

Colofon

Tentoonstelling

Deze publicatie verschijnt bij de gelijknamige tentoonstelling
in Stedelijk Museum De Lakenhal te Leiden,
20 oktober 2000 – 7 januari 2001

Samenstelling en coördinatie tentoonstelling

Doris Wintgens Hötte

Boek

Redactie

Doris Wintgens Hötte

Met bijdragen van

Kees Buurman
Cato Cramer
Rudi Fuchs
Hans Locher
Jan Maaskant
Hein Reedijk
Jan van Wessem
Helen Westgeest
Doris Wintgens Hötte
Maarten Wurfbain

Eindredactie

Joost de Wal, Utrecht

Ontwerp en opmaak

Marise Knegtmans, Amsterdam

Druk

Drukkerij Mart.Spruijt bv, Amsterdam

Het boek kwam tot stand met steun van:
Gemeente Leiden
Prins Bernhard Cultuurfonds, Amsterdam
Kees Buurman Stichting, Leiden
Bob Oudshoorn Makelaardij, Leiden
De Clercq Advocaten. Notaris. Belastingadviseurs, Leiden

copyright 2000, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

Stedelijk
museum
De Lakenhal
Leiden

Kees Buurman (1933 - 1997)

onder redactie van Doris Wintgens Hötte



Inhoud

7 Voorwoord, *H. Bolten-Rempt*

9 Kees Buurman. Een bezield kunstenaar, *Doris Wintgens Hötte*

25 De eenheid van penseeltekeningen, Kyudo, Haiku, en het leven zelf, *Helen Westgeest*

37 Een witte vlieger en zwarte inkt, *Jan Maaskant*

Herpublicatie van (delen van) eerder verschenen artikelen

42 Het culturele leven, *J.N. van Wessem (1962)*
48 Kees Buurman, *J.L. Locher (1965)*
58 Kees Buurman. Schilderijen en monotypes, *M.L.Wurfbain (1967)*
62 Kees Buurman, *J.L. Locher (1968)*
64 J.C.J. Van der Heyden en Kees Buurman, recente schilderijen, *R.H. Fuchs (1967)*
76 Monotypes Kees Buurman, *J.L. Locher (1972)*
80 Fragmenten uit een gesprek met Kees Buurman, *Cato Cramer (1979)*
92 Kees Buurman, *R.H. Fuchs (1975)*
98 Over Kees Buurman. Het kleine moment van het zien, *Hein Reedijk (1986)*
100 Interview met Kees Buurman, *Fred C. Meijer (1982)*
102 Een cirkel in 't zand. Haiku senryu (flaptekst), *Kees Buurman (1982)*
104 Elementaire landschappen, *Kees Buurman (1980)*

Gedichten *Kees Buurman*

112 EN HET WONDER WATER, *Kees Buurman (1993)*
114 Het einde van de kunst, *Kees Buurman (1996)*
117 Biografie
118 Tentoonstellingen
120 Literatuur
120 Fotoverantwoording

H. Bolten-Rempt

Voorwoord

In 1997 is Kees Buurman definitief een historische figuur geworden. Het is niet alleen juist, billijk en rechtvaardig, maar ook met trots dat Stedelijk Museum De Lakenhal over het werk en de betekenis van Kees Buurman een boek publiceert dat verschijnt bij zijn overzichtstentoonstelling.
De graficus, dichter, schilder en educator Buurman is een belangrijk kunstenaar en in zekere zin exemplarisch voor de tweede helft van de twintigste eeuw. Opgeleid als drukker ontwikkelt hij, vanuit een Rembrandteske tekenstijl, het licht-donker in talloze vormen van zwart-wit op consequente wijze tot een eigen domein. Als leermeester is hij voor velen van groot belang geweest evenals voor het artistieke klimaat in zijn geboorte- en woonplaats Leiden.

Kees Buurman zet begin jaren zestig als autodidact zijn eerste schreden op het kunstenaarspad met pentekeningen van landschappen. Toenmalig directeur van Stedelijk Museum De Lakenhal, Jan van Wessem, rekent hem direct tot de toonaangevende jonge kunstenaars in Leiden. Samen met Jan Maaskant vormt hij in die jaren de artistieke voorhoede. Met een variatie op Constantijn Huygens' uitspraak over Rembrandt en Lievens, noem ik hen graag 'het jong en edel kunstenaarsduo', dat vanuit de Boerhaavezalen opereerde. Kunstenaars en kunstgeschiedenisstudenten treffen elkaar daar en discussiëren samen op zoek naar de essentie van kunst en leven.
In diezelfde jaren verruilt Kees Buurman zijn figuratie voor geometrische abstractie. Bollen, cirkels, kruisen en rechthoeken verschijnen in zijn werk. Het persoonlijk handschrift en de poëtische, soms bijna dramatische expressie blijven belangrijk, naast eenvoud en reductie van de materie tot het minimale. Maatschappelijk engagement is daarbij voor Buurman vitaal.
In de jaren zeventig komt het thema landschap weer terug, gereduceerd tot de kern: de horizon. Licht-donker blijft zijn *Leitmotiv*, meestal in de tegenstelling zwart op wit – niet verwonderlijk voor een echte graficus. Zijn tekeningen suggereren een ervaring van ruimte die niet plaatsgebonden is en waarvan snelheid een essentieel onderdeel is.
Hoogtepunten in zijn oeuvre zijn de 'landschappelijke tijdopnames', die hij voor de tentoonstelling *Vijf Eeuwen Landschap* in Stedelijk Museum De Lakenhal in 1993 tot stand brengt: explosies van concentratie op lichtdoorlatende, strak gespannen velums voor de ramen. Wij waren getuige. Deze 'performances' blijken de aanzet te zijn voor een nieuwe weg, ver van het kunstcircuit waarin hij zich niet thuis voelt.
Het moderne voorbij begint Kees Buurman vliegers te ontwerpen.
Hij zoekt er zelf woorden voor, gedateerd 11 oktober 1996:

De versleten kleren van de Keizer
Werkelijkheid en illusie

Het machtsvertoon
van kunst-illusie
verbreek ik
door mijn doen
vandaag
en maak
voor mensen
die niet weten
een ding.

In zijn late schilderijen wordt hij vrijer: kleur verschijnt, vaak ongebroken, en soms tekent hij zijn woorden in kleur in de ruimte.
Zijn laatste adem krijgt de vorm van een witte vlieger tegen een strakblauwe lucht.
Kees Buurman, meester van het zwart-wit, is en blijft een religieus gedreven minimalist die in het Japanse rituele boogschieten de evenknie van het creatieve proces herkent: geconcentreerde aandacht als bron van samengebalde energie. Juist door zijn fascinatie voor Japanse cultuur is 2000 gekozen voor zijn overzichtstentoonstelling, het jaar waarin nationaal en specifiek in Leiden de 400 jaar betrekkingen tussen Japan en Nederland worden gevierd met talloze activiteiten.

Het boek en de tentoonstelling waren niet mogelijk zonder de medewerking van velen. Allereerst was Lot Haspels bereid het nagelaten werk te inventariseren. Ik dank de auteurs voor hun bijdragen, de vormgever voor de geconcentreerde aandacht die uit het boekontwerp spreekt. Het museum dankt de bruikleengevers – particulieren en musea – voor hun vertrouwen. Speciale dank gaat uit naar Adriana Buurman-Brunsting en de Kees Buurman Stichting voor hun voortdurende hulp bij de voorbereidingen en het realiseren van het boek. Voorts dankt het museum in het bijzonder het Prins Bernhard Cultuurfonds voor de ondersteuning van de productie van het boek.



Kees

Doris Wintgens Hötte

Buurman

Een bezield kunstenaar

In de jaren zestig diende zich een nieuwe generatie kunstenaars aan, die de inhoud en de verschijningsvorm van de beeldende kunst ingrijpend zou veranderen. Het gehele culturele veld kwam in beweging. Nieuwe artistieke ideeën kondigden zich veelvuldig en in vele soorten aan. Alleen al in dit decennium deden groepen en stromingen als Nul, Zero, minimal art, pop art, op art, concept art, land art en arte povera van zich spreken.

In Nederland bestond in deze jaren – mede als gevolg van de hier gewortelde en weer opgepakte traditie van De Stijl – een sterk in abstractie geïnteresseerd kunstklimaat. Vele tentoonstellingen werden in deze jaren aan abstracte kunst gewijd. Het Stedelijk Museum in Amsterdam toonde in 1961 Mark Rothko en Richard Paul Lohse, in 1962 Marlow Moss en Nul, in 1965 Yves Klein, Morris Louis en Hans Hofmann, in 1966 *Vormen van de kleur*, Robert Motherwell, Cy Twombly, Peter Struycken en André Volten, en in 1968 Ad Dekkers, Jan Schoonhoven en opnieuw Peter Struycken.

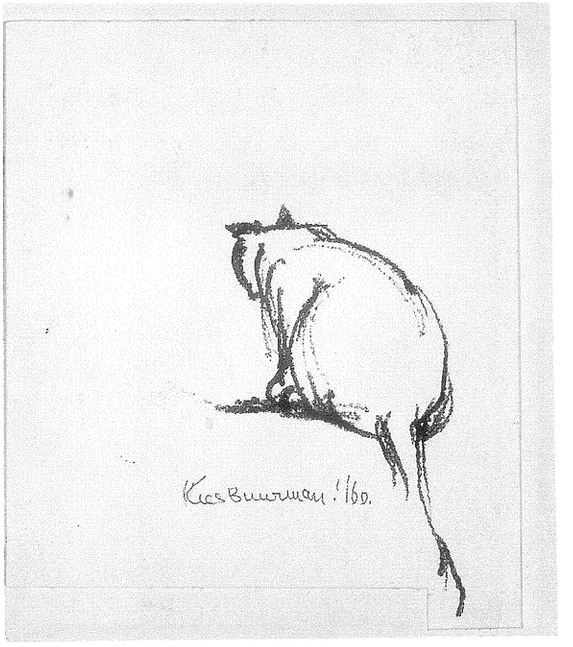
Nederlandse kunstenaars als Peter Struycken (geb. 1939), Ad Dekkers (1938-1974), Bob Bonies (geb. 1937), Joost Baljeu (1925-1991), Carel Visser (geb. 1928), J.C.J. Vanderheyden (geb. 1928) en Jan Maaskant (geb. 1939) kozen in deze tijd vol overgave voor een nieuwe abstracte en/of concrete kunst. Hoewel de methodes verschilden, lagen de redenen om abstract te werken dicht bijeen. Emotionele expressie en het weergeven van illusies had voor hen afgedaan.

