
WILLEM VAN ALTHUIS

Fries Museum Leeuwarden

12 januari - 26 februari 1979

Dords Museum Dordrecht

10 maart - 30 april 1979

Hengelose Kunstzaal

1 mei - 25 juni 1979

in samenwerking met de commissie beeldende kunst Hengelo

Kunstruimte Heerenveen

26 september - 19 oktober 1979

Van Althuis bij Cadzand

Willem van Althuis in een brief (8 maart 1978): „Het is intussen wel een jaar of tien geleden dat het idee van een spanningsveld bij me opkwam waaraan ik ongeveer vier jaar later schuchter ben begonnen. Het waarom kan ik geen volledig antwoord op geven maar het heeft te maken met een zuiver visuele benadering, omdat ik een uitgesproken tegenzin kreeg in alle opsmuk en franje en een soort vrees voor fantastische verbeelding. Het pittoreske begon ik als een kankergezwel aan te voelen.”

Van Althuis noemde een aantal dingen waar hij tegen was. Opsmuk, franje, fantastische verbeelding, het pittoreske — dat wilde hij vermijden. Als je zijn laatste lege schilderijen ziet, begrijp je dat deze korte opsomming uitgebreider had kunnen zijn. Toen ik het brieffragment las, moest ik denken aan een tekst die ik in 1969 schreef en die ik de titel „Zes zinnen dicht bij de waarheid” gaf.

Hij liep niet als een vertaler
Hij praatte niet als een kennis
Hij luisterde niet als een architect
Hij rookte niet als een purser
Hij lachte niet als een boekhandelaar
Hij keek niet als een disc-jockey

Dat was een licht protest tegen vergelijkingen die zo makkelijk met het woordje „als” worden gemaakt. Als een hoofdstuk van een roman begint met de regel: „Op de loer lag ik, als een snoek in het duister” lijkt dat misschien een trefzeker beeld. Maar zou je ten slotte op dezelfde woorden uitkomen als je je eerst afvraagt hoe de hoofdpersoon **niet** op de loer lag? Niet als een kat, niet als een leeuw?

Wie voor zo'n methode kiest, zal nooit volledig kunnen zijn. De mogelijkheden om aan te geven hoe iets **niet** is zijn te talrijk. Zelfs een wetenschappelijk instituut met een staf van tientallen deskundige medewerkers zou niet in staat zijn om binnen welke periode dan ook precies te noteren wat een korrel zand **niet** is. Je kunt hoogstens denken dat dit systeem charmant is, maar je kunt het nooit toepassen.

Toch schakelt Van Althuis in het geciteerde brieffragment op deze wijze een aantal mogelijkheden uit. Hij zegt niet hoe zijn schilderijen moeten zijn, maar hij beweert wat er aan moet ontbreken. Uit zijn woorden zou je zelfs kunnen opmaken dat hij op de meest uiteenlopende manieren heeft geschilderd om langzamerhand te ontdekken wat er voor hem overbleef. Dat is natuurlijk een onmogelijkheid. Net zo min als het denkbeeldige wetenschappelijke instituut zou hij in staat zijn om eerst wel met opsmuk, franje, fantastische verbeelding, het pittoreske en andere technieken of stijlen te werken om daarna pas iets over te houden, dat hem bevalt. Als hij dat wel had gedaan, was hij nog

lang niet toegekomen aan het werk dat wij nu van hem kennen.

Maar als je de twee schilderijen met de titel „Zuurkoolpakhuis Heërenveen” (1972) ziet, lijkt het toch of Van Althuis zoveel mogelijk ballast overboord heeft gegooid. Dat kan een lang proces zijn geweest. Misschien heeft hij inderdaad voor deze eerste „paren” op allerlei manieren gewerkt: schetsen en probeersels die wij niet kennen. Het kan ook zijn dat hij voor het „Zuurkoolpakhuis”, zonder een penseel aan te raken, voldoende over zijn „spanningsveld” had nagedacht om meteen met zijn schilderkunstig avontuur te kunnen beginnen. Dat avontuur is interessant omdat Van Althuis met zijn schilderijen naar iets toe werkt dat hij nog **niet** heeft gemaakt. Je kunt een schilderij maken, tegelijkertijd kun je je bewust zijn van de problemen die het oproept. Wie kiest voor een uiterste verfijning, zal geen tevredenheid kennen. Elk doek is een aanzet voor een volgende poging.

