>23</sup> De monochrome werken van Yves Klein vallen onder de derde categorieën monotonie: het gebaar van verzet.<sup>24</sup> Het werk van Klein wordt door Lippard niet zozeer als de introductie van een nieuwe kunst omschreven, maar als een gebaar richting iets nieuws. Klein verzet zich tegen het bestaande. De zwarte schilderijen van Ad Reinhardt vallen onder diezelfde categorie, omdat deze kunstenaar altijd het absolute nastreefde in zijn werk: geen zuivering, maar een gehele puurheid; niet het minst expressionistisch, maar totale uitdrukkingsloosheid.<sup>25</sup> Met de bespreking van 24 kunstenaars en hun “lege” kunst illustreert Lippard dat monotone werken niet leeg zijn. In ieder werk schuilt een betekenis en een mogelijkheid tot stilte.

Lippard concludeert in “The Silent Art” dat monotone kunst twee dingen van de toeschouwer vraagt. Ten eerste moet de toeschouwer meer concentratie opbrengen bij het bekijken van een monotoon werk. Het gebrek aan details maakt het voor de toeschouwer moeilijk om een indruk van het werk te vormen. Hierin wijkt het monotone werk af van een kunstwerk waarin een verwijzing naar het leven te vinden is, en waarvoor een vluchtige blik voldoende is om er een indruk van te vormen. Ten tweede vereist een monotoon werk meer tijd van de toeschouwer. In eerste instantie zal hij denken: hier is toch niets te zien. Wellicht

---

21 Lippard, “The Silent Art,” 54.

22 Groom, Amelia. “There’s Nothing to See Here: Erasing the Monochrome.” *E-flux Journal* 37 (2012): ongepagineerd. <http://web.archive.org/web/20190606211926/https://www.e-flux.com/journal/37/61233/there-s-nothing-to-see-here-erasing-the-monochrome/> (geraadpleegd 29 mei 2019).

23 Lippard, “The Silent Art,” 54.

24 Ibid., 55.

25 Ibid., 56.

loopt de toeschouwer verveeld verder. Maar, zo stelt Lippard, de toeschouwer die de tijd neemt en het werk voor langere tijd observeert zal, voorbij de verveling, verrassend genoeg tot bezinning en genot kunnen komen.<sup>26</sup> De toeschouwer die bereid is om zich in een leeg werk te verdiepen zal daarin een sprekende stilte aantreffen.<sup>27</sup>

Alhoewel Lippard beschrijft dat ze het witte, vierkante schilderij het ideale monotone kunstwerk acht, bewijst het feit dat ze in haar betoog kunstenaars behandelt die ver van dit ideaal af staan dat ze monotonie in een veel bredere zin opvat. De werken van Nul-kunstenaars die niet wit, en geen vierkant schilderij zijn – maar in plaats daarvan rood of zwart, en eerder sculpturaal – kunnen dus gerelateerd worden aan Lippards notie van monotonie als stilte. Het werk van de Nul-groep kan geschaard worden onder de derde categorie monotonie, het gebaar van verzet. Deze categorie omvat volgens Lippard de notie van de *tabula rasa* als nieuwe start in het leven, waarbij tradities vernietigd worden.<sup>28</sup> Dit idee staat in relatie tot het gedachtegoed van Nul; ook zij waren van mening dat ze een nieuwe start moesten maken en moesten breken met de traditionele ideeën over kunst.

Een belangrijk aspect van het werk van de Nul-kunstenaars is ook het gebruik van materialen die uit de werkelijkheid afkomstig zijn. Deze werden vaak zonder verdere aanpassingen gebruikt voor een kunstwerk. Om deze reden wordt het werk van de Nul-groep regelmatig in verband gebracht met de popart. Popart is een viering van de massacultuur en massamedia ten voeten uit. Beelden uit de populaire cultuur zoals verpakkingen van consumptieartikelen, reclames en kitschobjecten worden door popartkunstenaars tot kunst verheven. Deze kunstenaars omarmen de spektakelmaatschappij, zoals Debord deze omschrijft, dus in zijn geheel. Ook de Nul-groep stond bekend om hun liefde voor de consumptiemaatschappij. Hoe kan een kunstwerk dat de drukke massacultuur bejubelt toch vanuit het perspectief van de stilte beschouwd worden?

In het essay “Against Interpretation” (1964) bekritiseert Susan Sontag het interpreteren van kunstwerken.<sup>29</sup> Door kunstwerken te interpreteren worden ze gereduceerd tot hun inhoud en de betekenis, en bestaat er nauwelijks aandacht voor de vorm ervan. Juist de formele

---

26 Lippard, “The Silent Art,” 59.

27 Ibid.

28 Ibid., 61.

29 In het essay bekritiseert Sontag ook de interpretatie van literatuur, maar dat aspect van het essay laat ik achterwege.



Afb. 3 Henk Peeters, *Ijs, ijskast, ijsbeer 61#17*, 1961.



Afb. 4 Jan Schoonhoven, *Kartonrelief (wand)*, 1964.

kenmerken van kunst zijn in staat om de toeschouwer te raken, ‘zenuwachtig’ te maken.<sup>30</sup> Doordat de toeschouwer aan de hand van interpretatie de inhoud van een werk van betekenis voorziet, kan hij het kunstwerk bedwingen en wordt het kunstwerk gereduceerd tot iets comfortabels, eerder dan dat de toeschouwer zich op een onverwachte manier laat raken door de formele kenmerken van het werk.<sup>31</sup> Door te interpreteren verstomt de toeschouwer volgens Sontag zijn zintuigen en wordt een werkelijke ervaring met een kunstwerk onmogelijk. Ook de maatschappij is een belangrijke factor bij het verstommen van onze zintuigen. De constante aanvoer van prikkels en de overdaad van de massacultuur zorgen ervoor dat de mens zijn zintuigen afsluit voor zijn omgeving. Het is volgens Sontag noodzakelijk dat de mens leert om meer te horen, meer te zien en meer te voelen.<sup>32</sup> Sontag pleit dus voor een formele, objectieve benadering van kunst, zowel door de toeschouwer als door de kunstcriticus: ‘The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*’.<sup>33</sup>

Gelukkig zegeviert de interpretatie niet altijd, stelt Sontag. Veel contemporaine kunstvormen – het essay werd geschreven in 1964 – kunnen volgens Sontag beschouwd worden als een poging om te ontkomen aan de interpretatie van de kunstcriticus of de

---

30 Sontag, Susan. “Against Interpretation.” *Shifter Magazine* oktober (2015): 1-10. <http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf> geraadpleegd 2 mei 2019), 5.

31 Sontag, “Against Interpretation,” 5.

32 Sontag, “Against Interpretation,” 9.

33 Ibid., 10 (originele cursivering).

toeschouwer. Een abstract werk kan volgens Sontag gezien worden als een poging om kunst te maken zonder inhoud. Als een werk geen inhoud heeft, is het volgens haar onmogelijk om het te interpreteren en wordt een formele benadering ervan afgedwongen. Sontag stelt dat de kunstenaar met popart hetzelfde doel wil bereiken, maar dit met tegenovergestelde middelen doet: hij geeft het werk wel inhoud, maar die inhoud is zo overduidelijk dat het voor de toeschouwer onmogelijk wordt om het te interpreteren.<sup>34</sup> Het is wat het is, niet meer of minder. Een ijskast (afb. 3), een stapel karton (afb. 4), een stel autobanden of een stapel bierkratten betekenen niet meer dan dat ze zijn, en kunnen binnen de zienswijze van Sontag iedere vorm van interpretatie ontwijken.

In het essay “The Aesthetics of Silence” verschuift Sontags aandacht van het stil-maken van de toeschouwer en de criticus, naar de mogelijkheden van stilte in kunst. Ze onderscheidt twee soorten stilte in kunst, een ‘luide’ en een ‘zachte’.<sup>35</sup> Beide soorten minachten de interpretatie van de inhoud. De luide stilte in kunst wordt omschreven als ‘apocalyptisch’ en ‘extatisch’, hieronder valt de kunst van de Dadaïsten en Futuristen. De zachte stilte is ‘voorzichtiger’ en kan gezien worden als een ‘uiterste zwijgzaamheid’.<sup>36</sup> Sontag noemt ook ‘ironische ruimdenkendheid’ als eigenschap van die zachte stilte.<sup>37</sup> Alhoewel Sontag popart binnen deze specifieke benadering van stilte in kunst niet vermeldt, legt kunsthistoricus Sylvia Harrison dit verband desalniettemin in het boek *Pop Art and the Origins of Post-Modernism* (2001).<sup>38</sup> Harrison beargumenteert aan de hand van een ander essay van Sontag, “Non-Writing and the Art Scene” (1965), dat popart onder de zachte stilte valt. In dat essay beschrijft Sontag de objectiviteit van popart als een ‘complex type ironie’.<sup>39</sup> Omdat ironie een eigenschap is van de zachte stilte, stelt Harrison vast dat popart onderdeel van deze zachte stilte is.

---

34 Ibid., 7.

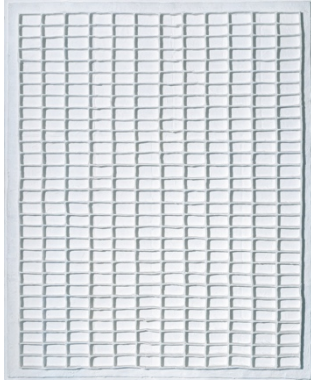
35 Sontag, “The Aesthetics of Silence,” 27.

36 Ibid.

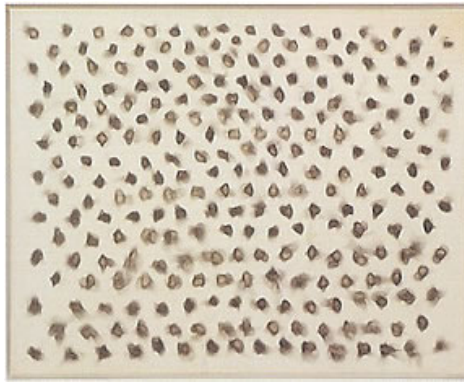
37 Ibid., 28.

38 Harrison, Sylvia. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2001.

39 Harrison, *Pop Art*, 200.



Afb. 5 Jan Schoonhoven, *R61-4*, 1961.



Afb. 6 Henk Peeters, *Pyrografie 60#06*, 1960.



Afb. 7 Jan Henderikse, *Players*, 1961.



Afb. 8 Armando, *4 x 8 zwarte bouten op zwart 6-61 (08)*, 1961.