Kees Buurman in zijn atelier in de Boerhaavezalen te Leiden, ca. 1965

Met grote ernst werden standpunten bediscussieerd. Een tijdschrift als het in 1958 door Joost Baljeu opgerichte *Structure*, bood een Engelstalig platform voor uiteenzettingen over de abstract-concrete kunst. Ook veel Nederlandse kunstenaars publiceerden daarin. Overeenkomsten met opvattingen van kunstenaars in het buitenland versterkte de idee dat men op de goede weg was.

Het modernisme greep in de jaren zestig snel om zich heen. De Liga Nieuw Beelden werd in deze periode in Nederland dé grote vereniging van modernistisch werkende kunstenaars. De tentoonstellingscatalogi trachtten het publiek te winnen voor de waarde van en de ideeën achter deze overwegend abstracte kunst. Abstractie was nog iets waarvoor hevig gestreden moest worden. De ontwikkelingen gingen echter snel. Werd de Liga Nieuw Beelden in 1955 opgericht om theorievorming en discussie onder de abstracten te bevorderen en voor hun belangen op te komen, in 1968 moest zij worden opgeheven omdat het enorme ledenbestand een slagvaardig beleid onmogelijk maakte.[1]

2



1 Baby
krijt op papier
18 x 26 cm
Collectie D.C. Stigter

2 Kat, 1960
o.i. inkt op papier
9 x 11 cm
Collectie D.C. Stigter

3 Jongen met kooi, 1958-1959
olie op doek
70 x 50 cm
Collectie Adriana Brunsting

1



3



Ook Kees Buurman was een van de kunstenaars die in de jaren zestig vanuit de figuratie toegroeide naar de abstractie. Hij was geboren en getogen in Leiden en werd – afkomstig uit een drukkersfamilie – ook zelf opgeleid als drukker. Hij kreeg een goede baan bij de KLM, maar toen zich rond 1958 het verlangen manifesteerde kunstenaar te zijn, zei hij zijn baan op om zich geheel aan de kunst te kunnen wijden. Een schilderij waarop een jongeman is afgebeeld met naast hem een van zijn vrijheid beroofde vogel in een kooitje (afb. 3), kan als symbool worden opgevat voor de zich 'gekooid' voelende Buurman.[2] Hij bevrijdde zich van zijn ketenen en ging wonen in een zwart keetje in een weiland achter een boerderij in Leiden. Heel primitief, zonder wc, zonder water. Van een oud gordijn naaide hij een jak, zodat hij er met zijn recent aangekweekt baardje ook echt als een kunstenaar uitzag. Vanwege dat baardje maakte men op straat wel geitengeluiden zodra Buurman in aantocht was.[3]

Deze anekdote typeert enigszins het klimaat in Leiden. Men was weinig gewend. 'Een dooie stad' was een veel voorkomende typering.[4] En braaf. De stad van de oudste universiteit van Nederland werd gedomineerd door een strenge scheiding tussen studenten enerzijds en 'burgers' anderzijds. Tot de laatste categorie behoorden ook de bewoners van de sloppenwijken waarvan Leiden er indertijd nog vele telde. Anno 1960 had meer dan 70% van de huizen in Leiden geen bad of douche.

De Leidse kunstenaars werkten in een vrij traditionele, figuratieve stijl, en het Stedelijk Museum De Lakenhal had zich – toen in de jaren vijftig de strijd tussen abstracten en realisten was losgebarsten – opgeworpen als podium voor de realistische kunst. Hier werden exposities gehouden van onder andere Kees Verwey (1900-1995) in 1958, Sierk Schröder (geb. 1903) in 1960, Otto B. de Kat (1907-1995) in 1961, Charles Roelofsz (1897-1962) in 1963, en Herbert Fiedler (1891-1962) in 1965. In de expositieruimte van het LAK (Leids Academisch Kunstcentrum) daarentegen, kwamen verschillende progressieve kunststromingen aan de orde. Zo werd er in 1959 een tentoonstelling van informele kunst georganiseerd, in 1961 een tentoonstelling met werk van onder andere J.C.J. Vanderheyden, en in 1962 de expositie *Nieuwe tendenzen* met werk van de Nederlandse Nul-groep en Duitse en Italiaanse geestverwanten.[5]

In dit klimaat, waarin meer waarde werd gehecht aan traditie dan aan vernieuwing, ontstonden Buurmans eerste tekeningen, die door menigeen als 'Rembrandtesk' werden gekarakteriseerd. Buurman behoorde al snel tot de toonaangevende kunstenaars binnen de stad. Hij exposeerde in De Lakenhal,[6] en zijn tekeningen werden door J.N. van Wessem, directeur van het museum, geprezen als 'tegenpool van vele modieuze stromingen (...)'.[7] Het waren fraai getekende landschappen en portretten, nu eens dicht bekrast met pen, dan weer vrij leeg gelaten. Buurman maakte vooral landschappen, maar ook gevoelige, aandoenlijke tekeningetjes: een poes, die met een paar lijnen in al haar wolligheid en tevredenheid wordt neergezet (afb. 2), of een baby als een klein hoopje mens (afb. 1). Buurman had in deze periode geen belangstelling voor de nieuwe ontwikkelingen op het gebied van de kunst. In een interview zei hij: 'De absolute vrijheid heeft veel goeds gedaan, maar meer kwaad. De verhoudingen zijn ontwricht. Omdat wij weer tekenen, zijn we niet achter.'[8]

1) I. Brouwer, W. Stokvis, 'De kunstenaarsgroep Vrij Beelden', in: W. Stokvis (red.), *De doorbraak van de moderne kunst in Nederland. De jaren 1945-1951*, Amsterdam 1984, p. 153.
2) Deze interpretatie heeft Kees Buurman later aan zijn vrouw medegedeeld.
3) Informatie van Adriana Buurman-Brunsting, 25 november 1999.
4) C. Smit, 'Een troosteloze aanblik. Leiden in de jaren zestig', in: D. Wintgens Hötte (red.), tent.cat. *De jaren zestig. Actie, kunst en cultuur in Leiden*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1989, p. 24.
5) F. Peterse, 'Geschiedenis van de LAK-galerie', in: tent.cat. *De LAK-galerie presenteert de LAK-galerie. Tentoonstellingen en beleid in de periode 1946-1990*, Leiden (LAK-galerie) 1990 [z. pag.] (aangevuld met een lijst van tentoonstellingen in het LAK, samengesteld door Kees Broos).
6) Tent.cat. *9 Leidse tekenaars*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1960.
7) J.N. van Wessem, 'Het culturele leven', in: *Leiden 1860-1960*, Leiden 1962, p. 258-259.
8) 'Leidse kunstenaar Kees Buurman: Alleen hard en eerlijk werken kan iets opleveren', in: *Leids Dagblad*, [z.d.] 1961.

In de beginjaren van zijn kunstenaarschap bevrijdde Buurman zich niet alleen van de knellende banden van het burgerlijk bestaan, maar ook van die van de Kerk. Hij keerde de Gereformeerde Kerk in 1965 officieel de rug toe. Eerder al had hij een andere kritische gelovige leren kennen: Jan Maaskant. Maaskant was in 1957 medicijnen gaan studeren, maar uit onvrede met het conventionele milieu en mede geïnspireerd door Buurman koos hij voor het kunstenaarschap. Maaskant en Buurman namen overigens op waardige wijze afscheid van het geloof: in 1965 lieten ze in de Petrakerk te Leiden een cadeau achter: Maaskant een wandplastiek en Buurman een omvangrijk werk van verschillende panelen met de geloofsbelijdenis als thema (afb. 4).[9] Daarmee was de Kerk voor Buurman een afgesloten hoofdstuk.

De jaren zestig

Kees Buurman woonde vanaf 1960 op een schip in het Rijn Schiekanaal en trouwde in 1961 met Adriana Brunsting. Het schip noemden zij de 'Blauwschuit' (afb. 5). Deze naam, ontleend aan een narrenschip, vonden zij wel passen bij de woning van een randfiguur. Maaskant woonde in een molen aan de overkant. Buurman en Maaskant waren jonge kunstenaars op zoek naar een hun passende uitdrukkingswijze.[10]

Bij het kneden en vormen van Buurmans gedachten en voor zijn daaraan gekoppelde stilistische ontwikkeling waren de contacten met een aantal Leidse studenten kunstgeschiedenis van grote invloed: Hans Locher, Rudi Fuchs, Kees Broos, en later ook Hein Reedijk en Chris Reehorst. Deze studenten maakten tentoonstellingen in het LAK en hadden, naast de gebruikelijke universitaire interesse in oude kunst, een bijzondere belangstelling voor de nieuwe ontwikkelingen van de hedendaagse kunst. Buurman ontmoette hen in café *Taberna*, een kroeg waar vooral studenten kwamen die niet aan een studentenvereniging waren gebonden.

De contacten met deze Leidse studenten hielpen Buurman op het spoor van de abstractie. De urenlange gesprekken met de Leidse kunsthistorici in spe zorgden voor een aanzienlijke uitbreiding van Buurmans geestelijke bagage. De atelierbezoeken en het volgen en bespreken van Buurmans ontwikkeling waren weer een ongekende en leerzame ervaring voor de studenten. De studenten vormden een intellectueel klankbord waar Buurman – zelf meer een bevlogen romanticus – veel aan had. Het is aannemelijk dat deze contacten en gesprekken hem op weg hebben geholpen om zich vanuit zijn nogal duistere figuratie te ontwikkelen tot een abstract werkend kunstenaar.