Ik heb eens iemand in een postkantoor zien wachten toen een bekende hem aanschoot en vroeg: „Stond alles wat je tot nu toe hebt gedaan in dienst van deze gebeurtenis? Om ten slotte hier in een rij te moeten wachten? Waarom ben je er niet meteen naar toe gegaan?” Deze vragen brachten de wachtende man in de opperste verwarring. De rij, het postkantoor, hij zag het inderdaad als het doel van zijn leven. Maar hij bedacht niet dat hij jaren geleden niet had kunnen weten dat hij daar ooit zou staan.

Zo zou je Van Althuis bij elk laatste schilderij kunnen vragen: „Is dit het nu? Ging het hier nu om? Waarom heb je dat schilderij dan niet meteen gemaakt?” Maar bij Van Althuis is het schilderij nooit het doel. Het is een benadering van een beeld, dat hij nooit definitief zal maken. Als hij in een postkantoor wacht, is dat maar even.

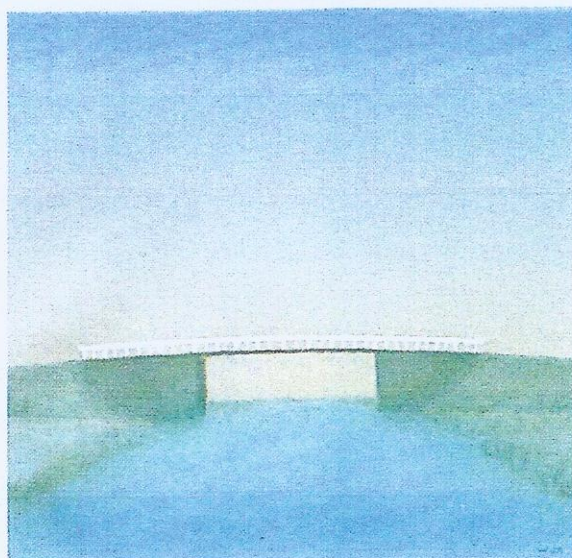
Van Althuis zei eens dat de problemen al beginnen bij de momentopname, die altijd tot een vooroordeel leidt. Je ziet iets, je denkt iets, misschien bevalt die gedachte je even, maar gauw daarna degradeert het denkbeeld tot een vooroordeel omdat je nooit voldoende overwegingen bij je besluit hebt kunnen betrekken. Wie zijn omgeving zo beziet, zal elke conclusie met de grootst mogelijke argwaan onderzoeken, of die nu van een ander of van zichzelf is. Ik breidde die gedachte uit tot zijn werk. Ook een keuze is een momentopname. Het kiezen van een kleur, het mengen van kleur, het verwerken van kleur. De grootte van het doek. De schilder werkt. Maar het voltooide schilderij is dan het vooroordeel. En juist dat vooroordeel leidt weer tot nieuwe momentopnamen met dezelfde consequenties.

In 1975 schreef ik over Van Althuis: „Het lijkt of Van Althuis al in het begin heeft geprobeerd om bepaalde verschijnselen uit te schakelen. Mensen zien we nergens. Gebouwen zijn verlaten, een

keus, die niet gemaakt is om de bekende menselijke eenzaamheid weer te geven, maar die eerder het resultaat is van een gedisciplineerd onderzoek naar het gehalte van een beeld."

Als ik die tekst nu lees, zijn er bepaalde woorden die mij niet bevallen. Mensen zien we nergens? Dan heb ik niet goed gekeken, want op het eerste schilderij van het „Zuurkoolpakhuis" bevinden zich twee mensen, zij het dan kleine, in een boot, misschien heb ik ze over het hoofd gezien, omdat ze nog amper mee mogen doen. Ze zijn er maar staan op het punt om te verdwijnen. Zoals zoveel van dat eerste „Zuurkoolpakhuis" wel aanwezig is, maar eerder als een afscheid dan als een begroeting. De kleuren zijn gedempt alsof nevel of schemer bekende omtrekken — pakhuis, deur, raam, boot, kade — al hebben verdoezeld. We zien een voorstelling, maar je kunt je afvragen of de schilder dat nog nodig vond.