De laatste manifestatie van stilte in kunst die relevant is Nul kan gevonden worden in het raster, wat een veelvoorkomend kenmerk is in hun werk. De reliëfs van Schoonhoven zijn daarvan het zuiverste voorbeeld (afb. 5), maar ook Peeters creëerde veel rasters. Dit zijn bijvoorbeeld rasters van roetstippen (afb. 6), veren, watten, of zakjes gevuld met water. Het raster is in Henderikses werk uit de Nul-periode met name te herkennen in zijn installatie van bierkratten, in het werk *Antilliaanse Cent* (1963) en in het werk *Players* (afb. 7) die respectievelijk bestaan uit strak geordende postzegels en sigarettendoosjes.<sup>40</sup> Armando maakte slechts enkele werken waarin hij het raster toepaste, waarvan *4 x 8 zwarte bouten op zwart 6-61 (08)* (afb. 8) een voorbeeld is.

In de artikelen “Grids” (1979) “The Originality of the Avant-Garde” (1981) onderzoekt Rosalind Krauss het ontstaan en de functie van het raster in moderne kunst.<sup>41</sup> Krauss legt in “Grids” uit dat het raster op twee manieren functioneert: als ruimtelijkheid en als tijdelijkheid. Het ruimtelijke raster zorgt er volgens Krauss voor dat het kunstwerk autonoom wordt, omdat

---

40 Henderikse vervaardigde tussen 1966 en 1968 reliëfs (*Centenrelief*, 1966, *Groschen aus Österreich*, 1967-1968) bestaande uit strak geordende muntjes. Hierin zijn heel duidelijk rasters te herkennen. Strikt gezien werden deze reliëfs niet tijdens de Nul-periode gemaakt (die duurde van 1960-1965), en kan ik ze dus niet als Nul-werken behandelen.

41 Krauss, Rosalind. “Grids.” *October* 9 (1979): 50-64.

Krauss, Rosalind. “The Originality of the Avant-Garde.” *October* 18 (1981): 47-66.

het de natuur zijn rug toekeert: het ruimtelijke raster is anti-mimetisch, anti-natuurlijk, anti-werkelijkheid. Het verwijst niet naar de werkelijkheid, sluit deze juist buiten. Het doel ligt daardoor in het werk zelf. Het raster als tijdelijkheid houdt volgens Krauss in dat het een fundamenteel en eigentijds kenmerk van het modernisme is. Het raster is een vorm die alomtegenwoordig is in de kunst van de twintigste eeuw, terwijl deze vorm in de kunst van de negentiende eeuw helemaal nog niet zichtbaar was. Het modernisme is volgens Krauss grotendeels ontstaan uit ontwikkelingen die de kunst tijdens de negentiende eeuw doorgemaakt heeft.<sup>42</sup> Middels het raster, zo stelt Krauss, heeft de twintigste eeuw deze keten van reacties waaruit de kunst van het modernisme ontstaan is kunnen doorbreken. Door de ‘ontdekking’ van het raster begonnen kunstenaars zoals Mondriaan en Malevich aan een nieuw hoofdstuk van het modernisme, dat niets meer met het verleden te maken had.<sup>43</sup> Daarom beschouwt Krauss het raster als eigentijds en tijdelijk.

In “The Originality of the Avant-Garde” (1981) schrijft Krauss opnieuw over het raster. Ze merkt in dit artikel op dat het raster een paradoxaal gegeven is. Het raster is volgens Krauss als een gevangenis waarin de kunstenaar zich vogelvrij voelt. Ze bestempelt het raster als een kenmerk van vrijheid, terwijl ze tegelijkertijd het beperkende en onveranderlijke karakter ervan benadrukt.<sup>44</sup> Het statische karakter van het raster zorgt ervoor dat de kunstenaars die gebruik maken van het raster de beeldtaal van hun werk vrijwel niet veranderen en verder ontwikkeling, maar de structuur van het raster onophoudelijk blijven herhalen. Krauss noemt Mondriaan, Agnes Martin en Josef Albers hierbij als voorbeelden en Schoonhoven kan aan dat rijtje toegevoegd worden.<sup>45</sup> Deze kunstenaars zijn niet opgehouden het raster te gebruiken sinds ze ermee begonnen. Krauss benadrukt dat het ‘ontbreken’ van ontwikkeling niet negatief is, integendeel. Volgens Krauss bestaat er geen noodzakelijk verband tussen ‘goede kunst’ en ‘ontwikkeling’. Het belangrijkste kenmerk van het raster is juist dat het anti-ontwikkeling, anti-narratief en anti-historisch is. Deze kenmerken blijken uit het ontbreken van een hiërarchie, een middelpunt en een verwijzing naar de werkelijkheid. Door de vijandigheid tegen het narratief is het raster onontvankelijk voor de spraak, en Krauss noemt stilte als resultaat hiervan: ‘The grid promotes this silence, expressing it moreover as a refusal of speech’.<sup>46</sup>

---

42 Krauss, “Grids,” 52.

43 Ibid.

44 Krauss, “The Originality of the Avant-Garde,” 56.

45 Ibid.

46 Krauss, “The Originality of the Avant-Garde,” 54.



In sommige gevallen verwijst een raster-kunstwerk van de Nul-groep wel naar de werkelijkheid, bijvoorbeeld doordat gebruik gemaakt is van sigarettendoosjes, bouten of bierkratten. Toch kunnen ook deze werken volgens Krauss nog ‘stil’ zijn. Het raster kan volgens haar namelijk als middelpuntvliedend gelezen worden. In deze opvatting reikt het raster – voorbij de door de kunstenaar vastgestelde grenzen van het kunstwerk – tot in de eeuwigheid, en kan het kunstwerk worden opgevat als een minuscuul fragment van dit oneindige raster: ‘Thus the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame’.<sup>47</sup> Deze benadering van het raster ondersteunt Krauss’ argument dat het raster op oneindig veel manieren ingezet kan worden, variërend van abstracte uitdrukkingen ervan tot werken waarin objecten uit de realiteit gerangschikt worden.<sup>48</sup> De raster-werken van Henderikse, Armando en Peeters kunnen onder de middelpuntvliedende lezing van het raster geschaard worden. De raster-werken van Schoonhoven daarentegen, vallen onder de middelpuntzoekende lezing van het raster. Voor het middelpuntzoekende raster geldt dat het van de buitengrens van het kunstwerk naar binnen werkt. Het middelpuntzoekende raster sluit de werkelijkheid uit, en impliceert volgens Krauss een doel op zichzelf te zijn.<sup>49</sup> De reliëfs van Schoonhoven kunnen naar mijn mening ook beschouwd worden als autonome werken die losstaan van de werkelijkheid, doordat ze nergens naar verwijzen.

In dit hoofdstuk is onderzoek gedaan naar stilte. Uit dit onderzoek zijn een aantal manieren naar voren gekomen waarop stilte gedefinieerd kan worden. Aan de hand van Guy Debords theorie over de ‘spektakelmaatschappij’ is allereerst een poging gedaan om aan te tonen waar de behoefte aan stilte vandaan komt er waarom het van belang is om stilte te onderzoeken. Stilte kan gezien worden als tegenhanger van het spektakel. Vervolgens is met behulp van theorie van John Cage aangetoond dat absolute stilte niet bestaat. Stilte is volgens Cage niet het tegenovergestelde van geluid, maar eerder een component ervan. Tot slot zijn drie theorieën gebruikt om inzicht te verkrijgen in de manieren waarop stilte zich kan manifesteren in de kunst. Voor Lucy Lippard en Susan Sontag, die respectievelijk over monotonie en het raster schrijven, geldt dat formele kenmerken van het kunstwerk kunnen leiden tot stilte bij de toeschouwer of criticus. Rosalind Krauss vindt de stilte in het kunstwerk zelf, namelijk in het

---

47 Krauss, “Grids,” 60.

48 Ibid., 63.

49 Ibid.

raster dat zich tegen het narratief in kunst keert en daarmee onontvankelijk voor de spraak is. Hierdoor is het moderne raster-kunstwerk volgens Krauss 'stil'.

### 3. Stilte in verband met de Nul-kunstenaars en hun kunstwerken

Dit hoofdstuk concentreert zich op de afzonderlijke visies op het kunstenaarschap en het werk van Armando, Henderikse, Peeters en Schoonhoven. Kan in deze individuele benaderingen een verlangen naar stilte ontdekt worden? De intenties van de vier kunstenaars omtrent het gebruik van het raster, monotonie en objecten uit de werkelijkheid worden onderzocht en waar mogelijk worden verbanden gelegd met de theorieën van Lippard, Sontag en Krauss. Van iedere kunstenaar worden kunstwerken aangehaald ter argumentatie van de aanwezigheid of juist het uitblijven van het concept stilte. Dit hoofdstuk is voornamelijk gebaseerd op primaire bronnen zoals teksten uit de bundel *De Nieuwe Stijl 1959-1966*, teksten uit tentoonstellingscatalogi en interviews met de Nul-kunstenaars.<sup>1</sup> Waar nodig is secundaire literatuur over de Nul-groep geraadpleegd om argumenten te onderbouwen.

Voorafgaand aan de bespreking van de vier Nul-kunstenaars moet opgemerkt worden dat het woord ‘verstilling’ een aantal keer voorkomt in uitspraken van de kunstenaars en auteurs. Verstilling en stilte zijn geen synoniemen, maar delen wel degelijk een raakvlak. Voor iemand die op zoek is naar stilte, is de actie van verstilling noodzakelijk. Verstilling wordt door mij als een handeling opgevat: het stiller worden, of de beweging tot stilte. Uitspraken over ‘verstilling’ impliceren in die zin een beweging, een zoektocht naar stilte.

#### Armando (1929-2018)

Op het eerste oog lijkt Armando zich met name af te willen zetten tegen het clichébeeld van de kunstenaar als een ‘bohémien met geitenwollensokken’: hij zegt in interviews stellig geen ‘stoute sigaretjes’ te roken, was geen kroegenmens, hing überhaupt niet rond in artistieke kringen.<sup>2</sup> Zijn baan als journalist zorgde er daarbij voor dat hij grote waarde hechtte aan feiten, die waren volgens de kunstenaar interessanter dan commentaren en gissingen.<sup>3</sup> Armando was een kunstenaar die van feiten hield, met een realistische blik op de wereld. In een van zijn gedichten schrijft hij: ‘De wereld swingt niet, het is niet verrukkelijk en niet lekker, laat staan huiveringwekkend’.<sup>4</sup> De werkelijkheid niet mooier maken, maar hem accepteren zoals hij is, dat deed Armando. De werkelijkheid was volgens Armando dus

---

1 *De Nieuwe Stijl* was vanaf 1964 het nieuwe publicatieorgaan van de Nul-groep.

2 Bril, Martin. “Gesprekken met de dichters van De Nieuwe Stijl: De groeten van Armando 1,” 234. In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 233-246.