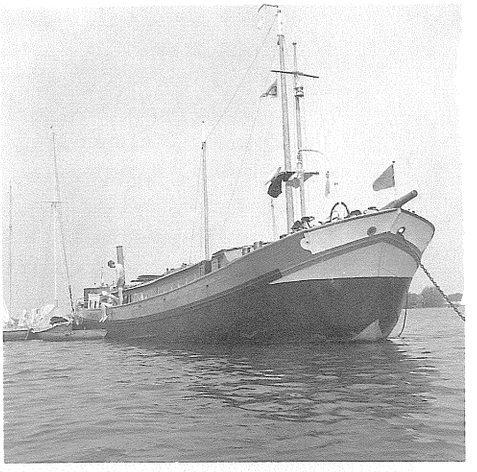
De ontwikkeling naar een sterke reductie van voorstelling en kleur spoorde met Buurmans behoefte om tot de kern te komen. Tot de essentie willen geraken was iets dat in zijn bloed zat: dat zat in zijn religieuze overtuiging, in de zelfgemaakte meubels waarmee hij zich omringde, in de zeep die niet naar toegevoegde bloemetjes mocht ruiken, alsook in zijn latere, door Zen geïnspireerde werk. Abstractie voorzag in iets dat bij hem paste. Abstractie bleef voor hem een intuïtieve zaak en paste bij zijn metafysische benadering van het leven.



4

4 Een van de schilderijen in de Petrakerk, Leiden 1965

5 De Blauwschuit
Woonschip van Kees en Adriana Buurman, 1960-1964



5

6 Stilleven met flessen, 1963
litho
31 x 37,5 cm
Prentenkabinet Universiteit Leiden



6

Na het tekenen van de realistische landschappen en portretten – meestal met pen of krijt – begon Buurman te lithograferen. Bij het eindeloos doorwerken aan een tekening ging het papier vaak kapot, bij een steen had je dat probleem niet. Bovendien was hij van huis uit drukker en sprak de grafiek en de zwarte drukinkt hem aan. De preoccupatie met licht en donker – al waarneembaar in zijn vroege pentekeningen – komt in de litho's uit 1963-1965 duidelijk naar voren. Om zich uit te drukken heeft hij voldoende aan zwart en wit, en daar zal hij zich gedurende de rest van zijn leven ook hoofdzakelijk toe beperken. De litho's verbeelden een vaag verhalende wereld waarin onrust heerst. Het onderwerp is duidelijk, maar dringt zich niet op. Buurman toont een sombere, (onder)aardse wereld waarin de voorstelling, de vorm en het handschrift elkaar in een beweeglijk evenwicht houden en met elkaar verstrengeld zijn. Licht en donker staan tegenover elkaar, maar dringen ook in elkaar door. Buurman verbeeldt in zijn litho's een onzekere en beangstigende wereld van onberekenbare machten en krachten.

Stilleven met flessen uit 1963 (afb. 6) wijst vooruit naar zijn werk uit de tweede helft van de jaren zestig. Op dit stilleven zijn gestileerde flessen afgebeeld, grotendeels in zwart, de tussen- en bijruimten zijn wit. Opvallend is dat de omgevingsruimte evenveel aandacht krijgt als de objecten. Je weet in eerste instantie vaak niet waarnaar te kijken: zijn de zwarte vormen het onderwerp, of de witte? Zoals je een tekst tussen de regels kunt lezen, zo lijkt hier de omgevingsruimte een belangrijk spanningsveld. Het mysterie doemt *tussen* de vormen op. Buurmans interesse gaat uit naar het immateriële. Dát is het eigenlijke onderwerp van de litho.

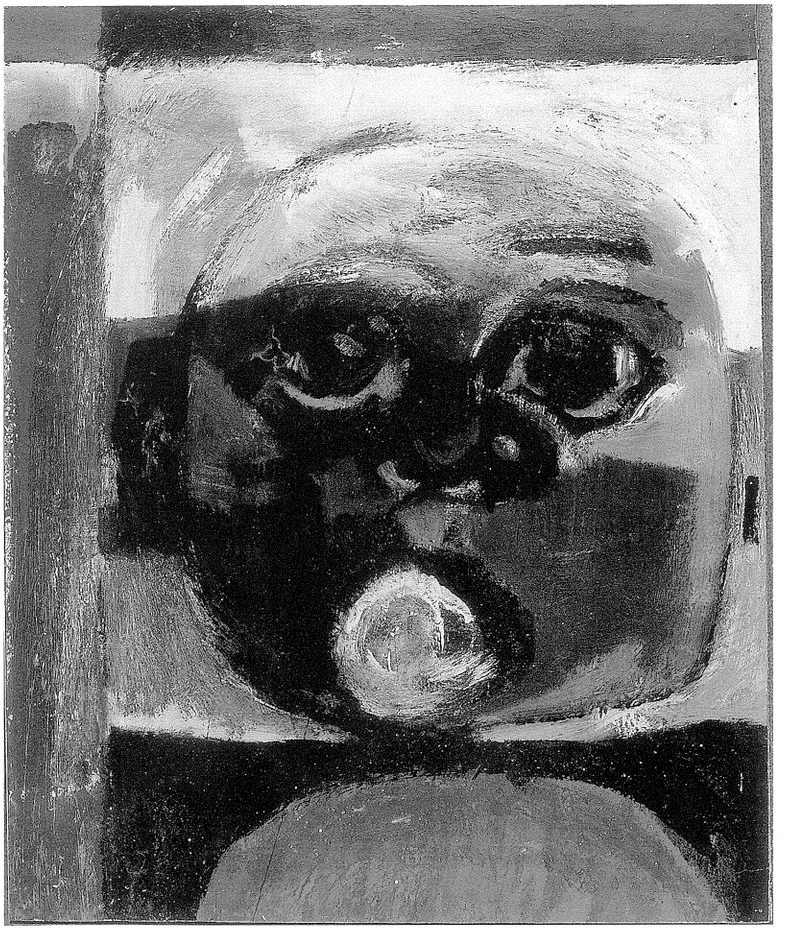
Voor Buurman waren kunst en religie nauw met elkaar verbonden en kon het onnoembare ook ervaren worden bij een stilleven. Buurman verwoordt de bovenzinnelijke inhoud van een van zijn stillevens in een artikel in de Leidse Kerkbode: '(De potjes) bestaan alleen in spanning tot elkaar en bij de gratie van hun omgeving, zoals alles en iedereen in spanning tot en bij de gratie van God.' In dit artikel gaat hij ook dieper in op de voor hem geldende grote oorspronkelijke verbondenheid van kunst en religie. 'Religie en kunst hebben dit kernpunt gemeen: beide vinden hun oorsprong in de spanning van de relatie mens-God. (...) Deze zelfde spanning is ook de moeder van de kunst. Ook al geven we in het dagelijks leven daaraan allerlei andere namen als inspiratie, behoefte, reactie enz. (...) Toch kan ik niet geloven dat religie en kunst zover van elkaar afstaan als men wel zou gaan denken. (...) Bij het begin der dingen is het verschil tussen religie en kunst nauwelijks te onderscheiden. (...) Daarom is het bijna ondenkbaar dat mensen met een actief religieus leven (...) het intense verband tussen kunst en religie niet meer kunnen aanvoelen. Ik geloof dat de oorzaak hiervan eenvoudig te vinden is. Bij beiden schuiven zich dogma's tussen het ervaren en het wezenlijk beleven in, zodat om in deze eenheid te leven alleen mogelijk is voor de vrijgevochtenen van beide terreinen. (...) Zijn kunst en religie uit dezelfde bron ontsproten, zij vormen nog een eenheid die zo sterk is, dat alle kunst religieus geladen is.'[11] De in dit artikel neergelegde metafysische intentie en visie zouden Buurmans werk in de komende tijd in grote mate bepalen.

9) De Petrakerk werd in de jaren negentig een moskee. De panelen van Kees Buurman zijn sedertdien weer terug op het atelier.
10) Voor een uitvoerige beschrijving van deze periode, zie: D. Wintgens Hötte, 'De beeldende kunst in Leiden', in: D. Wintgens Hötte (red.), tent.cat. *De jaren zestig. Actie, kunst en cultuur in Leiden*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1989, p. 75-84.
11) Kees Buurman, 'Staan deze potjes er, of staan ze er niet?', in: *Leidse Kerkbode. Officieel Orgaan van de Gereformeerde Kerken in de Classis Leiden*, 21 december 1962.

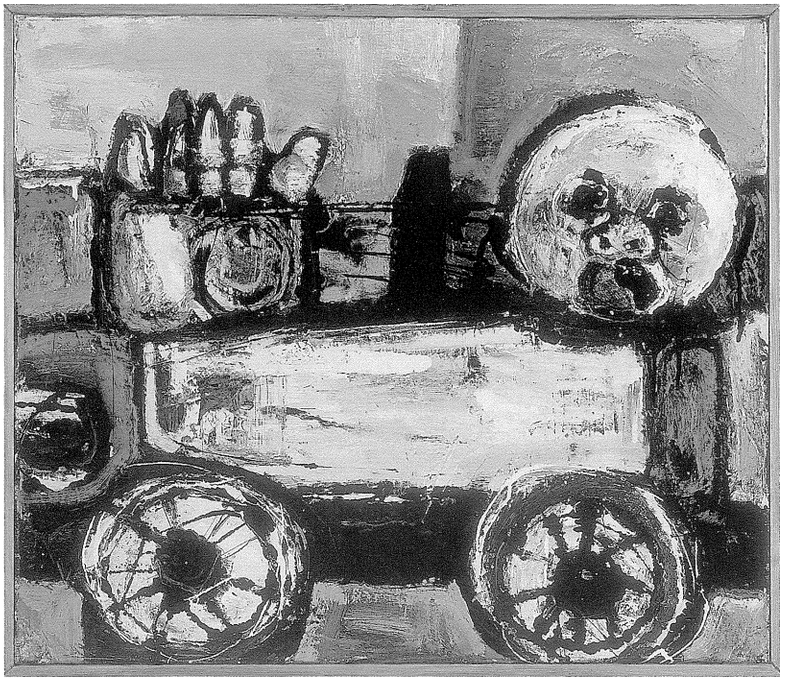
Rond 1965 begon Buurman ook grote schilderijen te maken, met teer en lakverf op board. Donkere schilderijen, in zwarten en bruinen, waarbij in de figuratie steeds weer de basisvormen van cirkel en rechthoek opdoemen. De voorstellingen zijn beladen en vol menselijk pathos. Buurman werkt en zwoegt en laat de verf druipen en spatten. Op twee schilderijen (afb. 7 en 8) figureert een kind. Aan het begin jaren zestig legde hij het accent op de poëzeligheid van een baby, maar nu gaat de aandacht uit naar eenzaamheid en de onmacht om te communiceren. Een angstschreeuw zonder geluid (afb. 7).