Het gehalte van het beeld? Dat dwingt mij tot een resumé van wat ik tot hier naar aanleiding van Van Althuis' schilderijen heb geschreven. Hij is zich er van bewust welke schilderkunstige karakteristieken hij wil vermijden. In gedachten of op het doek — of een combinatie daarvan — heeft hij dat karwei al geklaard voor de eerste schilderijen die wij van hem kennen. Maar daarna, na de „pakhuis schilderijen" lijkt het of hij met het wegwerpen van ballast is doorgegaan, alleen mogen wij nu van die ontwikkeling getuige zijn: de schilder toont zijn schilderijen. Elk doek is een verslag dat tweeledig is: het corrigeert het schilderij dat eraan vooraf gaat, maar het is tegelijkertijd ook weer voorlopig omdat het definitieve schilderij een utopie is. Tijdens het maken weet Van Althuis dat al, hoe groot de verfijning die hij nastreeft, ook is.

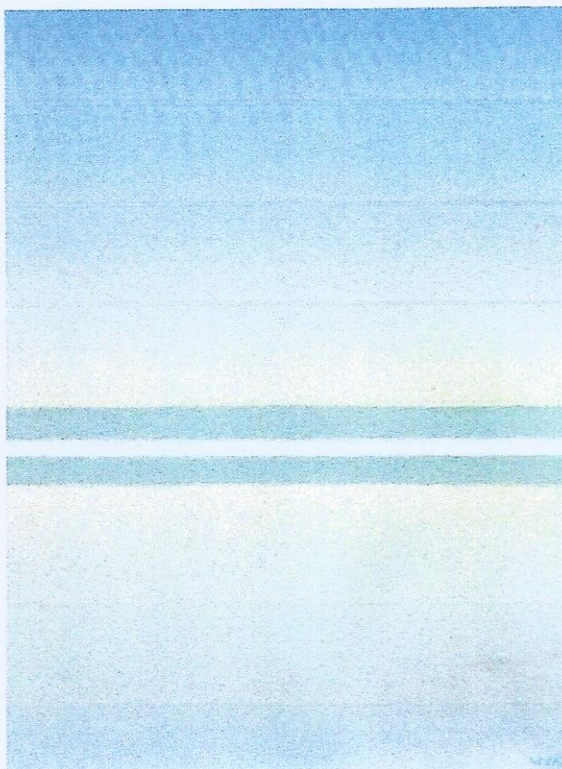


7 mountsjetille 1974

30-30 cm.

8 vertaling mountsjetille 1974

41,5-30 cm.



Een momentopname leidt tot een vooroordeel. Maar we kunnen niet meer doen dan momentopnamen maken en daarbij weten dat het vooroordeel niet is te vermijden. De esthetiek kan bij een schilder als Van Althuis nooit meer dan een betrekkelijk voordeel zijn. Een bezoeker kan een schilderij bewonderen, maar de schilder zelf weet dat het vooroordeel het toch van de schoonheid heeft gewonnen.

Pas na deze opmerkingen kan ik het werk van Van Althuis opnieuw bekijken. Als ik het woord „vooroordeel” met betrekking tot zijn schilderijen durf te gebruiken, dient aan het werk zelf te worden getoetst. Van zuurkoolpakhuis tot grijs; verstilling en versobering kunnen in elk geval sleutelwoorden zijn.

Ik schreef in 1975: „De eerste schilderijen vormen paren. Op een doek is een station of een pakhuis herkenbaar. De basisvoorstelling is op het tweede doek opgelost in banen en kleuren, die de gebouwen vertegenwoordigen.” De tweelingschilderijen als „Zuurkoolpakhuis Heerenveen” (1972), „Station Dronrijp” (1973) en „Brug bij Mountsjetille” (1974) kunnen inderdaad niet los van elkaar worden gezien. Het zijn tweeluiken. Maar waarom heeft Van Althuis twee opvattingen van hetzelfde beeld gegeven? Er is wel gezegd dat hij volstrekt onafhankelijk de abstracte schilderkunst opnieuw heeft uitgevonden. Maar het woord „abstract” is veel te academisch om de neerslag van Van Althuis' emoties en gedachten te karakteriseren. Zo'n inzicht duwt Van Althuis de kunstgeschiedenis binnen en legt niet het accent op het persoonlijke avontuur van de schilder. Van Althuis heeft geschilderd tegen iedereen die gemakzuchtig wil indelen of te snel met het oordeel klaar staat. Als hij zijn eigen schilderijen als vooroordelen ziet, kan het niet anders of deze zijn tegelijkertijd een kritiek op het vooroordeel.