3 Bril, “De groeten van Armando 1,” 239.

4 Armando. ‘Huilen met Remco.’ *Gard Sivik* 31 (1963): 245-246.

boeiend genoeg om tot kunst verheven te worden.<sup>5</sup> In 1959 publiceerde Armando zijn artistieke credo. Er moest volgens hem een nieuwe kunst komen: ‘Niet ‘mooi en lelijk’ meer, niet ‘goed en kwaad’ meer, [...] maar een kunst die geen kunst meer is, maar een gegeven feit’.<sup>6</sup> Die opvatting bracht hij zowel met zijn gedichten als met zijn beeldende kunst tot uiting.<sup>7</sup> Voor zijn kunstwerken gebruikte hij onder andere alledaagse materialen en objecten, zoals autobanden, olievaten, bouten of prikkeldraad. Armando stelde dat de kunstenaar geen kunstenaar meer moest zijn, maar diende op te treden als ‘koel, zakelijk oog’ jegens de werkelijkheid.<sup>8</sup> In zijn essay “Over het lijk van de renaissance” (1963) richt Armando zich op de rol die de kunstenaar volgens hem heeft.<sup>9</sup> De kunstenaar levert volgens Armando voor het eerst in de kunstgeschiedenis geen commentaar meer op de werkelijkheid, aanvaardt deze slechts.<sup>10</sup> Toch klinkt de opvatting dat de werkelijkheid boeiend genoeg is om tot kunst verheven te worden niet in al zijn werk door. Armando beschouwde de installatie *Zwart water* (1964) als zijn meest geslaagde Nul-werk.<sup>11</sup> Paradoxaal genoeg was deze installatie allesbehalve een greep uit de werkelijkheid. Alles van de installatie werd door Armando bedacht en ontworpen, waardoor er geen sprake meer is van een objectieve kunstenaar die geen ingrepen doet.

Voor het kunstenaarschap van Armando geldt dat het onlosmakelijk met de oorlog verbonden is. Als kind groeide Armando op in de buurt van het concentratiekamp in de bossen van Amersfoort, dat grote indruk op hem maakte. ‘Ik heb de oorlog zo gehaat, ik ben

---

5 Bril, “De groeten van Armando 1,” 236.

6 Armando, “Credo.” In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 14.

7 Binnen de literaire beweging van *De Nieuwe Stijl* schreef Armando gedichten die een letterlijke kopie waren van gesprekken die hij andere mensen op straat hoorde voeren. Hij vormde zelf dus geen zinnen, maar baseerde zijn gedichten op bestaande gebeurtenissen uit de werkelijkheid. Bij de gedichten uit deze periode moet opgemerkt worden dat zwijgen en stilte van belang was. Over de poëzie van *De Nieuwe Stijl* schrijft Hans Sleutelaar: ‘Het paginawit is tot stijlmiddel geworden. [...] Het wit onderstreept het gebod dat de poëzie met elk gedicht opnieuw moet beginnen. Maar waar het werkelijk om gaat, is wat dit wit verzwijgt. Deze sobere, gereserveerde poëzie neemt een stilte in acht die meer uitdrukt dan er geschreven staat. Het wit verwijst naar het leven, waarvan het gedicht een flits is. De dichter spreekt niet alleen door wat hij zegt, maar vooral door wat hij is’. Sleutelaar, Hans. “Spreken of zwijgen.” In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 145. Ik wijd binnen dit onderzoek niet verder uit over de vorm en betekenis van Armando’s literaire werk, maar uit dit citaat blijkt hij zich binnen dit werk bezighield met spreken, zwijgen en stilte.

8 Armando. “Een internationale primeur.” *Gard Sivik* 33 (1964), 22.

9 Armando merkt in “Over het lijk van de renaissance” (1963) onder andere op dat er een tijd is aangebroken waarin de dualiteit tussen het Apollinische (verstand) en het Dionysische (gevoel) niet langer bestaat. Die dualiteit wordt opgeheven door de Nul-beweging, zo stelt Armando, in hun werk het verstand en gevoel samenkomt.

10 Armando. “Over het lijk van de Renaissance.” In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 15-17.

11 Wesseling, *Alles was mooi*, 41.

de oorlog zelf geworden' verzuchtte Armando eens.<sup>12</sup> De confrontatie met de oorlog kan een verklaring zijn voor de wijze waarop Armando het leven benadert; hij vindt het 'geen pretje', het is zinloos en hij beschouwt het hele leven als een gevecht tegen de tijd.<sup>13</sup> Er zijn namelijk plekken waar verschrikkelijke dingen gebeurd zijn, die door de tijd langzaam maar zeker uitgewist worden. Armando leerde naar eigen zeggen de schoonheid te zien in dit soort plekken met hun bijbehorende gebeurtenissen en ging deze vastleggen in zijn kunst. Op die manier kon hij de tijd bezweren en daar draait het kunstenaarschap volgens Armando om.<sup>14</sup> Als gevolg van de oorlog probeert Armando de tijd te controleren, stil te zetten. Dat bezweren van de tijd doet hij door beladen materiaal te gebruiken dat naar de oorlog verwijst. Armando's uitspraken over de relevantie van het bezweren van de tijd kunnen geïnterpreteerd worden als onderdeel van een verlangen naar stilte.

Adorno's theorie over de na-oorlogse stilte en -kunst kan een ander inzicht bieden in het werk van Armando. Adorno onderzoekt in het artikel de mogelijkheden en de beperkingen van kunstenaars die na de Tweede Wereldoorlog werkzaam zijn. Hij is van mening dat de Holocaust niet ingezet mag worden bij kunst met esthetisch plezier als doel. Adorno pleit in plaats daarvan voor een nieuwe kunst, waarin de Holocaust wel ingezet wordt, maar met het doel dat dit schandaal nooit in de vergetelheid zal raken.<sup>15</sup> Daarbij moet er een nieuwe kunst komen die kan reageren op de oorverdovende stilte die de oorlog veroorzaakt heeft. Die stilte is volgens Adorno fundamenteel anders dan de vooroorlogse stilte, omdat het taboe om over de Holocaust te spreken erin besloten ligt.<sup>16</sup> Door de Holocaust indirect te representeren in kunst, kunnen kunstenaars de gruwelen van de oorlog bespreekbaar maken. Het werk van Armando bevat zo'n indirecte representatie van de oorlog. Tijdens de Nul-periode verbeeldt Armando de oorlog middels prikkeldraad in het werk *Zwart prikkeldraad op zwart* (1962) en het felle rood in combinatie met zwart in onder andere *Cirkel 20* (1961-1963). Door de kleuren rood en zwart samen te gebruiken verwijst hij opzettelijk naar de Nazi-beeldtaal, iets dat door veel critici negatief ontvangen werd omdat zij het weergeven van de oorlog als taboe zagen.<sup>17</sup> Armando ging in zijn werk regelmatig op zoek naar het verband tussen en de inwisselbaarheid van slachtoffer en dader, goed en kwaad. Armando vond bijvoorbeeld het

---

12 Van Garrel, Betty. "Baby null en de nullo's," 108. In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 99-108.

13 Stigter en Tegenbosch. "De groeten van Armando 2," 279.

14 Brill, "De groeten van Armando 1," 243.

15 Van Alphen, Ernst. *Caught by History: Holocaust effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Redwood City: Stanford University Press, 1997, 19.

16 Van Alphen, *Caught by History*, 20.

17 Van Mechelen, "De kieteling," 65 en 69-70.

Duitse leger mooi, dat omschreef hij als ‘Het kwaad dat mooi was’.<sup>18</sup> Volgens de zienswijze van Adorno kan Armando’s werk uit de Nul-periode beschouwd worden als een reactie tegen de naoorlogse stilte. Dit in tegenstelling tot het eerder besproken willen stilzetten van de tijd als een manier om de oorlog niet te vergeten.

Armando reduceerde de inhoud van zijn kunst, het werd ‘steeds minder, steeds minder’.<sup>19</sup> Deze monotonie is te zien in *6x Wit* (1963), dat bestaat uit zes witte stalen platen die aan elkaar bevestigd zijn met witte bouten. Ook de installatie *Zwart Water* (1964) is in feite maar weinig: een zwart plastic bassin waar een paar centimeter water in staat. De leegte en het ‘niets’ van de installatie benadrukken de authenticiteit en de feitelijkheid van wat er wordt weergegeven en zorgen voor een diepte-illusie waarin een bepaalde oneindigheid schuilgaat.<sup>20</sup> De monotone en ‘simpele’ werken van Armando kunnen ervoor zorgen dat de toeschouwer langer stilstaat bij het werk. De toeschouwer is – zo stelt Lucy Lippard – gewend om zich te concentreren op de details van een werk. Als die details ontbreken wordt de toeschouwer gedwongen om het beter te bekijken. Daarbij kan de toeschouwer volgens Lippard de tijd dat hij naar een werk kijkt ervaren als een eeuwigheid, juist omdat er zo weinig te zien is.<sup>21</sup> Tegelijkertijd kan een monotone werk – en dit slaat ook op de monotone werken van Henderikse, Peeters en Schoonhoven – net zo goed averechts werken en irritatie opwekken bij de toeschouwer. Op dat moment leidt de monotonie niet tot stilte, maar kan het juist een uitgesproken ‘luide’ reactie bewerkstelligen in de vorm van protest door weg te lopen van het kunstwerk. In dat geval kan er uiteraard geen sprake zijn van een stilte-ervaring bij de toeschouwer. Of er een stilte ontdekt wordt in de monotone werken van Armando en de andere de Nul-kunstenaars hangt dus af van de perceptie en de bereidwilligheid van de toeschouwer. Fenomenologisch onderzoek zou inzicht kunnen bieden in de ervaring van de toeschouwer bij de monotone werken van de Nul-groep.

### **Jan Henderikse (1937)**

Armando, Schoonhoven en Peeters deden regelmatig uitspraken over hun visie op het kunstenaarschap en kunst. Ze gaven interviews en publiceerden zelf teksten. Henderikse was

---

18 Wesseling, *Alles was mooi*, 41.

19 De Jesus, *De Zero Revolutie*, DVD, min. 23.22-23.27.

20 Melissen, Antoon. “Nul = 0: The Dutch Avant-Garde of the 1960s in a European Context,” 20. In: *Nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Huizing, Colin en Tijs Visser, red. Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 2011, 12-23. Tentoonstellingscatalogus.

21 Lippard, Lucy en John Chandler. “The Dematerialization of Art,” 46-47, 1968. In: Alberro, Alexander en Blake Stimson (editors). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, 46-51.

spaarzamer wat betreft het toelichten van zijn werk. Hij was van mening dat een kunstenaar niet te veel over zijn werk moet spreken en filosoferen, omdat dat enkel voor ‘nonsens en problemen’ zou zorgen.<sup>22</sup> Het feit dat hij zo weinig over zijn werk sprak en schreef, is veelzeggend voor de wijze waarop hij het kunstenaarschap benaderde. Henderikse weigerde uitleg te geven bij zijn werk en de toeschouwer mag zelf de betekenis ervan bepalen. Henderikse provoceerde zijn publiek door zelf stil te zijn.

