WILLEM VAN ALTHUIS

REALIST EN MATERIALIST.

Was er in de jaren rond 1960 om de schilder en graficus Boele Bregman was beeldend artistiek klimaat ontstaan dat gesproken kon worden van een Heerenveener School -op een naoorlogse wijze werd voortgeborduurd op het fantastisch expressionisme en de speelse stylistiek van kunstenaars als Klee- na een jaar of acht was de groep waartoe onder anderen Sies Bleeker en Sjoerd de Vries behoorden uiteengevallen en de inspirator van de groep had zich uit de kunst teruggetrokken.

Thom Mercuur, die als vriend van de Heerenveensterkunstenaars de artistieke ontwikkelingen niet alleen volgde, maar hen ook in de gelegenheid stelde bij hem in winkeltjes en galeries te exposeren, werd benoemd tot direkteur van het Gemeentelijk Museum van Franeker, het Dr. Coopmanshûs. Tijdens zijn nu vijf jaar durende museale werkzaamheden is hij in staat gebleken met een hoogst eigenwijs tentoonstellingsbeleid dan wel niet een Franeker School te stichten, maar toch wel een fijnzinnige sfeer te scheppen die zich niet beperkt tot de tentoonstellingen alleen. Aan Mercuur's totale inzet bij het begeleiden van 'zijn' kunstenaars is het waarschijnlijk te danken dat het Coopmanshûs in artistiek Nederland nogal wat verbazing heeft gewekt.

Harmen Abma, Geert van Fastenhout, Jopie Huisman, Jentsje van der Sloot en Sjoerd de Vries zijn maar enkele kunstenaars uit de belangwekkende rij die in Franeker exposeerden, terwijl 'Dada-Drachten' de meest opzienbarende van de ook niet geschuwde historischer tentoonstellingen was. De landelijke pers, al vaker opgedraafd bij de opmerkelijke tentoonstellingen sloot zich van harte aan bij de discussie rond de democratische 'En dat vind ik nou mooi'-show in de herfst van 1974, een tentoonstelling van wandversiering van de gemiddelde Franeker inwoner die duidelijk maakte, dat kunst een elitaire zaak is en zal blijven, harde werkers als Thom Mercuur ten spijt.

De presentatie van de Ersatz-rommel van de massacultuur viel precies tussen twee tentoonstellingen van Willem van Althuis in. Deze neo-Heerenveener -om voor de grap de kritische terminologie te handhaven- exposeerde voor het eerst in de zomer van 1973, in de laatste lente gevolgd door een tweede uitgebreider tentoonstelling in het dr. Coopmanshûs. Verschillende door Mercuur samengestelde tentoonstellingen waren al overgenomen door musea elders in het land; de documentaire van de Drachtster Dada-koorts (welke een niet onbelangrijk hoofdstuk vormt in het in 1974 bij Querido verschenen boek Holland Dada door K. Schippers)werd vanzelfsprekend door het Stedelijk museum te Amsterdam gepacht. Dat het schilderijenoverzicht van Willem van Althuis ook door dit toonaangevende museum zou worden overgenomen was te verwachten, niettemin een grote verrassing.

Het Stedelijk Museum heeft in Europa de naam consciëntieus de ontwikkelingen van de internationale moderne beeldende kunst te volgen; in het naar voren brengen van Nederlandse kunstenaars is het uiterst voorzichtig. Wel krijgen in groepstentoonstellingen 'buiten verantwoordelijkheid van de direktie' jonge en minder jonge kunstenaars de kans eens iets te laten zien en worden er overzichten gegeven van kunstenaars die op hun ouwe dag een al stevige autoriteit hebben verworven. Tentoonstellingen van 'verse' Nederlanders zijn er schaars. Sinds in het begin van de jaren vijftig Gerrit Benner de kans kreeg zijn werken enkele malen in het Stedelijk te tonen was het sedert geen Fries meer gelukt een dergelijke eervolle erkenning af te dwingen. Nu hangt Willem van Althuis uit Heerenveen in het Stedelijk.

Dat hierbij de museumeer is gebroken -musea nemen niet graag ontdekkingen over van anderen- mag des te meer in het voor-

deel van de kunstenaar uitgelegd worden. Kunstmatige drempels en grendels zijn niet bestand gebleken tegen de natuurlijke artisticiteit van Willem van Althuis.