Van Althuis noemt elk tweede schilderij van de paren een „vertaling”. Het is het enige houvast in taal, dat de schilder aan zijn werk toevoegt; de latere monochrome schilderijen moeten het doen met korte kenschetsen als „grijs” of „blauw” of droge aanduidingen als „Boerderijen” (1977) of „Laaxum visafslag” (1976). Wie zo terughoudend is met titels, op het gevaar af dat zij verkeerd op een beeld kunnen inwerken, dient die ene keer dat hij iets meer zegt, heel ernstig te worden genomen. Wat bedoelde Van Althuis met dat ene woord: „vertaling”?

Het is verleidelijk om dat woord te begrijpen op een vertrouwde manier. Als je een Engelse tekst in het Frans vertaalt, krijg je twee teksten, die, als de vertaler nauwgezet te werk is gegaan, wat de betekenis betreft gelijkwaardig zijn. Het een is zo goed als het ander; op de klank en de spelling na zijn ze verwisselbaar. De schilderijen uit Van Althuis' tweeluiken zijn echter allerminst verwissel-

baar. Ze hebben dan ook niet dezelfde betekenis. En als ze niet dezelfde betekenis hebben, wat is er dan precies vertaald?

We komen misschien iets verder als we beseffen dat Van Althuis het woord „vertaling” op een persoonlijke manier heeft gebruikt. Niet als „het een is zo goed als het ander”, maar als een afrekening. Dan zijn de schilderijen niet elkaars evenknie, maar levert het tweede kritiek op het eerste dat, hoe fraai ook, voor de schilder toch nog te veel opsmuk, franje en pittoreske kanten bezat.

Het zuurkoolpakhuis is „vertaald” in een doek met een verticale lijn en drie horizontale banen in verschillende kleuren. Vergeleken met zijn voorganger is er veel weggelaten. Van Althuis geeft nu alleen nog de richting van kleur die op het eerste schilderij binnen contouren en perspectief gevangen zat. Het is alsof je met een snelle auto langs een kade rijdt waarbij de kleuren je meer opvallen dan de omtrekken.

Richting van kleur . . . Dat klinkt aardig. Misschien kom je op zo'n gedachte door de sterke tegenstelling: verticaal-horizontaal. Maar Van Althuis moet bij het maken van het tweede zuurkoolpakhuis-schilderij aan iets anders hebben gedacht. Hij wilde geen pakhuizen, stations of bruggen meer afbeelden. Hij was op zoek naar kleuren die hij alleen kon maken, die niet meer afhankelijk waren van iets wat hij buiten had gezien. Merkwaardig dat de paren een wat groter publiek zo sterk aanspreken. Misschien komt dat door het pittoreske verbond dat de schilderijen onderling hebben. Aardig niet, bij het eerste schilderij kun je nog zo goed zien wat het voorstelt en het tweede is dan een charmante variatie op het eerste.

Maar Van Althuis moet die waardering als een tekort hebben gevoeld. Ook daarom heeft hij waarschijnlijk maar drie paren gemaakt: „Zuurkoolpakhuis Heerenveen” en „Station Dronrijp” in 1971 en „Brug bij Mountsjetille” in 1974; het laatste paar om het eerste uitgangspunt nog eens te controleren.

Ten slotte moet hij ook de vertalingen als te gebonden hebben ervaren. Als kritiek op de zusterschilderijen hadden zij hun functie. Als zelfstandige werkstukken waren zij te afhankelijk van wat vooraf ging. De vertalingen waren te zeker, alsof de schilder wilde zeggen dat dit de manier was om verder te gaan. Maar ze waren niet absoluut: geen conclusies over kleur en vorm, maar vooroordelen die herzien moesten worden. Hoe?