Henderikse is van mening dat het idee en het proces van het kunst-maken interessanter zijn dan het uiteindelijke resultaat.<sup>23</sup> Alhoewel hij achteraf dus niet te veel over zijn werk wil filosoferen, denkt hij juist wel veel na over het concept en de wijze waarop het kunstwerk tot stand moet komen. Die doordachtheid is te herkennen in zijn assemblages. Hierin ordent Henderikse bestaande objecten op een bepaalde manier. Bijvoorbeeld in cirkels, of juist in rechte rijen. Zo komt Henderikse tot serieuze, doordachte kunst. Want kunst, vond hij, mocht niet te lichtzinnig zijn.<sup>24</sup> De ordeningen uit zijn kunst waren wel van nuchtere aard. Nooit hoefde de ordeningen een hoger, spiritueel doel te dienen. Henderikse heeft zich naar eigen zeggen nooit “overgegeven” aan de zoektocht naar het ‘pure en het zuivere’ waar vooral de Duitse Zero-kunstenaars interesse in hadden: dat ‘verhevene’ was niets voor hem. Hij had bijvoorbeeld moeite met de esoterische theorieën van Yves Klein.<sup>25</sup> Henderikse was wat dat betreft nuchterder, uitte amper kritiek op de werkelijkheid en wilde deze niet zozeer veranderen, en was niet op zoek naar mystieke voldoening. Hij omarmde de wereld en daarmee de consumptiemaatschappij in al zijn facetten door zijn liefde voor spullen te betuigen. Zijn kunstenaarschap stond in het motto van ‘hoe meer hoe beter, te veel is niet genoeg’.<sup>26</sup>

Het betuigen van de liefde voor ‘spullen’ komt ook voort uit de opvatting dat zijn werk anoniem moest kunnen zijn. Net als de andere Nul-kunstenaars is Henderikse van mening dat zijn persoonlijkheid niet uit zijn werk mocht spreken. Hij liet de verheerlijking van de kunstenaar niet toe. In die zin vergelijkt hij zichzelf graag met Marcel Duchamp, een kunstenaar die volgens Henderikse wel serieus werk maakt, maar zichzelf niet te serieus neemt. Henderikse maakte ook readymades en zegt zelfs nooit iets te hebben willen maken,

---

22 Melissen, Antoon. “Too Much is Not Enough!,” 165. In: *Nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Huizing, Colin en Tijs Visser, red. Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 2011.

Tentoonstellingscatalogus, 162-167.

23 Melissen, “Too Much,” 166.

24 Stigter en Tegenbosch, “Jan Henderikse,” 249.

25 Stigter en Tegenbosch, “Jan Henderikse,” 249.

26 Melissen, “Too Much,” 167.

dat zou ‘beneden zijn waardigheid’ zijn.<sup>27</sup> Toch is deze uitspraak van Henderikse gecompliceerd. Alhoewel hij stelt dat zijn werk onpersoonlijk en anoniem moet zijn, is zijn persoonlijke signatuur wel degelijk van belang bij zijn kunst. Zo signeerde hij het Nederlandse volkslied eens en eigende hij het zich zo toe.<sup>28</sup> Op dat moment maakt Henderikse inderdaad niets nieuws, maar zonder zijn signatuur was het ‘slechts’ het volkslied gebleven. Zijn idee en de daaropvolgende actie zorgen ervoor dat een object uit de werkelijkheid tot kunstobject verheven wordt.

Binnen het kunstenaarschap van Henderikse is geen duidelijke zoektocht naar stilte aanwezig. Hij zag Nul als een handig vehikel voor het exposeren van zijn werk en zegt later over die periode dat hij er ‘altijd maar zo’n beetje doorheen gefladderd’ is.<sup>29</sup> Een overduidelijke optimistische visie had Henderikse dan ook niet tijdens deze periode.<sup>30</sup> Henderikse was de jongste van de Nul-groep en heeft de oorlog minder bewust meegemaakt dan de drie andere Nul-kunstenaars. Dat heeft er wellicht voor gezorgd dat hij minder ernstig is, en de invulling van zijn kunstenaarschap speelser en ironischer is dan dat van zijn oudere kunstenaar-compagnons. Peeters omschrijft het werk van Henderikse ook als het ‘minst Nul’, en stelt dat het meer op het werk van Warhol lijkt.<sup>31</sup> Henderikse is het daar niet geheel mee eens, in die zin dat zijn werk minder kritiek leverde dan dat van Warhol.<sup>32</sup>

Maar, dat Henderikse niet zozeer de intentie had om stilte te vinden betekent niet dat aspecten van stilte niet in zijn werk herkend kunnen worden. Het materiaalgebruik van Henderikse – centen, kurken, bierkratten, plastic flessen – zorgt namelijk voor een zekere stilte. Janneke Wesseling merkt dit ook op in *Alles was mooi*. Ze beschrijft hoe Henderikse een plastic fles onttrekt van het gebruiksproces zoals dat dagelijks plaatsvindt. Normaliter zou zo’n fles na gebruik op de vuilnisbelt terechtkomen, maar omdat dit exemplaar toevallig in het vizier van Henderikse verscheen verandert de eindbestemming van de fles. De fles wordt verheven tot kunstwerk en eist op die manier de aandacht van de toeschouwer op. Zo zorgt het kunstwerk voor een vertraging van de tijd, wat gezien kan worden als een actie richting stilte: verstillig.<sup>33</sup>

---

27 Stigter en Tegenbosch, “Jan Henderikse,” 253.

28 Wesseling, *Alles was mooi*, 41.

29 Ibid., 43.

30 Stigter en Tegenbosch, “Jan Henderikse,” 254.

31 Stigter en Tegenbosch, “Henk Peeters,” 264.

32 Stigter en Tegenbosch, “Jan Henderikse,” 250.

33 Wesseling, *Alles was mooi*, 42.



Wesseling beschrijft ook dat in het werk van Henderikse vaak een tegenstelling van veelheid, een groot aantal van hetzelfde soort object, en uniekheid, de aandacht voor het afzonderlijke object, besloten ligt.<sup>34</sup> Door bijvoorbeeld een groot aantal kurken te assembleren tot kunstwerk – zoals hij doet in *Kurkenreliëf* (1962) – valt de individuele waarde van iedere kurk weg en dient het voorwerp enkel het grotere geheel: er wordt, zo stelt Wesseling, een esthetische dimensie aan de voorwerpen toegevoegd die ze ieder afzonderlijk niet bezitten. Tegelijkertijd kan de herhaling van ogenschijnlijk identieke objecten juist aandacht vragen voor de onderlinge subtiele verschillen. Deze verschillen vallen op in het eerder besproken werk *Players* (1961), waarin ‘identieke’ postzegels in rijen geassembleerd zijn.

Naar mijns inziens draagt het ritme dat teweeggebracht wordt door de herhaling van voorwerpen een zekere stilte in zich. Want de toeschouwer hoeft niet iedere kurk afzonderlijk te bekijken, maar kan zijn aandacht verleggen naar het ritmische geheel. De herhaling van een voorwerp kan voor herkenning en daardoor voor rust bij de toeschouwer zorgen. Een vergelijking met Minimal music – een muziekvorm waarin veel gebruik wordt gemaakt van herhaling – biedt wellicht inzicht in deze opvatting. In *The Oxford Dictionary* wordt Minimalism onder andere omschreven als: ‘An avant-garde movement in music characterized by the repetition of very short phrases which change gradually, producing a hypnotic effect’.<sup>35</sup> Deze definitie zou toegepast kunnen worden op de assemblages van Henderikse, waarin objecten die subtiel van elkaar verschillen worden herhaald, waardoor een hypnotisch effect teweeggebracht wordt. Kunsthistoricus Ellen Levy geeft in “Repetition and the Scientific Model in Art” (1996) een beschrijving van het repetitieve werk van Alfred Jensen die naar mijn mening ook op veel werken van Henderikse toegepast kan worden.<sup>36</sup> Levy schrijft dat Jensen in zijn werk overdadige reeksen van bijna niet van elkaar te onderscheiden elementen gebruikt. Voor Jensen zijn die elementen woorden en getallen, voor Henderikse zijn het centen, kurken of postzegels. Levy stelt dat door het inwisselbare karakter van deze elementen, voor de toeschouwer enkel de indruk van de herhaling achterblijft. Het onderscheid tussen de afzonderlijke elementen vervaagt hierdoor. Door herhaling bereikt het werk van Jensen een ‘bijna-mystieke onuitsprekelijkheid’.<sup>37</sup> Het repetitieve werk van

---

34 Wesseling, *Alles was mooi*, 17, 18 en 42.

35 ‘Minimalism’. Website The Oxford Dictionary, <http://web.archive.org/web/20190610073829/https://en.oxforddictionaries.com/definition/minimalism> (geraadpleegd 6 juni 2019).

36 Levy, Ellen. “Repetition and the Scientific Model in Art.” *Art Journal* 55-1 (1996): 79-84.

37 Levy, “Repetition,” 81.

Henderikse kan naar mijn mening ook een mystieke onuitsprekelijkheid bereiken, waardoor de toeschouwer stil zou kunnen worden.

Volgens Sontag zorgt het gebruik van alledaagse materialen of beeldtaal uit de consumptiecultuur ervoor dat de criticus en de toeschouwer geen interpretatie kunnen maken van het betreffende kunstwerk. Dat zou komen doordat de inhoud ervan zo voor de hand liggend is. Op die manier zou een dergelijk werk tot stilte bij de toeschouwer kunnen leiden. Toch werd het werk van Henderikse, waarin veel alledaagse materialen verwerkt zijn, en ook het werk van de andere Nul-kunstenaars stevig bekritiseerd door contemporaine critici. De negatieve kritiek was onder andere expliciet gebaseerd op het gebruik van alledaagse materialen. Volgens veel critici hoorde het werk van Nul niet thuis in het museum. In *De Tijd De Maasbode* stond opgeschreven: ‘Een museum is er om het goede en blijvende te conserveren, niet om er een mallemolen en een cafetaria van te maken, niet om de autobanden en de ijsmutsen zo voordelig mogelijk te etaleren’.<sup>38</sup> In *Wereldkroniek* werd geschreven dat Nul-kunst thuishoorde in winkelatalages, omdat op de autobanden van Armando en de bierflesjes van Henderikse duidelijk zichtbare merken te zien waren en de ze met reclamegeld gerealiseerd waren.<sup>39</sup> De kunst van Nul slaagde er in de jaren zestig niet in om de interpretatie te ontwijken door het gebruik van alledaagse objecten, en in die zin is Sontags theorie niet toepasbaar op hun kunst.