Geleidelijk aan verdwijnt de verhalende wereld, hoewel nooit helemaal. Op het schilderij *Groot scherm* uit 1967 (afb. 57) zijn nog menselijke gestalten te ontwaren. Maar waar aanvankelijk de figuren zonder opzet ten deel vielen aan een ordeningsproces van cirkels en rechthoeken, zo lijken hier – omgekeerd – de cirkel en rechthoeken menselijke karakteristieken mee te krijgen als ogen en armen. Nu beperkt Buurman zich ook in zijn schilderijen tot zwart en wit, maar hij hanteert daarin een breed spectrum aan tonen. Het verfoppervlak behandelt hij rijk en gevarieerd. De ordening van de vormen is intuïtief, de schilderwijze gedreven. Door het emotionele karakter van Buurmans werk houden deze schilderijen zich verre van de – in die jaren gangbare – koele, geometrische kunst. Het gaat Buurman duidelijk niet om formele problemen en hij streeft niet naar harde lijnen of een stabiele ordening. Zijn abstracte vormen hebben een associatieve lading, de verfbehandeling is sensueel. Buurman zoekt en zwoegt, en de beschouwer ervaart in zijn werk een broeierige intensiteit.

7



8



7 Jongetje (Jan)
lak op board
61 x 50,5 cm
Collectie Adriana Brunsting

8 Jan in karretje, ca. 1964
lak en teer op doek
60 x 70 cm
Collectie Adriana Brunsting

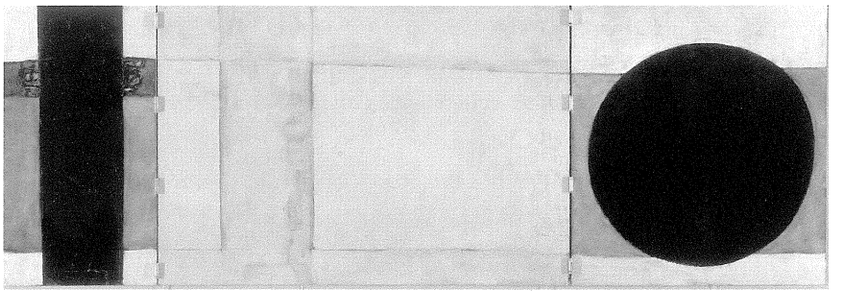
De jaren zeventig

De meest heldere abstractie bereikt Buurman eind jaren zestig en begin jaren zeventig. Ook de zakelijk klinkende titels als *Cirkel met zwarte horizontaal en blanke vertikaal* (1968) (afb. 63), *Schuine zwarte baan* (1971) (afb. 77) en *Zwarte horizontaal* (1971) (afb. 75) lijken zijn gegroeide belangstelling voor de geometrische vormentaal te bevestigen. In deze jaren kiest hij bij voorkeur voor de monotype: een druktechniek waarbij hij de met drukinkt ingerolde metaalplaat slechts één keer afdrukt. Buurmans monotypes wekken de indruk dat ze in serie ontstaan, het is alsof hij met een beeldonderzoek bezig is. Zo maakt hij steeds nieuwe werken op één thema: het horizontale, verticale of diagonale vlak, al dan niet doorsneden, en op verschillende manieren in het beeldvlak geplaatst. De vormen zijn scherper en duidelijker gedefinieerd dan ooit tevoren. Toch behouden de zwarte velden een wollige contour en zijn de witte vlakken nooit echt wit: het zijn fluwelen velden vol nuances. Ook nu doordringen zwart en wit, donker en licht elkaar. Waar zwart en wit elkaar raken ligt het spanningsveld. De grensgebieden – de begrenzing van de vlakken, maar ook de begrenzing van het papier – spelen een belangrijke rol. De rafelige vlakken worden vaak net uit het midden geplaatst, waardoor de werken een aarzelend, niet definitief karakter krijgen. Deze kunst speelt zich af op de grens van zien en niet zien.

57 Groot scherm, 1967
a - voorzijde
b - achterzijde
lak op masoniet
161 x 235 cm; uitgeklapt: 161 x 470 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden



57 a



57 b

Door de geometrische vormentaal wordt Buurman in deze periode vaak ingedeeld bij de geometrische abstracte kunst, zoals onder andere blijkt uit zijn deelname aan de tentoonstellingen *Varianten. abstrakt-geometrische kunst in Nederland* [12] en *Europalia. tendances constructivistes dans l'art hollandais après 1945*.[13] Als Buurman in een interview een verklaring zoekt voor zijn handelswijze, blijkt echter duidelijk dat het mystieke in zijn werk nog steeds een belangrijke rol speelt: 'Het is mij een raadsel waarom ik (...) steeds uitsluitend op tonale tegenstellingen terecht kom. De spanningen die ontstaan bij de tegenstellingen van tonen met een verschillende lichtintensiteit blijken steeds de middelen te zijn waarin datgene dat ik tot kennelijk onderwerp heb, zich het best laat uitdrukken. Wat als uiterste tegenstelling in licht en donker geldt, het zwart-wit, is voor mij een symbool voor zeer veel tegenstellingen in het bestaan, cultuur en natuur. Mijn gehele denkwereld valt uiteen in deze polen met de tussen-nuances als spanningsveld daartussen. Mijn wereldbeeld laat zich tonaal zeer goed uitdrukken. (...) Ik heb de neiging om de kleur het horizontale niveau te noemen, en de tonale wereld de vertikale. Misschien is dat de reden dat ik mijn werk zo sterk voel als een

12) Tent.cat. *Varianten. abstrakt-geometrische kunst in Nederland. Joost Baljeu / Truus Wilmink / Bonies / Kees Buurman / Dick Cassée / Centrum voor Cubische Constructies / Ad Dekkers / Gerhard von Graevenitz / Frank Gribling / J.C.J. van der Heijden / Ewerdt Hilgemann / Ad de Keijzer / Jan Maaskant / Peter Struycken / Carel Visser / Herman de Vries / André Volten / vooroorlogse geometrische kunst*, Amsterdam (Nederlandse Kunst Stichting) 1973.

13) Tent.cat. *Europalia. tendances constructivistes dans l'art hollandais après 1945*, Luik (musée des beaux-arts) 1971.

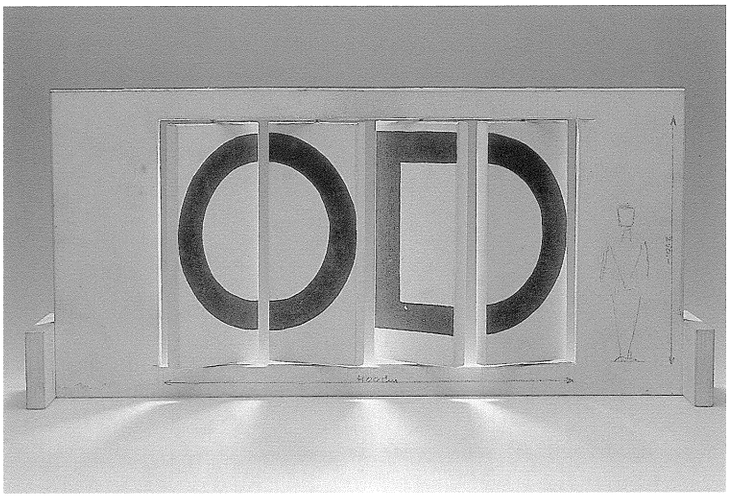
verhaal over relaties tussen het natuurlijke en het bovennatuurlijke. Ik voel daarbij een duidelijk religieuze gewaarwording. Niet voor niets noem ik de kleine kastjes iconen of magische kastjes.'[14]
Buurman kiest voor de monotype omdat het zwart dat hij hiermee kan maken een intensiteit bezit die in elk ander medium ontbreekt. Elk werk vereist weer een nieuwe plaat. Voor Buurman is de hoeveelheid aandacht en intensiteit die het proces vraagt essentieel voor de kracht van het resultaat. De arbeidsintensieve techniek illustreert, dat hij grote waarde hecht aan de ambachtelijke kant van zijn métier.