Van Althuis' ontwikkeling is niet los te zien van de grote technische perfectie, die hij bij de paren al had bereikt, maar die daarna steeds groter zou worden. Perfectie die het resultaat is van een wisselwerking. Technisch kunnen voer je niet op zonder bezig te zijn met problemen die je met een schilderij zo goed mogelijk wilt oplossen of op zijn minst wil weergeven. Als het doel hoog is, groeit de techniek mee.

Na de paren kwam Van Althuis toe aan de „spanningsvelden” waarover hij schreef in de geciteerde brief. Hij ging op jacht, vooral naar grijs en blauw, in het misschien wanhopig stemmende besef dat hij die kleuren nooit helemaal zou kunnen betrappen, omdat er voor kleur nu eenmaal geen absolute normen bestaan. Elk schilderij wordt dan een geslaagde nederlaag. Van Althuis zoekt het absolute blauw, het niet meer te ontkennen grijs. Wanneer hij schildert denkt hij misschien dat te kunnen halen. Als een schilderij bijna af is weet hij dat hij aan een volgend zal moeten beginnen.

Het is misschien goed om Van Althuis nu te citeren over zijn werkmethode. Een schrijver kan alleen met woorden bieden op een beeld in het besef dat hij altijd tekort schiet. Een schilderij bestaat niet uit woorden. Ook de tekst van de schrijver is niet meer dan een vooroordeel, dat hij, in tegenstelling tot Van Althuis, niet meer kan herzien. Hoogstens zou hij elk schilderij een bijschrift kunnen geven, dat hij bij een volgend doek zou moeten veranderen. Van Althuis in de brief van 8 maart 1978: „In het atelier heb ik verschillende ramen klaar staan, maar soms kies ik een formaat dat er toevallig niet tussen staat. Waarom ik een bepaald formaat kies weet ik niet. Zeer zelden kies ik bewust een formaat. Het formaat is al een grote vorm. Het spel op het palet is het begin na de vormkeuze. Grijs is meestal een belangrijk onderdeel van het gamma. Dat grijs bestaat altijd uit de primaire kleuren rood-geel-blauw. Soms wordt het zo met wit gebruikt, soms in combinatie met andere kleuren. Soms heeft blauw of groen de overhand. Daarna komt de taxatie. Met de taxatie is het een vreemd geval of eigenlijk ook niet. Door veel ervaring durf ik wel zeggen dat de taxatie meestal wel goed is. Maar dan heb je nog geen schilderij. Taxatie en intensiteit kunnen een goed schilderij brengen. Toch weet ik vooruit niet precies hoe een schilderij zich zal voltrekken. Het wordt altijd weer anders, maar dat hangt af van de mate van kleurverloop op een bepaald vlak en wat voor spanning of intensiteit daar eventueel van kan uitgaan.”

Altijd weer anders. In een brief van 23 april 1978 schrijft Van Althuis wat hij met taxatie bedoelt: „Je begrijpt natuurlijk wel dat ik niet in de eerste plaats die taxatie bedoel die volgens mij aan de meeste werken ten grondslag ligt, namelijk het klaar maken van het palet als het begin om daarna een vlak te bewerken dat qua emotie en technisch kun-

nen een schilderij kan worden. Taxatie loopt dus door de emotionele sfeer en heeft ook wel degelijk te maken met technische vaardigheid. Dit is dus wat ik ook doe en ervaar. Maar wat ik erbij doe en wat ik dus bedoel dat zou je een extra variant kunnen noemen die er bij komt.”

Een emotionele taxatie van de kleur. In een brief van 4 december 1978 schrijft Van Althuis: „Ik weet ook nooit precies wat er zal gebeuren als ik met het werk begin. Het is telkens weer een nieuw gebeuren, maar je moet wel volledig geconcentreerd blijven werken en dingen als feiten en logica horen dan in een totaal andere wereld thuis.”