### **Henk Peeters (1925-2013)**

Henk Peeters was de organisator van de Nul-groep. De drie andere kunstenaars durven zelfs te stellen dat de groep zonder Peeters nooit bestaan had. Hij kende Armando, Schoonhoven en Henderikse afzonderlijk van elkaar en heeft hen aan elkaar voorgesteld. Toen ze eenmaal als ‘groep’ gevormd waren zorgde Peeters ervoor dat ze hun werk konden exposeren in galerieën en musea. Maar ook internationaal gezien legde Peeters contacten en organiseerde hij ‘samenwerkingen’. Hij sprak verschillende talen en dat kwam van pas bij het leggen van contacten met kunstenaars uit het buitenland. Het was Peeters die als eerste Manzoni, Fontana, Klein, Mack en Piene ontmoette. Hierdoor kwamen de Nul-kunstenaars erachter dat er, verspreid over Europa, meerdere kunstenaars waren met vergelijkbare opvattingen over kunst en de werkelijkheid, het kunstenaarschap, en de richting die kunst op zou moeten gaan.

---

38 Engelman, Jan. “Van ontwaard tot nul, een kleine terugblik – Kunst zonder reclamegetoeter.” *De Tijd De Maasbode*, 7 april 1962.

39 Sweering, Ronald. “Reclamestunts in Amsterdamse kunsttempel. Nul en toch wel van enige waarde?” *Wereldkroniek*, 7 april 1962.

Deze contacten leidden tot tentoonstellingen voor de Nul-groep in het buitenland, maar ook voor internationale groepstentoonstellingen in Nederland. Kortom, Peeters was de man van de dialoog, zowel met andere kunstenaars als met instanties en het publiek.<sup>40</sup> Hij was een kunstenaar met een praktische houding.

Die praktische houding komt niet alleen naar voren in het leggen van contacten en het organiseren van tentoonstellingen. Ook zijn levensbeschouwing en de positie die hij als kunstenaar inneemt zijn praktisch van aard. Religie en mystiek vond hij van huis uit iets ‘engs’.<sup>41</sup> Peeters was, net als Henderikse, niet van mening dat hij moest nastreven om met zijn kunst tot iets verhevens te komen. Hij had geen religieuze opvattingen en vond niet dat kunst een sublieme ervaring teweeg hoefde te brengen bij de toeschouwer of een hoger, spiritueel doel hoefde te dienen. Om die reden voelde hij zich onder de buitenlandse ZERO-kunstenaars het meest verwant met de Milanese kunstenaars, met name met Manzoni. Het speelse en ironiserende van Manzoni’s werk – voor de Italiaan kon alles kunst zijn; zo stopte hij voor een kunstwerk zijn eigen poep in conservenblikjes – sprak Peeters aan omdat het zo ‘helder en duidelijk’ was.<sup>42</sup>

Kunst had volgens Peeters dan geen spiritueel doel, maar hij zette zijn kunst wel in voor een maatschappelijk doel. De Nul-groep was voor Peeters veel meer dan alleen maar een kunstenaarsgroep; hij wilde de wereld er mee veranderen.<sup>43</sup> Hij zegt hierover: ‘Ik heb wel altijd gehoopt dat mijn kunst zou werken als een bom op de juiste plaats’.<sup>44</sup> Peeters wilde het systeem van de kunstwereld ‘liquideren’ en wilde de mechanismes van macht en bezit bestrijden.<sup>45</sup> Hij was tegen bezit en kunst moest daarom gedemocratiseerd worden: kunst was niet alleen bedoeld voor de elite, maar moest door iedereen ervaren kunnen worden. Peeters noemt een aantal manieren waarop hij de kunst democratiseerde. Ten eerste zou het gebruik van eigentijdse materialen – onder andere watten, veren, nepbont en kaarslont – en simpele technieken bijdragen aan de democratisering.<sup>46</sup> Peeters’ ‘realistische’ objecten, waarin de nadruk op de stoffelijke werkelijkheid ligt, waren ontworpen voor de zintuigen. Peeters was geboeid door materialen die aan de tastzin appelleren, volgens eigen zeggen door een gemis aan tederheid tijdens zijn jeugd. ‘Pas als het zacht is vind ik het aangenaam. [...] Dat

---

40 Van Mechelen, *Echt Peeters*, 9-10.

41 Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. “Henk Peeters: lang leve nul,” 260. In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 256-266.

42 Stigter en Tegenbosch, “Henk Peeters,” 260.

43 Ibid., 265.

44 Ibid., 256.

45 Ibid., 257.

46 Van Mechelen, *Echt Peeters*, 11.

wegzweven vind ik heerlijk’, zegt hij daarover.<sup>47</sup> Op die manier spreken de werken voor zichzelf, schuilt er geen betekenis achter. Iedere toeschouwer zou het werk van Peeters dus moeten kunnen begrijpen. Het werk *Zwarte veertjes 62-32C* (1962) bestaat uit eigentijds, tactiel materiaal en sluit middels het raster een narratief uit. Hierdoor hoeft de toeschouwer niet op zoek naar een betekenis. Ten tweede bevroegde Peeters kwesties van authenticiteit en originaliteit ten behoeve van het veranderen van de kunstwereld. Hij schroomde niet om een werk nog eens na te maken, of iets in een serie te produceren. Het originele kunstwerk bestond niet volgens Peeters. Hij bevroegt daarom ook het auteurschap van de kunstenaar: ‘Rembrandt schilderde toch ook niet alles zelf?’<sup>48</sup> Ten derde noemt Peeters het monotone karakter van zijn witte werken, die symboliseren volgens hem ‘het ontmaskeren’ van machtssystemen.<sup>49</sup>

Peeters beëindigt zijn Nul-periode door een groot deel van zijn werken te vernielen en bij het vuilnis te zetten. Het irriteerde hem dat het publiek en de critici die in 1962 enkel kritiek hadden op het werk van de Nul-groep, in 1965 ineens klaarstonden om de Nul-kunstenaars te loven en prijzen: ‘Het is verdomd lullig als je van huis uit gewend bent om tegen de stroom op te roeien en je krijgt ineens de wind mee. Alle mensen vonden het mooi en we kregen opeens van iedereen een handje’.<sup>50</sup> Hij vond het vreselijk dat het ‘vernieuwende eraf was’.<sup>51</sup> Liever had hij gehad dat zijn werk voor nog meer commotie gezorgd had, omdat de grotere waardering toch niet tot een groter koperspubliek leidde.<sup>52</sup> Hieruit blijkt dat Peeters het publiek – zo lang het zijn werk niet wilde kopen – het liefst bleef provoceren. Deze laatste protestactie kan naar mijn mening gezien worden als een manier om de kunstwereld te veranderen en deze de mond te snoeren.

Peeters deed van de Nul-kunstenaars de meeste uitspraken over stilte. Hij stelde dat de leegte de enige betekenis was die achter zijn werk lag.<sup>53</sup> In een andere uitspraak behandelt de kunstenaar ‘leegte’ en ‘stilte’ als hetzelfde begrip: ‘Het begrip Zero komt uit het zoeken naar leegte, een stilte, waarin volgens de Zen filosofie het begin van de creativiteit ligt’.<sup>54</sup> In die zin

---

47 Stigter en Tegenbosch, “Henk Peeters,” 262-263.

48 De Jesus, *Hollandse Meesters – Henk Peeters*, video, min. 10.10-10.15.

49 Stigter en Tegenbosch, “Henk Peeters,” 257.

50 Ibid., 265.

51 Ibid.

52 Van Mechelen, “De kieteling,” 91.

53 Wesseling, *Alles was mooi*, 47.

54 Eerste uitspraak: De Jesus, Sherman. *Jan Schoonhoven – Beambte 18977*. DVD. Memphis Film & Televisie. DVD. Nederland 2005, min. 18.27 – 18.54. Tweede uitspraak: De Jesus, Sherman. *De Zero Revolutie. Henk Peeters*. Memphis Film & Televisie. DVD. Nederland 2015, min. 8.32 – 8.52.

kan dus gesteld worden dat alle betekenis van zijn tactiele en realistische werk uit de Nul-periode in de stilte ligt.

### **Jan Schoonhoven (1914-1994)**

Aan de oppervlakte lijkt Jan Schoonhoven een nuchtere kijk op kunst en het kunstenaarschap te hebben. Op de vraag waarom hij kunstenaar geworden is antwoordde hij: ‘Aanleiding tot mijn werk is dat ik wil werken’.<sup>55</sup> Daarbij gelooft hij niet dat kunst iets kan veranderen in de maatschappij, dus er lag geen ideologische of maatschappelijke drijfveer ten grondslag aan zijn werk. In plaats daarvan stelt Schoonhoven dat het bij kunst draait om het moment van ‘aanraking en mooie dingen’, esthetiek was belangrijk voor de kunstenaar.<sup>56</sup> Hij wilde de mensen gewoon laten kijken, een kunst maken die iedereen kon begrijpen.<sup>57</sup> Dat lijken eenvoudige beschouwingen, maar daaronder schuilen diepere opvattingen die filosofischer van aard zijn. Zo zei Schoonhoven bijvoorbeeld dat het verdrijven van zijn eigen onrust altijd het streven van zijn leven en zijn kunst geweest is. Hij zag dat als de meest primitieve vorm van psychologie.<sup>58</sup>

Het verdrijven van die onrust doet Schoonhoven door in alle aspecten van zijn leven structuur aan te brengen. Schoonhoven had een baan bij de PTT die hem een gestructureerde ‘kantoorweek’ bracht. Zijn sigaretten lagen netjes in een rijtje op de eettafel, zijn fruit lag gerangschikt op het aanrecht, al naar gelang de rijpheid ervan.<sup>59</sup> Zijn kunst maakte hij buiten kantooruren om. Als persoon, en ook als kunstenaar, bevond hij zich graag op de achtergrond: het beviel hem om niet op te vallen, zich door het leven te kunnen manoeuvreren als een kameleon.<sup>60</sup> De structurering van zijn leven trok hij door in zijn manier van werken als kunstenaar: de geometrische orde van zijn werk was een methode, maakte het hem eenvoudiger om over de compositie van een werk na te denken.<sup>61</sup> Gevolg was dat hij jarenlang enkel witte reliëfs maakte, herkenbaar door hun strakke lijnen en vormen. Over het aspect van herhaling in zijn werk (en het werk van andere Nul- en Zero-kunstenaars) zegt Schoonhoven:

---

55 Uit de tentoonstellingscatalogus ter gelegenheid van de tentoonstelling ‘Facetten van de Hedendaagse Beeldende Kunst’, Enschede, 1958. In: Melissen, Antoon. *Jan Schoonhoven*. Rotterdam: NAI010 uitgevers, 2015, 179.