Willem van Althuis geboren in 1926 te Dronrijp vertrok op eenentwintig jarige leeftijd naar de Vereenigde Staten van Amerika, zonder vooropgezet doel, en werkte er wat in de agrarische sector. Zonder speciale reden keerde hij drie jaar later in 1949 naar zijn geboortedorp terug. De vlucht was weinig spectaculair geweest, maar hij had getoond wat de meeste mensen ontbreekt: de moed om afscheid te nemen door een complete wending te forceren.

In het midden van de vijftiger jaren raakte de werkeconomische groei uit de land- en tuinbouw en in 1957 werd Willem van Althuis een vroege afvloeier in een maatschappij die van nog geen recessie wist. Hij kon in Heerenveen als straatmaker in dienst komen bij de Gemeente. Meer dan tien jaar later zet hij de kerk en het tichelwerk van Dronrijp op portret, zonder enige anecdotische emotie, maar hard, het thema alleen gebruikend om ruimten van verf te scheppen.

In Heerenveen bleek de noodzaak tot uiten in beeldende taal steeds klemmender te worden, al tekende hij in zijn Dronrijper jaren ook al veel. Hij copiëerde landschappen en kwam door zijn betrokkenheid bij maatschappelijke onrechtvaardigheden tot series spotprenten. Hij liet ze Rudy Boltendal, redacteur van de Friese Koerier zien. Deze onderkende Van Althuis' artisticiteit in de technisch slechte tekeningen en organiseerde tekenlessen bij Louis Le Roy. Bij deze vroege ecoloog *) ontving Willem van Althuis de winters 1960-61 en 1961-62 tekenlessen. Hij leerde er tekenen, maar zocht nog naar zijn eigen vorm, zijn eigen taal. Le Roy, een leerling van de Koninklijke Academie kon daarbij niet helpen en Willem van Althuis verdroeg het gewassen en gestreken realisme niet langer. Hij bestudeerde boeken over twintigste-eeuwse meesters, hij bootste ze na of verwerkte pas verworven thema's en vormen in landschappen of in taferelen met een geëngageerd karakter.

Landschappelijke en maatschappij-kritische aspecten werden nog meer geïntegreerd in een totale vormgeving toen Willem van Althuis in 1962 begon te schilderen: een landschap met een enkele lantaarnpaal, een trein op een overigens kaal doek, harlekijns, vluchtende engelen, profeten. In het midden van de zestiger jaren volgde hij korte tijd schilderlessen bij de Jouster pastoor Van Egmond en in die tijd ontstonden een aantal schilderijen in een speelse symbolentaal die duidelijk geleend is van meesters als Juan Miro en

Paul Klee. De beeldende middelen verschillen dan niet eens zo veel met die van de genoemde Heerenveener School. Deze had met die middelen de weg teruggevonden die naar een kinderlijk en gestyleerd realisme zou voeren, terwijl Willem van Althuis tussen realisme en abstractie nog zocht naar zijn eigen evenwicht. Bij de abstract-symbolische composities (de paradox is moeilijk te vermijden) wordt hij zich pas goed bewust dat elk deel, tot het geringste detail een belangrijke functie in het geheel van het rechthoek (lees: schilderdoek) vervult. Slechts enkele van de geëngageerde of symbolische en geen enkele van de Miro-abstracte schilderijen zijn aan het publiek getoond. Om een compleet beeld van de schilder te krijgen is het niet nodig deze doeken te kennen. Wel kan er in afgelezen worden met hoeveel verantwoordelijkheidsgevoel hij de twintigste eeuwse artistieke helden bestudeerde. Rapporten van een proces zijn deze doeken die hij zelf nabootsingen noemt.