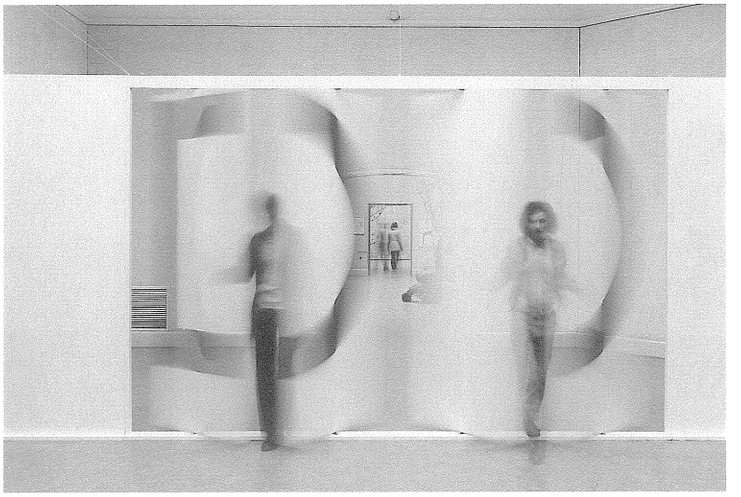
In de jaren zeventig maakte Buurman 'speelobjecten'. Ze vormen een aparte categorie binnen zijn werk. Geheel in de geest van de tijd vond hij dat kunstenaars een functie in de maatschappij moesten hebben. Hij was medeoprichter van de Actiegroep BBK (Beroepsvereniging Beeldende Kunstenaars) in Leiden [15] en ijverde in dat kader voor een betere positie van de kunstenaar en voor de overbrugging van de kloof tussen kunstenaar en publiek. Maatschappelijke relevantie was een *hot item*. Kunstenaars wilden dat hun werk als een zinvol product werd gewaardeerd, en niet als een luxe. Met speelobjecten kon een kunstenaar niet alleen iets nuttigs ontwerpen, maar stimuleerde hij bovendien de creativiteit van de beschouwer.
In de speelobjecten (schilderijen en sculpturen) van Buurman ligt niet alleen een spelelement besloten, maar ook een leeraspect: 'Het leerbare aspekt heeft direkt te maken met een eigen keuze voor evenwicht en kompositie: wat kan en niet kan.'[16] Buurman probeert met zijn projecten de participatie van de beschouwer te bevorderen en in te spelen op diens creativiteit. Een voorbeeld daarvan is de grote wand met vier beweegbare delen die hij in 1971 voor zijn tentoonstelling in het Van Abbemuseum ontwierp (afb. 9 en 10). Wanneer de bezoeker door één van de draaideuren gaat, verandert hij daarmee het patroon van de wand. Ook Buurmans 'kastjes' – soms lijkend op meditatieve altaarretabels (afb. 58) – zijn een typisch product van de ludieke jaren zestig. Ze sporen de beschouwer aan zijn eigen compositie te maken door de deurtjes te sluiten, half dicht te laten of geheel te openen.

De slogan uit de jaren zestig dat kunstenaars hun creativiteit in dienst moesten stellen van de mensheid, was Buurman op het lijf geschreven. Dit uitte zich ook in zijn docentschappen. De behoefte iets over te dragen zat Buurman in het bloed. Hij was een geboren leraar. In Leiden gaf hij les aan het KIK (Kreatief Individueel Kreëren) [17] en vanaf 1979 doceerde hij 'fundamentele schilderkunst' aan de Academie Minerva in Groningen en grafiek aan de Kunstacademie in Kampen. Ook in gesprekken 'doceerde' hij graag. Verder zette hij zich in voor het culturele leven in Leiden. Zo was hij in 1968 medeoprichter van de kunstenaarssociëteit Buut 110 en in 1969 van de Actiegroep BBK Leiden. Daarnaast was hij vele jaren lid van de Culturele Raad en van de BKR-commissie (Beeldende Kunstenaars Regeling) in Leiden.

In 1974 maakt Buurman een serie van zeven schilderijen. Het zijn panelen in zwart en wit met een gemeenschappelijk onderwerp: witte rechthoeken,

9

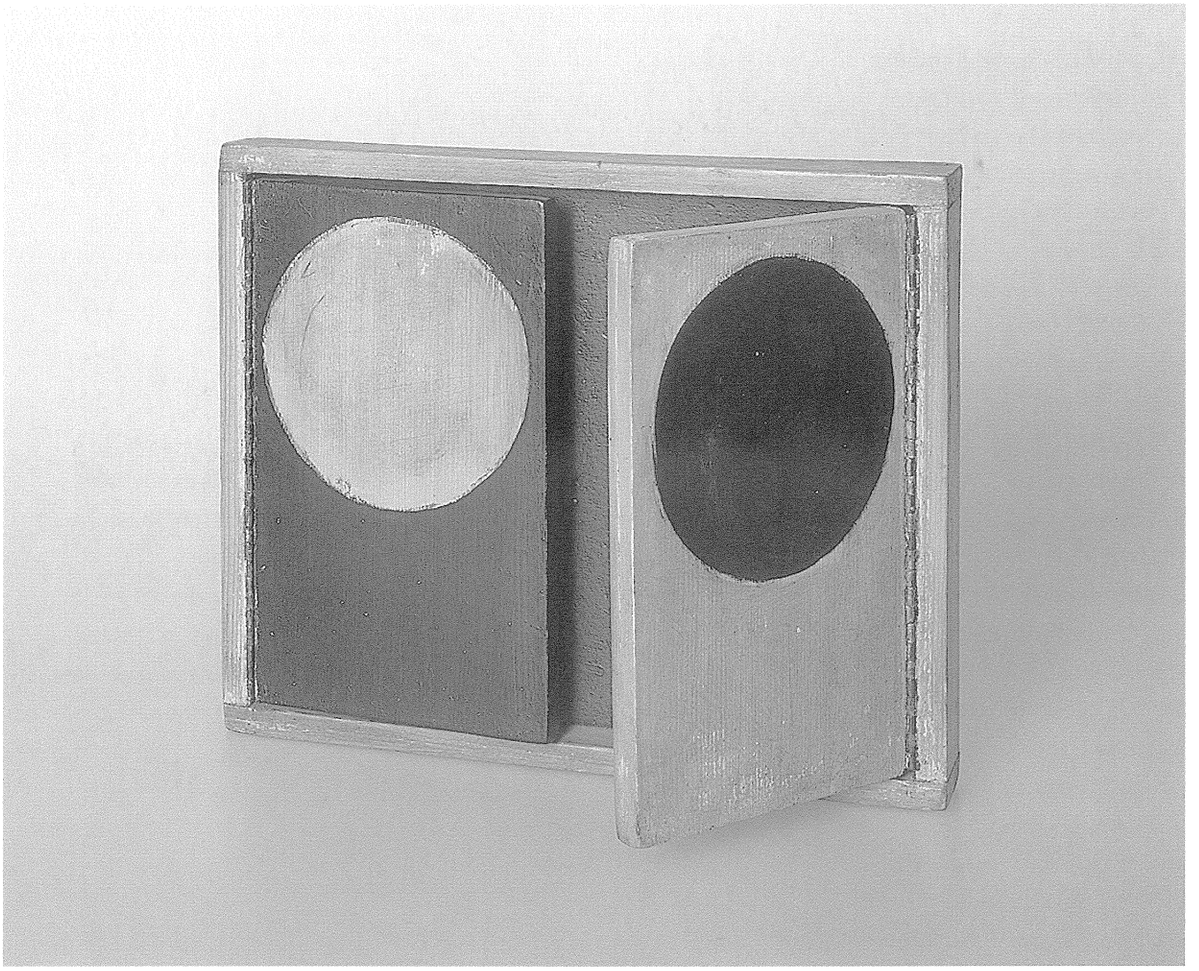




10

9 Ontwerp deuren voor de tentoonstelling in het Van Abbemuseum, Eindhoven 1971
lak op hout
20 x 42,5 x 10 cm
Collectie Adriana Brunsting

10 Deuren op de tentoonstelling in het Van Abbemuseum, Eindhoven 1971



58 Kastje met witte en zwarte cirkel, 1967
olie op paneel
17,5 x 21,5 x 2,7 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

steeds enkele graden naar rechts gedraaid ten opzichte van het paneel zelf. Van de rechthoeken zijn alleen fragmenten te zien, waardoor de illusie wordt gewekt dat de vormen buiten het paneel worden voortgezet. Er is een duidelijk verschil waarneembaar tussen het strak aangebrachte wit aan de randen en het wollig aangebrachte wit van de rechthoeken. Hierdoor ontstaat de suggestie, dat de strakke witte 'ondergrond' de drager is van het beeld.
De schilderijen laten een spanning zien tussen idee en werkelijkheid. De voorstelling kan niet in één oogopslag worden waargenomen, want het spanningsveld verandert steeds. De werken vragen om een tastend kijken. Buurman zoekt met deze serie naar 'een entree in de wereld van vorm, toon en kleur waarin ik de spanningen van de dagelijkse realiteit terugvind'.[18] Hij onderwerpt zijn vormentaal aan een nieuw onderzoek. Hij streeft naar 'een bewustwording van de dingen die mij bewegen',[19] en zoekt een daarbij passende beeldtaal.
Op de achtergrond speelt de Zenfilosofie al een rol. Buurman schreef in 1974: 'Van de Zen-gedachte kan ik nog zeer veel leren; zowel voor mezelf als voor het boogschieten, als voor mijn werk. Ik zou zo graag al deze dingen benevens Jaan, de kinderen en de gehele buitenwereld met alle facetten van werk, vrienden en maatschappij als een groot geheel zien. Een groot organisch geheel. Zo complex en tegelijk zo eenvoudig, waarin ik onbewust totaal ben.'[20]

14) Kees Buurman, ongepubliceerde tekst, 10 juli 1967 (Leiden, atelier kunstenaar).
15) De Actiegroep BBK werd op 3 september 1969 opgericht in het Stedelijk Museum De Lakenhal te Leiden.
16) *Op. cit.* (noot 12), [z. pag.].
17) Het KIK was onderdeel van de Volksuniversiteit K & O te Leiden.
18) Kees Buurman, ongepubliceerde tekst, februari 1974 (Leiden, atelier kunstenaar).
19) *Idem.*
20) *Idem.*

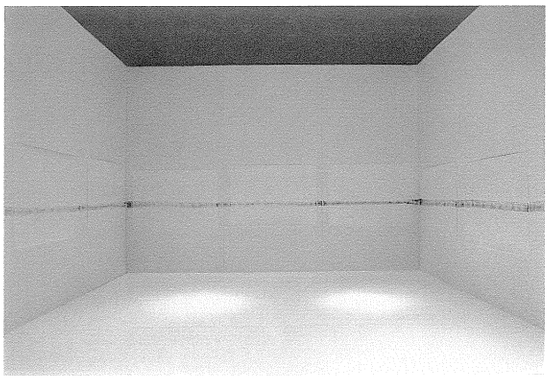
De invloed van Zen

In de tweede helft van de jaren zeventig wordt Buurmans belangstelling voor de oosterse cultuur manifest. Hij schrijft Haiku (17-lettergrepige verzen), wordt een hoog gegradueerde in Kyudo (Japans boogschieten) en maakt penseeltekeningen waarbij de tekens in opperste concentratie in één beweging op het rijstpapier worden gezet. Het lijkt alsof hij in deze periode vindt wat hij zo lang heeft gezocht. Vanuit zijn westerse bezigheden – luchtbuks- en boogschieten, ademhalingsoefeningen, streven naar de weergave van het wezenlijke – vond hij als vanzelfsprekend aansluiting bij het meditatieve oosten. Een *Seelenverwandtschaft* die hij niet zocht maar gewoonweg vond.