56 Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. “Jan Schoonhoven: bevlogen wit,” 268. In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 267-275.

57 Wesseling, *Alles was mooi*, 50.

58 Stigter en Tegenbosch, “Jan Schoonhoven,” 275.

59 Van der Lint, Roos. “Kiezen en delen.” *De Groene Amsterdammer* 21 oktober (2015): 4-7, 4.

60 Bernlef, J. en K. Schippers. “Jan Schoonhoven.” *De Gids* 131 2/3 (1968): 130-140, 135.

61 Stigter en Tegenbosch, “Jan Schoonhoven,” 270.

‘Tijd en ruimte zijn vrijwel synoniem. Opeenvolging van één motief, één ding, één object, één deel van de geïsoleerde realiteit door herhaling houdt, behalve ritme en tijd, tegelijkertijd, vanwege de herhaling, een suggestie van afwezigheid van tijd, van tijdloosheid in’.<sup>62</sup> Kortom, Schoonhoven zet de herhaling ter suggestie van tijdloosheid in.

Die reliëfs zijn echter absoluut niet identiek aan elkaar en er is dus geen sprake van massaproductie. Schoonhoven wilde niet te zorgvuldig werken, want hij wilde niet – in tegenstelling tot de andere Nul-kunstenaars – dat zijn werk geheel onpersoonlijk zou zijn: de objectiviteit van de anderen was volgens hem nog steeds zo ‘subjectief als de pest’.<sup>63</sup> Eerder trachtte hij tot een organische compositie en werkelijkheid te komen waarin alles een kans kreeg. Hij zag zijn werk als ‘gestuurd toeval’; er was dus sprake van een combinatie van toeval en intentie.

Het vrije werken binnen voor zichzelf opgestelde grenzen bracht Schoonhoven tot witte werken, iedere vorm van hiërarchie en centrum vermijgend. Op die manier wilde hij een ‘zo groot mogelijke zuiverheid bereiken’.<sup>64</sup> Met die grootst mogelijke zuiverheid doelt hij op de autonomie van het werk: daar gebeurt het en niet ergens anders.<sup>65</sup> Het reliëf heeft zich geheel losgemaakt van vertelling en representatie van iets dat buiten zichzelf ligt. Binnen de zienswijze van Rosalind Krauss, die stelt dat het raster een promotie is van de stilte omdat het een ontkenning van de spraak uitdrukt, kunnen de rasters van Schoonhoven dus als stil beschouwd worden. Volgens Schoonhoven is zijn kunst autonoom, maar kan het voor de toeschouwer toch alles betekenen. Het schilderij dwingt zijn betekenis niet op bij de toeschouwer. K. Schippers zei eens: ‘Bij Schoonhoven krijgt de toeschouwer het idee dat hij belangrijker is dan het kunstwerk’.<sup>66</sup>

Toch is Schoonhoven niet van mening dat de kunstenaar machteloos is ten opzichte van de toeschouwer. Schoonhovens opvattingen over de representatie van de werkelijkheid in kunst verschilden met die van de andere Nul-kunstenaars. Hij assembleerde niet zozeer de materiële werkelijkheid, maar liet in zijn werk een mentaal component voorkomen dat slechts door tussenkomst van de kunstenaar als ‘maker’ betekenis krijgt: ‘Ik gebruik natuurlijk wel delen van de werkelijkheid, maar het is geestelijke werkelijkheid’.<sup>67</sup> De combinatie van

---

62 Schoonhoven, Jan. “Zero,” 19. In: Faassen, Sjoerd van. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 19-20.

63 Stigter en Tegenbosch, “Jan Schoonhoven,” 270.

64 Ibid.

65 Ibid., 271.

66 Schippers, K. “De reliëfs van Jan Schoonhoven. Wit is al gauw een beetje zwart.” *Haagsche Post*, 25-29 juni 1974, 36.

67 Bernlef en Schippers, “Jan Schoonhoven,” 136.

materie en geestelijkheid is noodzakelijk, omdat de geest pas in de materie kan exerceren, legt Schoonhoven uit.<sup>68</sup> Schoonhoven vond om die reden dat het uitgewerkte kunstwerk belangrijker was dan het idee, in tegenstelling tot Henderikse die het idee als dominant aanschouwde.<sup>69</sup>

Wesseling spreekt over de reliëfs van Schoonhoven als ‘streng, verstilde monochromie’.<sup>70</sup> Die strenge monochromie is wat Schoonhoven onderscheidt van de drie andere Nul-kunstenaars. Schoonhoven gebruikte in zijn reliëfs geen andere kleur dan het wit. Want, zo stelde de kunstenaar, ‘samenvoeging van kleuren scheidt subjectieve illusie’ en ‘structuur is realiteit’.<sup>71</sup> In de witte reliëfs ontstaat een spel van licht en schaduw dat op geen moment van de dag hetzelfde is en ook van iedere toeschouwer en zijn perspectief afhankelijk is. Op die manier vertegenwoordigen de reliëfs toch de dagelijkse werkelijkheid – buiten de eerdergenoemde geestelijke werkelijkheid om – namelijk die van de tijd, de positie van de toeschouwer, de context waarin het werk zich bevindt en het licht dat erop valt.

Het gehele leven van Schoonhoven kan naar mijn mening gezien worden als een zoektocht naar de stilte. Middels ordening, een objectieve weergave van de werkelijkheid door structuur en monotone kleurgebruik en het reliëf als ontkenning van het narratief is de kunstenaar op zoek geweest naar de ‘waarheid’. Die waarheid vond hij in de leegte van de abstractie.

Het verschilt per Nul-kunstenaar of er een zoektocht naar stilte bij ze ontdekt kan worden enerzijds, en op welke manier deze zoektocht zich in hun kunst manifesteert anderzijds. Voor Schoonhoven geldt wellicht dat hij de ‘stilste’ kunstenaar was binnen de Nul-groep. Zowel zijn houding als kunstenaar, als de visuele aspecten van zijn werk dragen stilte uit. In het werk en het kunstenaarschap van Henderikse speelt stilte de minst grote rol. Uit Henderikses intenties is geen verlangen naar stilte te herkennen. Desondanks is geprobeerd aan te tonen dat in het werk van Henderikse stilte gevonden kan worden. Voor Armando geldt dat zijn monotone werken als stil ervaren kunnen worden, mits de toeschouwer daar zelf behoefte aan heeft. Daarbij kan de verwerking van de oorlog in zijn kunst worden opgevat als zoektocht naar stilte enerzijds, en een reactie op de naoorlogse stilte, zoals omschreven door Adorno, anderzijds. Peeters maakte van de Nul-kunstenaars het meest expliciet gebruik van het woord

---

68 Bernlef en Schippers, “Jan Schoonhoven,” 136.

69 Ibid., 139.

70 Wesseling, *Alles was mooi*, 12.

71 Ibid., 53.

‘stilte’, zoals de uitspraken ‘In de stilte hoor je meer dan in de herrie’ en ‘Het begrip Zero komt uit het zoeken naar leegte, een stilte, waarin volgens de Zen filosofie het begin van de creativiteit ligt’. Dit soort uitspraken kunnen wellicht verklaard worden door het feit dat Peeters van de Nul-kunstenaars het meeste contact had met buitenlandse ZERO-kunstenaars, wiens filosofieën invloed kunnen hebben gehad op Peeters’ uitspraken. Toch lag aan het vervaardigen van kunst eerder de pragmatische behoefte aan een verandering in de maatschappij en de democratisering van kunst ten grondslag. De stilte die voor Peeters van belang is, is te herkennen in de leegte van zijn werk.



## Conclusie

In deze thesis is onderzocht in hoeverre het concept stilte in verband gebracht kan worden met de Nul-groep. Hiervoor is onderzoek gedaan naar theorieën over stilte enerzijds en de opvattingen van Nul-kunstenaars over het kunstenaarschap en kunst anderzijds.

In Hoofdstuk 1 zijn de intenties en principes van de Nul-groep (1960-1965) onderzocht. De Nul-kunstenaars zagen hun groep als de mogelijkheid voor een nieuw begin van de kunst. Dat nieuwe begin ging samen met het verlaten van conservatieve kunstvormen en tradities: alles mocht en kon kunst zijn. Nul verafschuwde de emoties van de kunstenaar en zette zich daarmee af tegen het schreeuwerige karakter van de Cobra-beweging van de jaren vijftig. In plaats daarvan lag de nadruk op een zakelijke, objectieve weergave van de werkelijkheid. De directheid van het materiaal, de ondergeschikte rol van kleur, het streven naar een onpersoonlijke representatie van de werkelijkheid en de breuk met figuratieve kunst zijn de kernkenmerken van het werk van Nul-kunstenaars.

In Hoofdstuk 2 is onderzocht hoe theoretici het concept stilte in verhouding tot moderne kunst beschrijven. Uit Guy Debords theorie over de spektakelmaatschappij bleek dat stilte van belang is, omdat het gezien worden als weerstand tegen het spektakel. Uit John Cage's theorie kwam naar voren dat stilte een paradoxaal begrip is, van waaruit het besluit genomen is om niet zozeer te onderzoeken wat stilte is, maar te onderzoeken hoe de stilte zich manifesteert in kunst. Hiervoor is ten eerste Susan Sontags tekst over de interpretatie van kunst gebruikt. Volgens Sontag kunnen kunstwerken stilte afdwingen door interpretatie uit de weg te gaan. Popart wordt door Sontag aangevoerd als een geschikte kunstvorm voor de kunstenaar die stilte wil bereiken, omdat er maar weinig gezegd kan worden over alledaagse objecten vanwege hun eenduidigheid. Ten tweede is stilte onderzocht in relatie tot monotonie in moderne kunst aan de hand van Lucy Lippard. Lippard stelt dat monotonie stilte oproept omdat het bekijken van een "leeg" kunstwerk concentratie en tijd vereist. Tot slot is de theorie van Rosalind Krauss over het raster in moderne kunst gebruikt. Volgens Krauss ontkent het raster de verwijzing naar de realiteit, is het afkerig van ieder narratief. Daarom laat het raster de projectie van de taal niet toe in het visuele domein. Uit Krauss' tekst blijkt dat het raster de stilte bevordert door de afwijzing van de spraak.