Ik kan niet meer terug. Ik heb het gevoel of ik „feiten en logica” zoveel mogelijk heb vermeden. En toch is dit verslag van mijn ervaringen met de schilderijen van Willem van Althuis wellicht te analytisch. Zelf heeft hij gezegd: „In feite beweer ik niets” en aarzelt hij om „het werk verklaringen mee te geven omdat het met dit soort werk niet kan”.

In 1975 schreef ik: „Met de vertalingen als tussenfase komt Van Althuis tot schilderijen die niet meer verwijzen. Hij houdt zich nu bezig met een probleem, dat in de pakhuisschilderijen ook al een rol speelde, maar nu openlijker kan worden behandeld: de taxatie van de kleur. Dit kan men terecht wel een zeer zwevend begrip noemen, maar het aardige van de kunst is nu juist, dat de schilder, monomaan doordenkend, soms iets onderzoekt, dat daarvoor niet als een vraagstuk werd gezien. Van Althuis heeft de kleur zonder voorstelling misschien even als een bevrijding ervaren, maar wat even weinig leek, moet vlug daarna een grote uitdaging zijn geworden. (. . .) Ook deze doeken zijn niet enkelvoudig. Van Althuis weet in bijna monochrome schilderijen toch nog andere problematieken binnen te smokkelen. Het licht verwerkt hij door binnen het monochroom, in de vorm van een kruis of strepen, even in te houden, waardoor de gekozen hoofdkleur toch niet officieel wordt. Dit spel zit ook verweven in de afstand die een kijker tot een schilderij inneemt. De onderbrekingen zijn zo geraffineerd, dat ze wel werken als je een meter of vijf van de muur staat, maar langzaam verdwijnen als je naar het doek toeloopt.”

De hoofdkleur wordt niet officieel. De blauwe of grijze „spanningsvelden” van Willem van Althuis zijn schroomvallig en delicaat. De laatste grijze doeken zijn zo ijl dat we, nu we met het vooroordeel in zijn werk vertrouwd zijn geraakt, ook aan een eerbetoon mogen denken. De eerbied voor grijs of blauw kan zo groot worden dat je elke poging om de kleur zichtbaar te maken als persoonlijke bemoeizucht ervaart. Van Althuis verdedigt de kleur door hem te verijlen. Zo is een „grijs” schilderij ook altijd een kritiek op de vanzelfsprekende manier waarop anderen grijs gebruiken. Hij weet dat het absolute grijs niet geschilderd kan worden, maar hij doet ook niet alsof het wel kan.

Zijn grijs valt aan en beschermt tegelijkertijd. Maar het is nooit definitief: kijk, dit is grijs en ander grijs bestaat er niet.

Misschien dat hij soms weer gebouwen of boerderijen schildert om dat standpunt zo duidelijk mogelijk toe te lichten. De serie „Visafslag Laaxum" (1976) toont hetzelfde gebouw steeds in een ander grijs licht. Het is alsof Van Althuis ons weer even enkele contouren toestaat omdat de meesten onder ons monochromen die verschillen niet zo verbazend vinden als gebouwen in een ander licht. Of is er nog een mogelijkheid? Kunnen grijze schilderijen die kritiek, vooroordeel en eerbetoon zijn, nog ruimte open laten voor een vierde karakteristiek? „Hij was op zoek naar kleuren die hij alleen kon maken", schreef ik. Een ander fragment uit de brief van 23 april sluit daarbij aan: „Men kan bijvoorbeeld grijs verkrijgen door de primaire kleuren rood, geel en blauw te mengen. Ons oog ziet dan grijs. In werkelijkheid blijft het rood, geel en blauw. Door een sterke microscoop zou men de verschillende pigmenten kunnen zien die zich voor onze ogen als grijs voordoen."