Schieten – in de betekenis van uiterst geconcentreerd en met één schot een doel raken – had hem altijd al gefascineerd. 'De schietschijf is het symbool voor alles wat met streven verband houdt', meende Buurman.[21] Hij was – geheel tegen de tijdgeest van de jaren zestig en zeventig in – lid van een schietvereniging in Leiderdorp. Niet de agressie trok hem aan, maar de concentratie. Later beoefende hij het handboogschieten in Wassenaar. Maar bij het Japanse boogschieten, Kyudo, voelde hij zich pas echt in zijn element. Hier vond hij aspecten die hem aanspraken: de eenvoud van de materialen, de rituelen en de meditatie die aan het schieten voorafgaan, en de hechte samenhang tussen lichaam en geest. De oriëntatie op Zen betekende voor zijn beeldende kunst, dat hij zich nu ten volle kon concentreren op het intuïtieve en het elementaire, op het scheppen vanuit één bron, los van elke vorm van intellectualisme. In één beweging zette hij vanuit een leegte en in een meditatieve staat zijn vormen trefzeker en krachtig op papier. 'Ik moet korte dingen doen, hevig en direct verband houdend met de momentele situatie, die beleven en betekenis geven.'[22]

Het is eigenlijk geen wonder dat Buurman, die voor zichzelf moest erkennen dat er meer was tussen hemel en aarde, uitkwam bij Zen. Allereerst was de meditatieve traditie bij de westerse religies zeer op de achtergrond geraakt en voor een groot deel opgeofferd aan dogma's en uiterlijkheden. Voor een universeel religieus besef was binnen de gevestigde orde geen plaats. Zen en meer in het algemeen de oosterse religies kwamen in de jaren zestig binnen handbereik door de vele publicaties hierover in de westerse wereld. Buurman vond in de Zenliteratuur veel van zijn al lang gekoesterde ideeën bevestigd. De Zenfilosofie kwam vooral ook tegemoet aan zijn wens te leven en werken vanuit één bron. Ook het Japanse boogschieten maakte hier deel van uit. Het is de spirituele motivatie van zijn werk die de hoofdverbinding vormt tussen zijn vroegere werk en de penseelschilderingen, terwijl deze voor het oog zover uit elkaar liggen. Vanaf het moment dat Buurman deze meditatieve, metafysische drijfveer expliciet in zijn werk naar voren laat komen, haakt het intellectuele, op avant-garde gespitste kunstpubliek grotendeels af en vermindert de belangstelling van de officiële kunstinstituties voor Buurmans werk. Blijkbaar paste deze inhoud niet goed in een kunstwereld die ingesteld was op een formeel onderzoek naar de vorm en voorwaarden van de beeldende kunst.

11



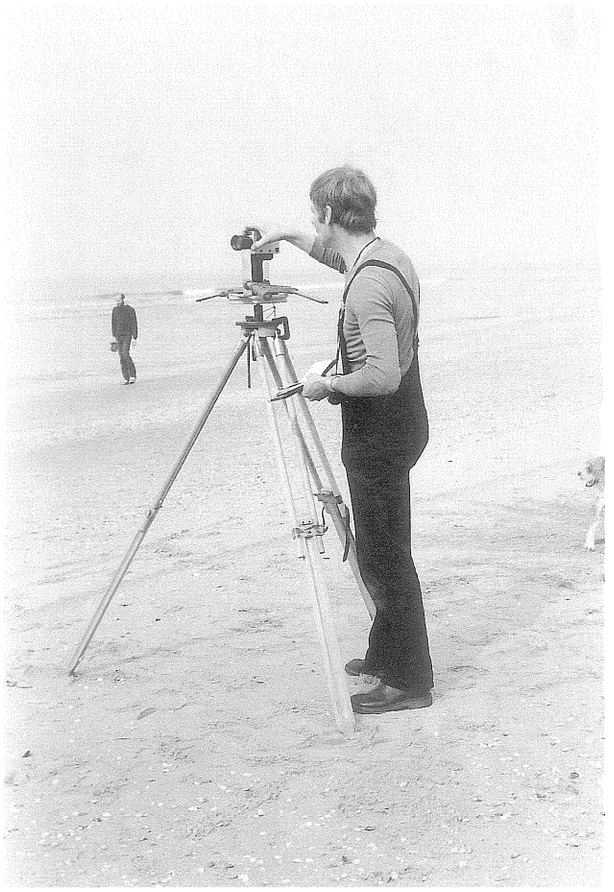
11 Project *Elementair landschap*. Tentoonstelling *Leidse Ateliers I*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1980

12 Kees Buurman maakt met een roterende filmcamera opnames van het landschap

108 Elementair landschap IV, 1980
inkt op papier
70 x 100 cm
Collectie D.C. Stigter

21) Kees Buurman, ongepubliceerde tekst, 11 juli 1967 (Leiden, atelier kunstenaar).
22) Kees Buurman, ongepubliceerde tekst, 12 februari 1974 (Leiden, atelier kunstenaar).
23) Tent.cat. *Leidse Ateliers I. Kees Buurman. Pieter Geraedts. Koos van de Water*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1980.
24) Kees Buurman, *Elementaire landschappen*. Tekst bij de tentoonstelling *Leidse Ateliers I*.

12

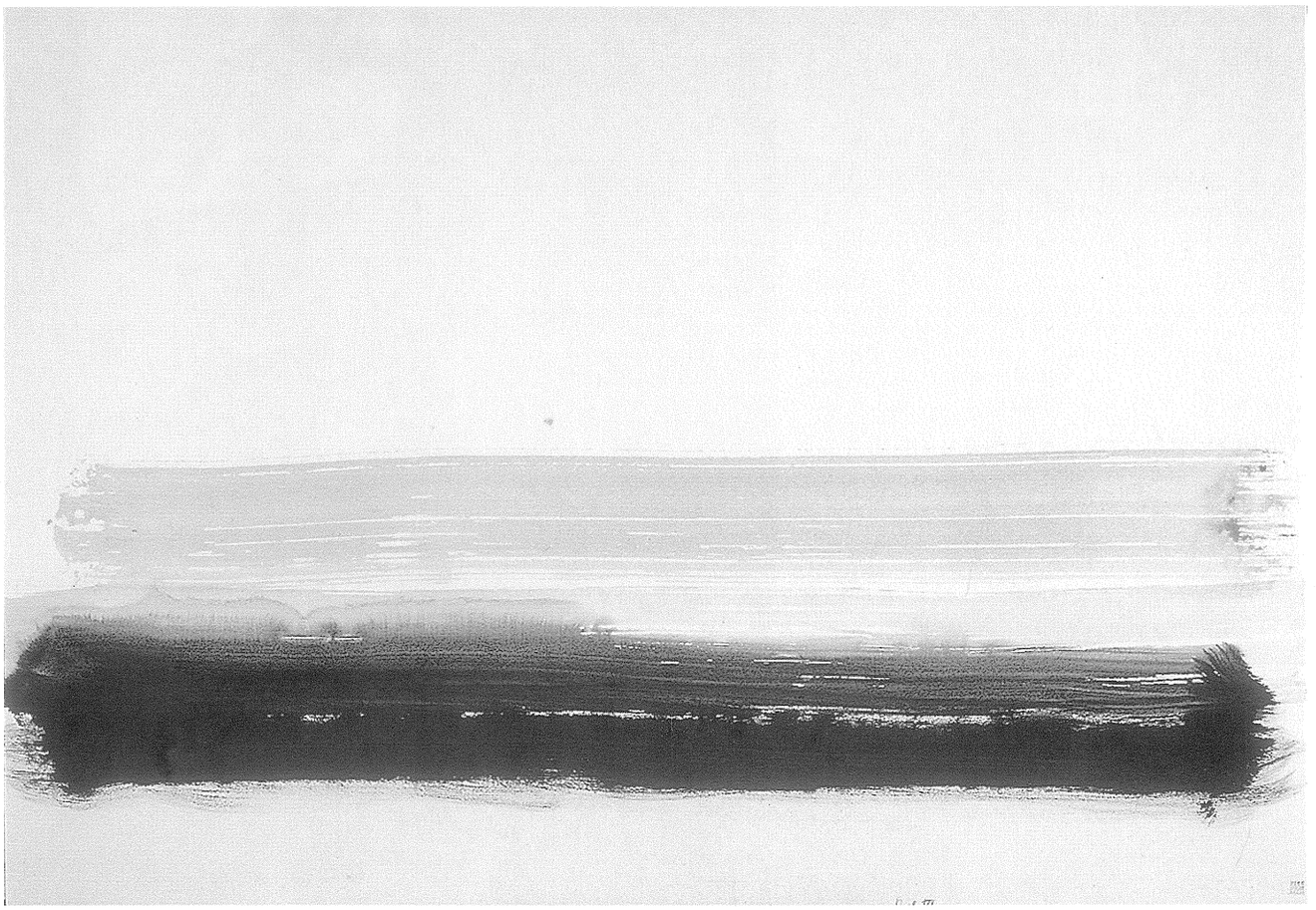


De jaren tachtig

Naast de penseeltekeningen ontstaan begin jaren tachtig Buurmans *Elementaire landschappen*. Het zijn geen weergaves van landschappen, maar door hemzelf gecreëerde landschappen: een kortstondige verbeelding van de ervaring van 'landschap', uitgevoerd volgens een tevoren nauwkeurig bepaald programma van materialen en handelingen. Zijn autoritten door de polder naar Groningen en Kampen – waar hij in 1979 les begon te geven aan de kunstacademies – riepen een niet aan plaats en tijd gerelateerd besef van landschap in hem wakker. De *Elementaire landschappen* zijn conceptuele landschappen: alleen nog in idee verbonden met wat hij zag in de polders. Een voorbeeld van zo'n *Elementair landschap* vond men op de tentoonstelling *Leidse Ateliers I* (1980) in Stedelijk Museum De Lakenhal (afb. 11), waar het was aangebracht op de vier wanden van een speciaal voor Buurman getimmerd kamertje.[23] Een film over het landschap, opgenomen door een roterende camera, maakte de inspiratiebron duidelijk (afb. 12). Het concept moest precies vaststaan, en de door meditatie gevoede handeling moest zo automatisch mogelijk worden verricht. 'Het resultaat is dan alleen een registratie van die beslissing', stelde Buurman.[24]

De *Elementaire landschappen*, waarbij het grensgebied tussen het concept en het zichtbare resultaat van het concept werd afgetast, pasten nog binnen het door de fundamentele, analytische en conceptuele kunst beheerste westerse klimaat. De landschappen waren het resultaat van oosterse meditatie en westerse analyse. Daarna koos Buurman voor het oosten, en vervolmaakte hij zijn vanuit een meditatieve leegte ontstane penseelschilderingen.