Rond 1970 komt er een beslissende kentering in het werk van Willem van Althuis. Wel is er nog aandacht voor het bijzondere. Pionnen om de koning en Tragische figuur (het laatste kleine doek laat een pion die aan een weg staat zien), het doet er niet toe of de onderwerpen een autobiografische karakter dragen, wel dat ze 'een geval' verbeelden. Enkele stillevens zijn al meer ontmaterialiseerd: het onderwerp, druiven of drie sinaasappelen worden niet als thema uitgebuit, maar zijn aanleiding tot het onderzoek naar de vlakverdeling. Die vlakverdeling beweegt zich nog op een plat vlak. De landschappen met schaakstukken, al zijn deze zeker referentieel en wordt het beeld niet weinig bepaald door de nadrukkelijke symboliek, blijken als eersten een duidelijke dimensie toegevoegd gekregen te hebben: ruimte. Het gangbare maar onjuiste gebruik van de term ruimte bij de schilderkunst met een suggestie van diepte door het volgen van de lineaire en kleurintensionele regels van perspectief, is wel degelijk bruikbaar in de beschrijving van Van Althuis' werk in de vroege jaren zeventig. De vlakverdeling van de stillevens helpt de schilder niet verder maar de fictie van ruimte wel. Na de symbolische schaakstukken met verschillende semantische lagen (immers schaakstukken als objecten verwijzen ook al) beperkt Willem van Althuis zich tot de symboliek van de vorm, de inhoud wordt als uitgangspunt losgelaten, omdat zoals de kunstenaar het ziet daarover niets te bewijzen valt. In de landschappen en de daaruit voortvloeiende abstracties gaat het om de vorm en de betekenis van die vorm.

Het is juist de ervaring dat elke beeldende uiting kan bestaan uit een formele en een symbolische laag en het besluit van Van Althuis om zich te beperken tot het formele aspect die deze autodidakt -de paar lessen die hij gevolgd heeft zouden hem er juist van weerhouden moeten hebben- met zijn natuurlijk gevoel voor evenwichtigheid tot een hoge graad van verfijning heeft doen groeien. Nog enkele malen zal hij de zichtbare werkelijkheid gebruiken als aanleiding tot het maken van schilderijtjes. Het kerkje van Dronrijp, Sybinga's molen en het Zuurkoolpakhuis te Heerenveen, de Mountsjetille, het Station en het Tichelwerk bij Dronrijp, het zijn allemaal startpunten voor verfschappen. Deze en de abstracte doeken die vanaf 1972 ontstaan laten aflezen dat er aan is gewerkt zonder stotteren, zonder knoeien. Het schilderen is absoluut geworden, voleindig en volstrekt. Dat er ondanks dit naar nul neigende proces geen ijle of verschraalde wetenschap is ontstaan is het gevolg van het beschouwelijke, zelfs speculatieve voorspel op de realisatie. Het heeft de kunstenaar een jarenlange crisis bezorgd om van het bizondere over het algemene naar het absolute te reiken. Op de academies werd dit alles geleerd. Willem van Althuis heeft het geleefd.

Het werk van de laatste drie jaar is subtiel in de betekenissen verfijnd en doordacht. Het schijnt een allernauwkeurigste bevestiging van dit leven (natuur) en is in wezen de ontkenning daarvan (cultuur): het schijnt eenvoudig, maar is juist uiterst samengesteld. En dan nog samengesteld in intensioneel en formeel opzicht: het romantische en het klassieke, het moderne en het traditionele. Willem van Althuis heeft deze oppositie doorleefd en tot synthese gebracht in een onbetwistbaar persoonlijk resultaat. Hij is daarbij een bedachtzaam en hardnekkig vakman en schuwt alles wat schokkend, luidruchtig en ijdel is. Met eerbied en properheid verzinnelijkt hij zijn gevoel tot composities met verf die niets uitstaande hebben met een berekend en al te gemakkelijk experiment maar die voortkomen uit een dan al meer dan tien jaar durende liefde voor verf.

De intensie van de kunstenaar verschoof -kort voordat hij voor het eerst ging exposeren- van de fictie in de beelden van pionnen naar de non-fictie van een Zuurkoolpakhuis: de pretentie verplaatste zich van individuele waarheid naar algemene werkelijkheid. De eerste abstracties ontstonden aanvankelijk gelijktijdig met de 'realistische' landschappen. De verschillende wijzen van aanpak van eenzelfde intensie zijn door commentatoren van meet af aan met de ongelukkige**) term 'vertalingen' aangeduid. De paren complementaire