Kritiek, vooroordeel, maar misschien ook de poging om met andere tinten een kleur te maken die nog niet eerder heeft bestaan, al noemen wij hem grijs en komt hij daar ook het dichtste bij. Van Althuis: „De taxatie gebeurt dus vanuit de emotionele sfeer, per intuïtie. Vandaar dat ik ook schreef dat elke taxatie nog geen schilderij maakt. Het moet als het goed gaat spontaan kunnen komen. Het gevoel, de concentratie en de spontaniteit of wat dan ook is dan schijnbaar niet juist geweest. Of in verband met het grote geheel of in verband met onderdelen daarvan. Voor mij is dit dus de onverklaarbare factor. Het is tevens een factor die ik niet verstandelijk wens op te lossen, mogelijk kan dit niet eens. In elk geval niet zonder iets te forceren zoals belevenis, ritme of wat dies meer zij." Nee, je kunt een schilderij niet verstandelijk oplossen, daar is het een beeld voor. Van Althuis schildert emotioneel en intuïtief. Hij maakt zijn palet klaar maar dan moet het schilderij er komen; voorzichtig tastend zoekt hij naar het eerste „grijs", de kleur die nog niet eerder is gezien. Kritiek, eerbetoon en het besef van een vooroordeel te maken lossen zich nu op en leiden naar een laatste drijfveer van een schilder, die geen compromis kent: de wens om zelf het grijs opnieuw uit te vinden, alsof het niet eerder had bestaan.

Ofschoon Van Althuis met verschillende kleuren heeft gewerkt, is grijs zijn hoofdkleur geworden. Blauw, oranje, wit, groen: hij heeft die tinten niet zo sterk willen taxeren als het grijs. Landschappen, zo worden zijn grijze schilderijen wel genoemd. Soms doorsnijdt een horizontale lijn het beeld, niet recht, maar vloeiend om weer in het grijs over te

gaan. Van Althuis moet het grijs vooral veel hebben gezien in Gaasterland, waar te veel licht het landschap bijna geweld aan doet. De graden van het grijs in dat gebied moeten hem nimmer meer hebben verlaten.

Heeft Van Althuis het grijs, waarnaar hij nu zo lang haakt, ook werkelijk bereikt? Op 28 juni 1975 schreef ik: „Cadzand, Hotel Noordzee. Het licht boven zee is net als op de schilderijen van Willem van Althuis. Grijs. Twee boten die elkaar passeren. Van Althuis-boten. Zeeland naar Friesland verplaatst. Door zijn schilderijen heeft Van Althuis een bepaald soort licht geannexeerd, dat voor hij zijn schilderijen had gemaakt nog niet van hem was. Alleen — 't is er niet altijd."

Die korte aantekening maakt alles anders. Het woord „grijs" komt er maar een keer in voor. Het licht — daar gaat het om. Van Althuis is de schilder van het grijze licht. Soms zie je het buiten, alsof het door zijn werk werd gedichteerd. Zo is elk schilderij van Willem van Althuis misschien toch een tweeluik gebleven. Het ene doek door hem gemaakt in zijn atelier, het andere soms aanwezig op plaatsen waar meestal niemand staat. Kijkt er toch iemand? Dan vervluchtigt het binnen enkele seconden.

K. Schippers

Publicaties :

Betty van Garrell :

Het penseel waarmee je werkt, dat is wat voor de violist zijn strijkstok is (Haagse Post 28 juli 1973)

Martin Ruyter :

De ex-stratenmaker Willem van Althuis kan eindelijk schilderen (Volkskrant 1 november 1975)

K. Schippers :

Willem van Althuis - Catalogus Stedelijk Museum Amsterdam (18 april 1975)

Peter Karstkarel :

Willem van Althuis realist en materialist (Alternatyf 1976 nr. 1/2)



Biografische gegevens :

- 1926 31 maart geboren te Dronrijp
- 1947-1950 Werkzaam als veeverzorger in Amerika
- 1950-1955 Terug in Nederland - los werkman
- 1956-1973 Straatmaker in Heerenveen
- 1965 Begint te schilderen
- 1976 Gaat als straatmaker met vervroegd pensioen

Aankopen :

Stedelijk Museum Amsterdam
P.T.T. Den Haag
Provincie Friesland
Gemeente Heerenveen

T.V.-uitzending :

N.O.S. programma Beeldspraak: Willem van Althuis en de kleur, 1976
Een film van K. Schippers en Yonne Severijn

uitgave

tekst

samenstelling

foto's

litho's

druk

Fries Museum Leeuwarden

K. Schippers

Thom Mercuur

Piter Doele

Fotolitho B.V. v. d. Poort Pijnacker

Wielsma Leeuwarden