108



De jaren negentig

Cruciaal voor zijn verdere ontwikkeling zijn de schilderingen die hij in 1993 in opdracht van De Lakenhal maakte in het kader van de tentoonstelling *Vijf eeuwen landschap*.[25] De schilderingen werden ter plekke aangebracht op transparante velums die voor elf hoge ramen waren gespannen (afb. 13). Met intervallen van een week beschilderde Buurman een nieuw velum. Het dagboek dat hij bijhield verhaalt van de enorme mentale en lichamelijke krachtsinspanning die het project hem kost, te vergelijken met 'het beoefenen van absolute topsport'.[26] De schilderingen ontstaan in een flits, maar de mentale voorbereidingstijd neemt per schildering wel een week in beslag. Het is Buurmans doel vrij en onbevangen op het moment te reageren, en de gehele ruimte achter het doek te beheersen. 'Als je op een doorschijnend doek moet tekenen, waarbij je de buitenwereld door het doek heen moet beheersen en die als het ware in je macht moet opnemen, dan is er veel meer energie nodig dan wanneer je op papier werkt. Je moet over een veel grotere ruimte macht hebben en dan gigantisch sterk zijn en ontzettend veel energie vrij maken.'[27] In een lezing, drie jaar later, zei Buurman: 'De velums die ik voor de Lakenhal schilderde waren het absolute keerpunt.'[28]

13



25) Tentoonstelling *Vijf eeuwen landschap*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 20 maart – 20 juni 1993.
26) Kees Buurman, EN HET WONDER WATER. *Verslag van een project*, Leiden, maart 1993.
27) Kees Buurman, EN HET WONDER WATER. *Verslag van een project*, Leiden, maandag 5 april 1993.
28) Kees Buurman, ongepubliceerde lezing Kunstkring Leiderdorp, 12 maart 1996 (Leiden, atelier kunstenaar).
29) *Idem*.
30) *Op. cit.* (noot 11).

13 Kees Buurman tijdens het beschilderen van een velum. Tentoonstelling *Vijf eeuwen landschap*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1993

14 Kees Buurman, gekleed in zelfgemaakte *haori* en *hakama*. Op de achtergrond Kubus speelelement en een penseeltekening. Tentoonstelling *Penseeltekeningen van 1988 tot heden*, Kees Buurman Winkel, Leiden 1992

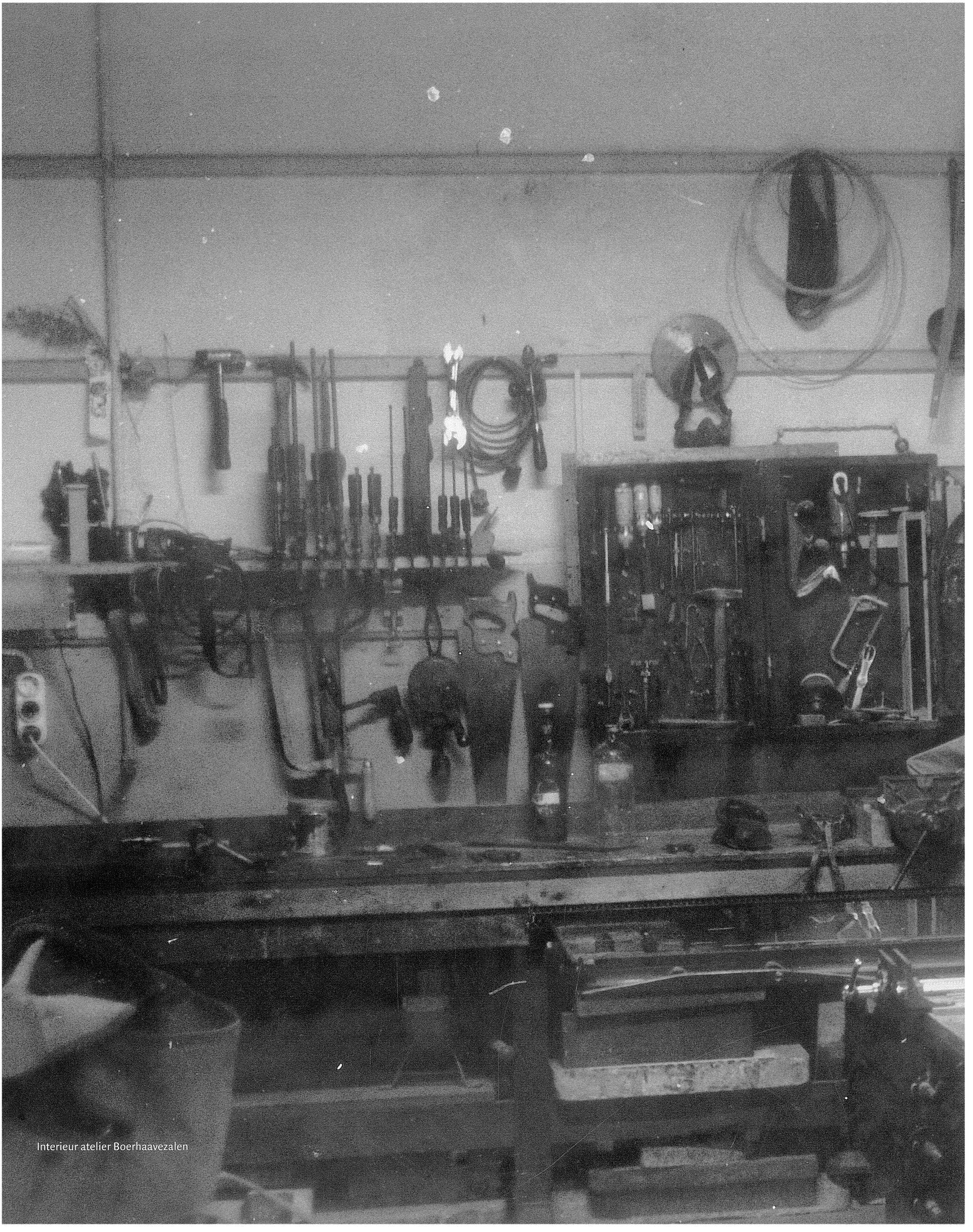
14



Na het beschilderen van de velums wil Buurman de lucht gaan beschilderen. Tegelijkertijd heeft hij de behoefte om kunstwerken te maken die in het dagelijks leven bruikbaar zijn en die bovendien ambachtelijk zijn gemaakt. Hij wil 'voorwerpen (...) maken die een normale gebruikswaarde hebben en deze opladen met inhoud en zeggingskracht'.[29] Dit sluit aan bij de filosofie van Zen, waar eveneens aan de gewone, dagelijkse dingen een diepere betekenis wordt gegeven. Buurman ontdekt in de vlieger de mogelijkheid om schilderingen in de lucht te maken in combinatie met een gebruiksvoorwerp. Hij buigt zich over de technische aspecten van de vlieger en ontwerpt, maakt en naait zijn vliegers zelf om ze vervolgens ook te beschilderen. Tot aan zijn dood zou hij zich met vliegers bezighouden.

Buurman heeft zich nooit geïnteresseerd voor het fundamentele onderzoek naar de eigenschappen en de voorwaarden van het kunstwerk. Zijn drijfveer lag juist buiten de kunst, in de behoefte vanuit één bron te leven en te scheppen. Het was zijn wens om tot de essentie te komen, en vervolgens het mysterie van die essentie uit te dragen. Kunst en religieus besef waren voor hem onlosmakelijk met elkaar verbonden. Deze opvatting verwoordde hij al in zijn artikel in de Leidse Kerkbode van 1962.[30] Ten slotte vond hij deze eenheid, deze bron van waaruit je leeft en werkt, bij Zen. Vanaf dat moment bracht hij zijn diepste drijfveer expliciet tot uitdrukking in zijn werk, en durfde hij ervoor uit te komen dat hij mediteerde in een speciaal daarvoor ingericht hoekje temidden van attributen die hij zelf had gemaakt.

Het werk van Buurman heeft in de loop der jaren vele veranderingen ondergaan. De ontwikkelingen hangen in belangrijke mate samen met zijn behoefte om tot het wezenlijke te komen. Natuurlijk hebben ook invloeden van buiten bij die ontwikkelingen een rol gespeeld. Maar zoals een bevriend kunstenaar in een telefoongesprek eens heel plastisch zei: 'Buurman sleepte iets in zijn hol, en je wist nooit wat er dan uit zou komen.'
In tegenstelling tot veel andere abstract werkende kunstenaars heeft Buurman zich nooit beziggehouden met kunsttheorie. Hij was geen intellectueel, hij was een midden in de maatschappij staande romanticus en zijn drijfveren lagen in de wereld buiten de kunst.
Op basis van zijn werk uit de late jaren zestig en de vroege jaren zeventig, werd Buurman wel gerangschikt onder de geometrisch-abstracte kunstenaars. Nu blijkt hoe onjuist dat was: hij onderscheidde zich van hen door zijn grote belangstelling voor spiritualiteit, individualiteit en ambachtelijkheid.