In Hoofdstuk 3 is onderzocht in hoeverre in de opvattingen van Nul-kunstenaars over het kunstenaarschap en hun werk een zoektocht naar stilte herkend kan worden. Uit dit laatste hoofdstuk is gebleken dat niet alleen het werk, zoals kunsthistoricus Marga van Mechelen al schreef, maar ook de opvattingen over het kunstenaarschap van de Nul-kunstenaars inherent

tegenstrijdig zijn. Lang niet altijd zijn theoretische uitspraken daadwerkelijk terug te zien in de praktijk van hun kunstwerken. Het verschilt per Nul-kunstenaar of er een zoektocht naar stilte bij ze ontdekt kan worden en op welke manier deze zoektocht zich in hun kunst manifesteert. Het werk en leven van Jan Schoonhoven kan het meest in verband worden gebracht met het concept stilte. Want voor Schoonhoven gold dat het verdrijven van zijn eigen onrust altijd het streven van zijn leven en zijn kunst geweest is. Dat streven komt duidelijk naar voren in zijn monotone reliëfs.

Welbeschouwd kan gesteld worden dat stilte vanuit de besproken zienswijzen van theoretici op verschillende manieren ontdekt kan worden in de Nul-kunst, bijvoorbeeld in de monotonie, het raster en de popart-elementen van hun werken. Toch blijkt uit Hoofdstuk 3 dat dit genuanceerder ligt, met name in het geval van de theorieën van Lippard en Sontag. Bij Lippards theorie is gesteld dat de toeschouwer in plaats van stil te worden ook geïrriteerd kan raken door een monotoon werk. Voor Sontags theorie geldt dat de toeschouwer lang niet altijd stil wordt als effect van het gebruik van alledaagse materialen in kunst, omdat het evengoed onbegrip op kan wekken. Het is in die zin geheel van de toeschouwer afhankelijk of er daadwerkelijk stilte herkend wordt.

Uit het gebrek aan recente wetenschappelijke artikelen over de Nul-groep blijkt dat de nalatenschap van de kunstenaars als groep vrijwel niet is onderzocht binnen een hedendaagse context. Voor dit onderzoek betekende dit dat er voornamelijk biografieën over de afzonderlijke Nul-kunstenaars geraadpleegd zijn. Er is getracht om de informatie uit deze biografieën op een doordachte manier met elkaar te combineren, zodat tot een begrip van stilte in relatie tot Nul gekomen kon worden. Thematische benaderingen van de nalatenschap van Nul – zoals binnen deze thesis gedaan is aan de hand van het concept stilte – zijn wenselijk omdat die het begrip vergroten. In die zin kan deze thesis beschouwd worden als een bijdrage aan een nieuw begrip van de Nul-groep dat voor deze tijd relevant is.

Het was interessant geweest om de perceptie en de ervaring van de toeschouwer bij Nul-kunstwerken verder te onderzoeken. Fenomenologisch onderzoek en het houden van enquêtes onder toeschouwers zouden bijvoorbeeld inzicht kunnen bieden in de mate waarin stilte ervaren wordt bij kunst van de Nul-groep. Daarbij kan een onderzoek naar de presentatiewijze van Nul-kunstwerken verdiepend inzicht bieden in welke mate ze als stil ervaren kunnen worden. De presentatiewijze van vandaag de dag heeft de vorm van een ‘stille’ tentoonstelling in een White Cube-context, zoals bijvoorbeeld in het Stedelijk Museum in 2015 het geval was. De kunst wordt in die zin een externe stilte opgelegd. Wat voor rol speelt de presentatiewijze bij de ervaring van kunst? Wat zou het effect zijn van een presentatie op een

evenement of in de openbare ruimte? Deze thesis bood niet voldoende ruimte om de rol van de presentatiewijze en de ervaring van de toeschouwer te onderzoeken. In die zin kan deze thesis beschouwd worden als het begin van een groter onderzoek naar de ervaring van de toeschouwer bij de kunst van Nul, en de rol van stilte daarbinnen.

Ik schaar mezelf onder de toeschouwers die trachten stilte te vinden in kunst, omdat ik ervan overtuigd ben dat stilte noodzakelijk is binnen het rumoerige bestaan van een stadsbewoner uit de eenentwintigste eeuw. Ik ben van mening dat die stilte een bron van inspiratie en nieuwe inzichten is. Ik sluit me dus aan bij de uitspraak van Henk Peeters: 'In de stilte hoor je meer dan in de herrie'.

## Bibliografie

### Boeken en artikelen

- Armando. "Credo." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 14.
- Armando. "Een internationale primeur." *Gard Sivik* 33 (1964): 22.
- Armando. 'Huilen met Remco.' *Gard Sivik* 31 (1963): 245-246.
- Armando. "Over het lijk van de Renaissance." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 15-17.
- Beeren, Wim. *Actie, werkelijkheid en fictie in de kunst van de jaren '60 in Nederland*. Den Haag: Staatsuitgeverij, 1979.
- Bernlef, J. en K. Schippers. "Jan Schoonhoven." *De Gids* 131 2/3 (1968): 130-140.
- Bindeman, Steven L. *Silence in Philosophy, Language, and Art*. Leiden: Brill, 2017.
- Bril, Martin. "Gesprekken met de dichters van De Nieuwe Stijl: De groeten van Armando 1." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 233-246.
- Cage, John. "Experimental Music." In: Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 (herdruk uit 2000), 7-17.
- Cage, John. "Lecture on Nothing." In: Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 (herdruk uit 2000), 109-127.
- Cage, John. "Lecture on Something." In: Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 (herdruk uit 2000), 128-145.
- Cage, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961 (herdruk uit 2000).
- Debord, Guy. *De Spektakelmaatschappij & Commentaar op de spektakelmaatschappij*. Vertaald door Rokus Hofstede, Jaap Kloosterman en René van de Kraats. Utrecht: Uitgeverij IJzer, 2015.
- Gribling, Franck. "De informele kunst in Nederland. Tussen Cobra en Nul." In: Peeters, Henk, (ed.). *Informele kunst in België en Nederland 1955- '60*. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1983, 7-50. Tentoonstellingscatalogus.
- Gribling, Franck. "Een intermezzo. Informele kunst tussen Cobra en Nul. Van onstuimigheid tot bezinning." In: Imanse, Geurt. *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam: Meulenhoff / Landshoff, 1984, 62-79.
- Groom, Amelia. "There's Nothing to See Here: Erasing the Monochrome." *E-flux Journal* 37

(2012): ongepagineerd. <http://web.archive.org/web/20190606211926/https://www.e-flux.com/journal/37/61233/there-s-nothing-to-see-here-erasing-the-monochrome/> (geraadpleegd 29 mei 2019).

Harrison, Sylvia. *Pop Art and the Origins of Post-Modernism*. New York: Cambridge University Press, 2001.

Hofland, H.J.A., red. *De grote stilte: overdenkingen in filosofie, kunst en spiritualiteit*. Nijmegen: Uitgeverij DAMON Budel, 2007.

Huizing, Colin en Tijs Visser. "Vacuity Squared: Colin Huizing and Tijs Visser in conversation with Herman de Vries" In: *Nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Huizing, Colin en Tijs Visser, red. Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 2011, 180-187. Tentoonstellingscatalogus.

Imanse, Geurt. *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam: Meulenhoff / Landshoff, 1984.

Krauss, Rosalind. "The Originality of the Avant-Garde." *October* 18 (1981): 47-66.

Krauss, Rosalind. "Grids." *October* 9 (1979): 50-64.

Levy, Ellen. "Repetition and the Scientific Model in Art." *Art Journal* 55-1 (1996): 79-84.

Lippard, Lucy. "The Silent Art." *Art in America* 55-1 (1967): 58-63.

Lippard, Lucy en John Chandler. "The Dematerialization of Art." 1968. In: Alberro, Alexander en Blake Stimson (editors). *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: The MIT Press, 1999, 46-51.

Mack, Heinz en Otto Piene. "Zero." Manifest. Düsseldorf, 1958. In: *Zero: Let Us Explore The Stars*, Schavemaker, Margriet en Dirk Pörschmann, red. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2015, 20. Tentoonstellingscatalogus.

Melissen, Antoon. *Jan Schoonhoven*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2015.

Melissen, Antoon. "Nul = 0: The Dutch Avant-Garde of the 1960s in a European Context." In: *Nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Huizing, Colin en Tijs Visser, red. Schiedam: Stedelijk Museum, 2011, 12-23. Tentoonstellingscatalogus.

Melissen, Antoon. "Too Much is Not Enough!." In: *Nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Huizing, Colin en Tijs Visser, red. Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 2011, 162-167. Tentoonstellingscatalogus.

Melissen, Antoon (red.), Niels Cornelissen, Anke Hervol en Yvonne Ploum. *Armando. Tussen het weten en begrijpen*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 2015.

Piene, Otto en Heinz Mack. *Zero 1, 2, 3*. Keulen: DuMont Schauberg, 1973.

Piëne, Otto. "The Development of the Group Zero." In: Piëne, Otto en Heinz Mack. *Zero 1, 2, 3*. Keulen: M. DuMont Schauberg, 1973, ongepagineerd.

Schoonhoven, Jan. "Zero." In: Faassen, Sjoerd van. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 19-20.

Sontag, Susan. "Against Interpretation." *Shifter Magazine* oktober (2015): 1-10. <http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf> (geraadpleegd 2 mei 2019).

Sontag, Susan. "The Aesthetics of Silence." In: Sontag, Susan. *Styles of Radical Will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969, 3-33.

Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. "De groeten van Armando 2." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 276-283.

Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. "Jan Henderikse: Holland door een verre kijker." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 248-255.

Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. "Jan Schoonhoven: bevlogen wit." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 267-275.

Stigter, Diana en Pietje Tegenbosch. "Henk Peeters: lang leve Nul." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 256-266.

Van Alphen, Ernst. *Caught by History: Holocaust effects in Contemporary Art, Literature, and Theory*. Redwood City: Stanford University Press, 1997.

Van der Lint, Roos. "Kiezen en delen." *De Groene Amsterdammer* 21 oktober (2015): 4-7.

Van Garrel, Betty. "Baby null en de nullo's." In: Van Faassen, Sjoerd. *De Nieuwe Stijl 1959-1966*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1989, 99-108.

Van Mechelen, Marga en Jonneke Jobse. *Echt Peeters: Henk Peeters, realist, avant-gardist*. Wezep: Uitgeverij de Kunst, 2011.

Van Mechelen, "De kieteling van de commodificatie." In: Van Mechelen, Marga en Jonneke Jobse. *Echt Peeters: Henk Peeters, realist, avant-gardist*. Wezep: Uitgeverij de Kunst, 2011, 55-135.

Vergeer, Charles. "Sine voce: Filosoferen rondom leegte." In: Hofland, H.J.A., red. *De grote stilte: overdenkingen in filosofie, kunst en spiritualiteit*. Nijmegen: Uitgeverij DAMON Budel, 2007, 31-45.

Vrakking, Rob. *Stilte in kunst: een post-kunst project*. Amsterdam: Foundation Museum of Silence, 1994.