schilderijen doen de kunstenaar kennen als principieel, maar niet eenkennig. Het Station, het Zuurkoolpakhuis of Tichelwerk zijn realistisch in ruimere zin, in deze zin zijn de doeken met velden kleur abstract. Als men deze werken vanuit een enger gezichtspunt beschouwt blijken de realistische abstract en de abstracte volstrekt realistisch te zijn. De gebruikte objecten in de landschappen zijn slechts de bron voor de landschappelijke ervaringen, het uiteindelijke resultaat is geen produkt meer van zichtbare indrukken maar een bouwwerk van verf dat naast, of zelfs tegenover de zichtbare werkelijkheid geplaatst kan worden. Vandaar ook dat deze doeken de natuur bevestigen en ontkennen. Zo zijn de composities van kleurvelden, men mag er wel allereenvoudigste styleringen van een landschap in zien, in absolute zin realistisch. Ze mogen naar de landschappelijke werkelijkheid verwijzen, maar zijn tegelijkertijd pure verfvelden en naar niets anders verwijzend dan naar het object zelf: een vierhoek van schilderdoek beverfd met enkele velden kleur. De verfschappen zijn niet bedoeld als landschappen of als abstracties, al lijken bepaalde doeken mathematisch. De doeken zijn autonoom: het gaat Van Althuis niet meer om een bijzonder voorval of om zelfs maar een betoog met algemene geldigheid, het gaat hem om de schilderdaad en om wat er van dit proces in het statische doek nog is af te lezen.

De kunstenaar poogt in de onmiddellijke schilderijen de natuurlijke beweging van zijn arm, zijn penseel, zijn persoon in verf op linnen over te brengen en in een statisch beeld dit proces uit te drukken. De beweging, dit ritme, probeert hij tot uitersten (die van doek tot doek verschillen) te beperken en zo werkt hij van een startkleur in een steeds verlichtende beweging naar een of meer denkbeeldige lijnen toe. Een vergelijking met muziek lijkt voor de hand te liggen (maar is mij onmogelijk omdat ik die uiterst voorzichtige muziek me wel voor kan stellen, maar niet ken; magere doedelzakmuziek komt in de richting). De bijna zichtbare lijnen, lichte spanningsvelden, liniaire magnetismen, die ontstaan tussen de bewegingsvolle velden richten zich horizontaal of kruisend diagonaal over de doeken. Die ordening doet, vooral als er meer kruisen het vlak doorsnijden, denken aan een geometrisch-abstract principe. Overdaad schaadt, de soberste doeken zijn het meest intens. In die waar de spanningsvelden zich buiten het doek lijken voort te willen zetten zijn daardoor minder absoluut, niet minder mooi. Van Althuis acht in zijn schilderijen niets te bewijzen omdat zijn drang tot schilderen

ook niet te verklaren is en om dan over het wel erg zweverige begrip schoonheid te beginnen is een al te hachelijke zaak.

In de groei tot het weglaten: van hekeling, symbolisch engagement, verwijzing naar de werkelijkheid, ontmiddeling naar bearbeiding van een rechthoekig of vierkant vlak, heeft ook de kleur een belangrijke rol gespeeld. In de twee eerste fasen speelde de kleur geen of een ondergeschikte rol. Pas de landschappen met schaakstukken bezitten een onmisbare geladen kleurinhoud. In de niet symbolische landschappen stijgt de kleur boven deze functie uit. De kleur gaat niet alleen in het ruimtelijk proces een rol spelen, maar zal de referenties naar een werkelijkheid gaan bestrijden. Het is juist de kleur die de momenten uit de werkelijkheid ontmaterialiseert. In de eerste plaats wordt dit bewerkt door de gekozen kleuren: oranje, lila, groenig in vlakken die een lucht zouden moeten bevatten, terwijl het voorzichtige verloop in de tinten enerzijds de brutaliteit van de kleurkeus verzacht, anderzijds ruimten schept die niet uitsluitend meer te maken heeft met perspectivisch verloop maar daarbij nadrukkelijk naar de materie zelf, de verf blijft verwijzen.