Ward, Ossian. "Extrasensorial David Claerbout." *Art in America* juni/juli (2009): 170-174.  
Via de website van David Claerbout

<https://www.dropbox.com/s/yylsxzhjswf9knt/ArtinAmericaJuneJuly2009.pdf?dl=0>  
(geraadpleegd 27 mei 2019).

Wesseling, Janneke. "De Nulbeweging." In: Imanse, Geurt. *De Nederlandse identiteit in de kunst na 1945*. Amsterdam: Meulenhoff / Landshoff, 1984, 80-96.

Wesseling, Janneke. *Alles was mooi: een geschiedenis van de Nul-beweging*. Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1989.

Wiehager, Renate en Antoon Melissen. *Jan Henderikse: Acheitopoieta*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2010.

Zijlstra, Onno. *Language, Image and Silence: Kierkegaard and Wittgenstein on Ethics and Aesthetics*. Bern: International Academic Publishers, 2006.

### **Tentoonstellingscatalogi**

*Nul = 0: The Dutch Nul Group in an International Context*, Huizing, Colin en Tijs Visser, red. Schiedam: Stedelijk Museum Schiedam, 2011. Tentoonstellingscatalogus.

*De vitaliteit in de kunst*, Marinotti, Paolo en Willem Sandberg, red. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1959. Tentoonstellingscatalogus.

*Nul: negentienhonderd vijf en zestig*, Henk Peeters. Amsterdam: Stedelijk Museum, 1965. Tentoonstellingscatalogus.

*Zero-0-Nul: Mack Piene Uecker Armando, Peeters, Schoonhoven, Peeters, Henk en Otto Piene*, red. Den Haag: Haags Gemeentemuseum, 1964. Tentoonstellingscatalogus.

*Zero: Countdown to Tomorrow, 1950s-60s*, Atkins, Katherine en Jennifer Bantz, red. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2014. Tentoonstellingscatalogus.

*Zero: Let Us Explore The Stars*, Schavemaker, Margriet en Dirk Pörschmann, red. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2015. Tentoonstellingscatalogus.

### **Krantenartikelen**

"Nul is zo oud." *De Leeuwarder Courant*, 24 maart 1962.

Böhler, Britta. "Stilte is een schaars goed geworden waar mensen naar verlangen." *De Volkskrant*, 2 juli 2017.

Engelman, Jan. "Van ontwaard tot nul, een kleine terugblik – Kunst zonder reclamegetoeter." *De Tijd De Maasbode*, 7 april 1962.

Hannema, Kirsten. "Op zoek naar leegte, stilte en rust: hoe vinden we die in de stad van de toekomst?." *De Volkskrant*, 9 mei 2019.

Leclaire, Annemiek. "Je moet de stilte in jezelf vinden." *NRC Handelsblad*, 2 juni 2017.

Redeker, Hans. "NUL tussen design en esthetiek." *Algemeen Handelsblad*, 25 maart 1964.

Schippers, K. "De reliëfs van Jan Schoonhoven. Wit is al gauw een beetje zwart." *Haagsche Post*, 25-29 juni 1974.

Sweering, Ronald. "Reclamestunts in Amsterdamse kunsttempel. Nul en toch wel van enige waarde?" *Wereldkroniek*, 7 april 1962.

Tegenbosch, Lambert. "Huis vol NUL. Drie tentoonstellingen in het Stedelijk: Naum Gabo, Nul '65, Premio Marzotto." *De Volkskrant*, 8 mei 1965.

Tilroe, Anna. "Heimwee naar het gewone." *NRC Handelsblad*, 3 mei 2012.

Wingen, Ed. "Met Sandberg naar het absolute NULpunt." *De Telegraaf*, 22 maart 1962.

Redeker, Hans. "De landerige leegheid der Nullisten." *Algemeen Handelsblad*, 16 maart 1962.

Oudshoorn, G. "Haags Gemeentemuseum betaalt tol aan progressie kunst. De last van de nul." *Het Parool*, 3 april 1964.

### Websites

'Bevolkingsgroei in 2018 vooral in de Randstad'. Website CBS, <https://web.archive.org/web/20190531084212/https://www.cbs.nl/nl-nl/nieuws/2019/01/bevolkingsgroei-in-2018-vooral-in-de-randstad> (geraadpleegd 27 mei 2019).

'Minimalism'. Website The Oxford Dictionary, <http://web.archive.org/web/20190610073829/https://en.oxforddictionaries.com/definition/minimalism> (geraadpleegd 6 juni 2019).

'Stil'. Website De Ketelfactory, <https://web.archive.org/save/https://www.deketelfactory.nl/tentoonstelling/nu/> (geraadpleegd 6 mei 2019).

### Overig

De Jesus, Sherman. *De Zero Revolutie. Henk Peeters*. Memphis Film & Televisie. DVD. Nederland 2015.

De Jesus, Sherman. *Jan Schoonhoven – Beambte 18977*. Memphis Film & Televisie. DVD. Nederland 2005.

Nul-groep. "Einde." Manifest. Amsterdam, 1961. In: Van Mechelen, Marga en Jonneke Jobse. *Echt Peeters: Henk Peeters, realist, avant-gardist*. Wezep: Uitgeverij de Kunst, 2011, 70.

Nul-groep. "Manifest tegen Niets." Manifest. Amsterdam, 1961. In: Van Mechelen, Marga en



Jonneke Jobse. *Echt Peeters: Henk Peeters, realist, avant-gardist*. Wezep: Uitgeverij de Kunst, 2011, 70.

Sebestik, Miroslav. *Listen: John Cage – in love with another music*. Video. Frankrijk 1992. <http://web.archive.org/web/20190606210518/https://vimeo.com/23080898> ( geraadpleegd 26 mei 2019).

## Afbeeldingenlijst

### Hoofdstuk 1

Afbeelding 1: De Nul-groep in 1961. V.l.n.r. Jan Henderikse, Jan Schoonhoven, Armando en Henk Peeters (Foto: via Wikipedia, [http://web.archive.org/web/20190611122927/https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Dutch\\_Nul\\_group](http://web.archive.org/web/20190611122927/https://en.wikipedia.org/wiki/The_Dutch_Nul_group), geraadpleegd 1 april 2019).

Afbeelding 2: Armando, *Autobandenwand*, 1962-2014, autobanden, installatie: afmetingen variabel, collectie en verblijfplaats onbekend (Foto: Kunstvensters, <http://web.archive.org/web/20190611121926/https://kunstvensters.com/2011/12/15/nul-is-meer-dan-nul/>, geraadpleegd 1 april 2019).

Afbeelding 3: Jan Henderikse, *Zonder titel (Kratjeswand)*, 1962 (reconstructie 2015), houten kratten, bierflesjes, installatie: afmetingen variabel, Stedelijk Museum Schiedam, Schiedam (Foto: Johannes Janssen, <http://web.archive.org/web/20190611122529/https://jamjanssen.wordpress.com/2015/08/19/zero-in-het-stedelijk/>, geraadpleegd 1 april 2019).

### Hoofdstuk 2

Afbeelding 1: Henk Peeters, *Zwarte veertjes 62-32C*, 1962, plaatmateriaal, veertjes en fluweel, 131,5 x 111,5 cm, Collectie Rijksmuseum Twenthe, Enschede, 2267 (Foto: Rijksmuseum Twenthe, <http://web.archive.org/web/20190611112117/https://collectie.rijksmuseumtwenthe.nl/zoeken-in-de-collectie/detail/id/41014097-0077-5cc7-bc77-597b1f99f48a>, geraadpleegd 15 mei 2019).

Afbeelding 2: Armando, *6x rood*, 1963, blik op spaanplaat, 122 x 122 cm, Collectie Stedelijk Museum, Amsterdam, A26401 (Foto: Stedelijk Museum, <http://web.archive.org/web/20190611112312/https://www.stedelijk.nl/en/collection/1182-armando-6-x-rood>, geraadpleegd 15 mei 2019).

Afbeelding 3: Henk Peeters, *Ijs, ijskast, ijsbeer*, 1961, synthetisch bont, fluweel, hout, metaal, glas, vriesmeubel, ijs, reflecterende verf, 115 x 112 x 67 cm, Collectie Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, BEK 1578 a-c (MK) (Foto: Boijmans van Beuningen, <http://web.archive.org/web/20190611114421/https://www.boijmans.nl/collectie/kunstwerken/40766/ijs-ijskast-ijsbeer>, geraadpleegd 20 mei 2019).

Afbeelding 4: Jan Schoonhoven, *Kartonreliëf (wand)*, 1964, karton, installatie: afmetingen variabel, ZERO Foundation, Düsseldorf (Foto: Naamloos Magazine, <http://web.archive.org/web/20190611115336/http://naamloosmagazine.blogspot.com/2011/11/nul-0.html>, geraadpleegd 20 mei 2019).

Afbeelding 5: Jan Schoonhoven, *R61-4*, 1961, emulsieverf, papier-maché, karton, spaanplaat, 99 x 81 x 4 cm, Caldic Collectie, Wassenaar (Foto: Caldic Collection, <http://web.archive.org/web/20190611115657/http://ensembles.org/items/r-61-4?locale=de&mobile=1>, geraadpleegd 20 mei 2019).

Afbeelding 6: Henk Peeters, *Pyrografie 60#06*, 1960, roet op kunststoffolie, 100 x 120 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam, A20509 (Foto: Stedelijk Museum, <http://web.archive.org/web/20190611120032/https://www.stedelijk.nl/en/collection/1209-henk-peeters-pyrografie-%2760-06>, geraadpleegd 20 mei 2019).

Afbeelding 7: Jan Henderikse, *Players*, 1961, sigarettendoosjes op paneel, 65 x 85 cm, Collectie Erica en Gerard Stigter, Amsterdam (Foto: <http://web.archive.org/web/20190611120540/http://www.rudedo.be/amarant08/fontana-manzoni-zero/nulgroep-jan-henderikse-jan-schoonhoven-armando-henk-peeters/jan-henderikse-1937/jan-henderikse-players-sigarettendoosjes-op-paneel-1961/hendrikse14/>, geraadpleegd 20 mei 2019).

Afbeelding 8: Armando, *4 x 8 zwarte bouten op zwart 6-61 (08)*, 1961, zwarte bouten op paneel, 122 x 244 cm, collectie en verblijfplaats onbekend (Foto: Geheugen van Nederland, <https://www.geheugenvannederland.nl/nl/geheugen/view/x-zwarte-bouten-zwart--armando?coll=ngvn&facets%5BcollectionStringNL%5D%5B%5D=Armando%E2%80%99s+meesterwerken&maxperpage=36&page=1&query=&identifier=AM01%3A00186>, geraadpleegd 20 mei 2019).