De onmiddellijke schilderijen van welke er enkele blauwen op de eerste tentoonstelling aanwezig waren, bezaten nog een zware kleurintentie, een van de doeken met een kruisvormig verloop bezat nog een overgang naar geel-groen. Bij het tweede overzicht overheerste het blauw, maar hoe recenter de doeken hoe zachter de tint. Hoe meer de kleur een absolute functie kreeg, hoe meer de intensiteit af kon zwakken. Een groter versobering van de kleur werd tijdens de eerste tentoonstelling aangekondigd met een doek bestaande uit twee uiterst weinig verlopende velden in grijs. Op de tweede expositie bleek dat dit geresulteerd had in een aantal doeken in grijsblauw of grijs. Het is echter geen grijs van de kleurarmoede maar een grijs vol kleurenwarmte want gemengd uit de drie primaire kleuren, die in hun eigenheid niet meer te herkennen, maar door de rijke tint wel te vermoeden zijn. Het eerste grijze doek betekende al een synthese tussen rust en beweging, de recente (vaak grote) grijze schilderijen zijn nog voorzichtiger in de ritmische beweging. De verfdeeltjes moeten zich wel uitstekend thuisvoelen op deze doeken: ze zijn zichzelf gebleven, het is allemaal verf en niets dan dat, maar dan zo gecomponeerd, dat ze tot absolute welhaast natuurlijke beweging zijn geworden. Door het onderzoek naar de kleur zijn de schilderijen van Willem van Althuis zo puur geworden, zo zelfstandig en onmiddellijk en zonder aspecten die kunnen afleiden van het

enige dat te bewijzen was: dat Willem van Althuis schilderijen maakt.

Een van de vragen die overblijft is of Willem van Althuis een Fries schilder is. Hij is geboren en wonende in Friesland en is dus een Friese kunstenaar. De vraag of hij ook een Friese kunst schept is niet eerder te beantwoorden dan als de constanten van een dergelijk cultureel genre bekend zouden zijn. De ernst, de betrokkenheid bij het gewest, de regionalistische beperktheid door een agrarische achtergrond, de eigen vorming zijn een paar aspecten die ook bij andere interessante kunstenaars onderkend kunnen worden, maar dat ze daardoor een Friese kunst scheppen is natuurlijk onzin. In de randstad worden 'onze' kunstenaars vaak in dat regionale hokje geplaatst. Laten ze er maar mee koketteren, zoals Willem van Althuis nu ook kan koketteren met zijn eenvoudige afkomst: van straatmaker tot groot kunstenaar.

Peter Karstkarel.

*) Louis Guillaume Le Roy, die twee jaar ouder is dan Willem van Althuis vestigde zich in 1969 in Heerenveen als leraar tekenen en kunstgeschiedenis. Hij wist vooral als amateur-ecoloog en -botanicus een naam te verwerven. In juni 1972 ontving hij van het Prins Bernhard Fonds de Zilveren Anjer.

**) Ik zou het liever met een term als 'ontmiddelingen' aangeduid willen zien daar, als gesproken mag worden van een beeldtaal, er in dit proces van metamorfosen al van verandering sprake is tijdens het vóórtalige stadium, 'vertalingen' doen eenzelfde afhankelijkheid van hulpmiddelen vermoeden, al zijn deze dan in een iets andere vorm gegoten.

Over Willem van Althuis werd geschreven:

- stencil ter inleiding bij de eerste tentoonstelling in het dr. Coopmanshûs Franeker 22 juni - 21 juni 1973.
- In 't Coopmanshûs te Franeker. Van Althuis: uitzonderlijk werk, Guus Hellegers in Leeuwarder Courant, 29 juni 1973.
- Willem van Althuis wordt goed gepresenteerd. Schilder van groot allure in Coopmanshûs Franeker. Peter Karstkarel in Friesch Dagblad 6 juli 1973.
- Schilder Willem van Althuis: 't Penseel waar je mee werkt, dat is wat voor de violist zijn strijkstok is., Betty van Garrel in de Haagse Post 28 juli 1973.
- Willem van Althuis in Coopmanshûs Franeker. Een vooraanstaand kunstenaar. Sikke Doele in Leeuwarder Courant 28 februari 1975.
- Willem van Althuis, ex-stratemaker, kan eindelijk schilderen. Martin Ruyter in De Volkskrant 1 maart 1975.
- Rasschilder Willem van Althuis in Coopmanshûs. Werk is overrompelend. Peter Karstkarel in Friesch Dagblad 18 maart 1975.
- Willem van Althuis, K. Schippers. Catalogus Stedelijk Museum Amsterdam 18 april - 19 mei 1975.
- 2x Zuurkoolpakhuis. Uitkrant voor Amsterdammers 9e jrg.nr.9, mei 1975.