Interieur atelier Boerhaavezalen




EN HET WONDER
WATER

Helen Westgeest

De eenheid van penseeltekeningen, Kyudo, Haiku, en het leven zelf

Tussen 15 maart en 25 mei 1993 maakte Kees Buurman elke maandag een grote penseeltekening op een velum van gaasdoek dat voor één van de ramen was gespannen van het Stedelijk Museum De Lakenhal in Leiden (afb. 119-129). Met een grote kwast en zwarte verf werden in een paar seconden slechts enkele dynamische streken op het doek gezet. Door de eenvoud, spontaniteit en de vormverwantschap met het Chinese schrift, roept deze serie van elf monumentale penseeltekeningen de associatie op met de Zenkunst van de kalligrafie.[1] Maar de serie, die deel uitmaakt van de laatste episode van Buurmans werk, blijkt meer verbonden te zijn met andere Zenkunsten, zoals Kyudo (het boogschieten) en Haiku (17-lettergrepige gedichten). Aan de hand van deze tekeningen en ander laat beeldend werk, maar ook op basis van de karakteristieken van de door hem beoefende Zenkunsten, wordt in dit essay duidelijk gemaakt op welke wijze de kunst van Buurman samenhing met zijn levenshouding.

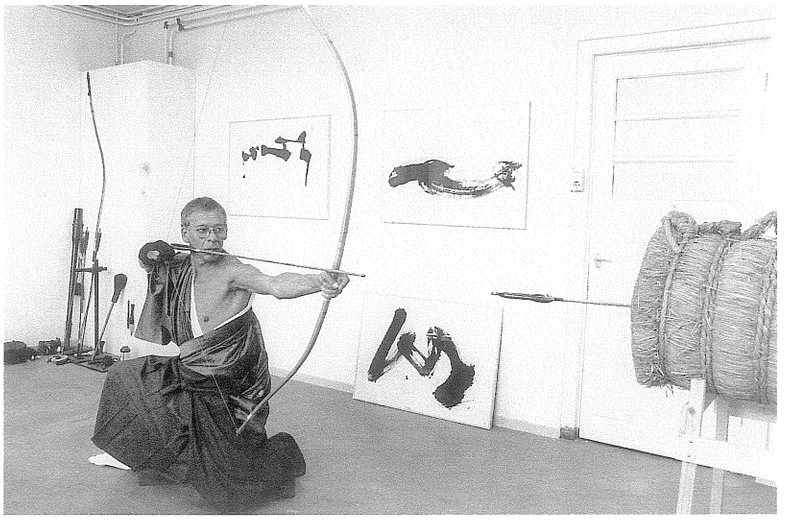
De serie van elf velums – een opdracht van De Lakenhal – vormde Buurmans bijdrage aan *Vertrekpunt landschap*, het moderne deel van de tentoonstelling *Vijf eeuwen landschap* (1993). Buurman formuleerde de uitgangspunten van zijn project met de titel EN HET WONDER WATER als volgt: 'Ten eerste is het voor mij een visualisering, waarbij ik het landschap, dat wat buiten is, door de openingen in de muur, de ramen, naar binnen breng. Ten tweede geef ik in de werkwijze aan dat het hier gaat om een klein, ondeelbaar moment en

119 En het wonder water, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 220 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

dat de werkelijkheid niet anders beleefd kan worden dan in zo'n kortstondigheid. Mijn tekeningen (schilderingen) zullen alle gemaakt worden in vier tot vijf seconden, waarbij de mentale voorbereidingstijd een volle week zal zijn. Ten derde is aan de tekeningen te zien dat het onmogelijk is de indrukken van vorm, licht en atmosfeer en geluid niet te interpreteren. Ik geef mijn directe interpretatie zonder mijzelf de gelegenheid te geven te reflecteren. Dat is mijn enige mogelijkheid om er achter te komen wat het landschap is en wie ik ben.'(2)
Niet alleen in deze uitgangspunten, maar ook in het dagboek dat hij in deze periode schreef, zijn interessante overeenkomsten te vinden met de door hem beoefende Zenkunsten. Alvorens hier verder op in te gaan, zal de serie penseeltekeningen op de velums kort beschreven worden.
De abstracte, expressieve tekeningen zijn opgebouwd uit slechts enkele penseelstreken in de vorm van bogen en van lijnstukken, die net niet horizontaal en net niet verticaal geplaatst zijn. De uiteinden van de lijnen zijn dik aangezet.(3) De compositie van de tekeningen is zowel geïnspireerd op het uitzicht en het licht, als op de verschillende breedtes van de ramen en de plaats van de spijlen in de ramen. De penseelstreken zijn op tien van de elf velums iets onder het midden aangebracht. Op die hoogte was door het doek de ritmische skyline van gevels te zien. De verhouding tussen het lege bovengedeelte en het beschilderde onderste gedeelte (ongeveer 3:2) is vrijwel gelijk aan de verhouding tussen het onderraam en het bovenraam. Bovendien spelen de strakke lijnen van de spijlen, die door de velums heen schemeren, een rol in elke compositie. In twee gevallen, waar de sponningen ongelijke diktes hebben, biedt de compositie tegenwicht aan de asymmetrie van deze ramen (afb. 123 en 124). Opmerkingen in zijn dagboek bevestigen het belang van deze details.

Het in harmonie brengen van tegenstellingen (ofwel 'complementaire krachten'), dat zo typisch is voor het werk van Buurman, vindt men ook terug in de Zenkunsten. Het complementaire van zwart en wit, en van vormen en restvormen, zijn zowel elementen in de velums als kenmerken van Zen. In zijn eerder geciteerde toelichting sprak Buurman zelfs van twee complementaire fases: de langdurige voorbereiding, ofwel de fase van het opladen, en meteen daarna de bliksemsnelle ontlading. In zijn dagboek doet hij vooral verslag van de eerste fase, die zo bepalend is voor het uiteindelijke resultaat. Het verslag vertoont opmerkelijke overeenkomsten met de voorbereidende handelingen in Kyudo, waarin concentratie, beheersing van de ademhaling, eenheid van geest en lichaam, en het loslaten van de ratio essentieel zijn.

15



15 Kees Buurman demonstreert Kyudo. Opening van de tentoonstelling in de Kunstuitleen, Leiden 1991

Buurman hield zich vele jaren met Kyudo bezig en had de hoge graad van Vijfde Dan behaald. In verschillende korte teksten, maar ook in interviews, benadrukte hij keer op keer de verwantschap tussen boogschieten, schilderen en het leven zelf. Over deze relatie had Eugen Herrigel al in 1948 het boekje *Zen in der Kunst des Bogenschießens* geschreven. Dit essay is in het westen in de loop van de jaren vijftig vooral populair geworden onder kunstenaars die in een abstract-expressionistische stijl schilderden. Buurman bezat de Engelse vertaling van dit boekje. Bij weinig kunstenaars is echter een duidelijk raakvlak te vinden met de inhoud van het boekje, in tegenstelling tot bij Buurman. Hij beoefende niet alleen het boogschieten, maar hij was bovendien op dezelfde manier als Herrigel tot deze kunstvorm gekomen. Al jong waren zij geïnteresseerd geraakt in religie en filosofie, maar zij konden in het Christendom niet vinden wat zij zochten. Toen Herrigel in Japan pogingen ondernam om kennis op te doen over het Zenboeddhisme, kreeg hij te horen, dat het voor een Europeaan onbegonnen werk was om in het oosterse geestesleven door te dringen. De enige mogelijkheid die men zag was het aanleren van een van de Japanse kunsten die verband hielden met Zen. Herrigel koos voor het boogschieten, omdat hij verwachtte dat zijn ervaring met geweer- en pistoolschieten hem hierbij van pas zou komen.(4) Het is opmerkelijk dat ook Buurman begon met geweerschieten. Voor zijn luchtbuks had hij zelf met grote zorgvuldigheid een notenhouten kolf gemaakt. Via het westerse boogschieten ging hij in 1980 over op het Japanse boogschieten. Hij maakte hiervoor zowel een aantal attributen als zijn kleding zelf.

In Kyudo is het afschieten van de pijl en het raken van de roos eigenlijk van ondergeschikt belang. Het boogschieten moet dan ook geen sport worden genoemd, maar eerder een 'cultus'.[5] De schutter kiest 'zichzelf' tot doelwit en hoopt 'zichzelf' te treffen. In tegenstelling tot het westerse boogschieten, waar het erom gaat zo vaak mogelijk de roos te treffen, is Kyudo in wezen een geestelijke oefening, een oefening in concentratie, beheersing en innerlijke balans. Dat roept uiteraard de vraag op: waartoe zijn boog, pijl en schietschijf dan nog nodig? Die zijn nodig omdat zaken als leven en dood, in oorsprong met het boogschieten verbonden, nog steeds in Kyudo aanwezig zijn, en wel in de confrontatie van de schutter met zichzelf. Ook uit de uitgangspunten van het project EN HET WONDER WATER is af te leiden, dat het maken van de serie tekeningen vooral als een confrontatie met het eigen innerlijk werd ervaren. De geestelijke en lichamelijke crisis die Buurman daarbij doormaakte, is door hem uitvoerig in zijn dagboek beschreven. Zowel bij het boogschieten als bij het tekenen kan de geestelijke boog pas gespannen worden, als door een goede ademhaling en na eenwording met het materiaal een volmaakte innerlijke balans is bereikt. Buurman schreef: 'Ik denk dat het is waar het altijd om gaat. Je voelt en weet dat je één bent met het totaal, geconcentreerd in een enkel moment van totale harmonie. Het moment nu, dat met je mee gaat, steeds verandert maar altijd *nu* blijft.'[6]

Het schrijven van Haiku was voor Buurman niet wezenlijk anders dan het boogschieten of het maken van penseeltekeningen: 'Ik schrijf Haiku zoals ik schilder en ik schilder zoals ik boogschiet.'[7] In enkele gevallen was Kyudo zelfs onderwerp van zijn Haiku:

> Geheel gevangen
> in de spanning van mijn boog,
> bevrijdt de pijl mij.[8]

De Haiku bestaat uit slechts zeventien lettergrepen: de eerste regel heeft vijf lettergrepen, de volgende zeven en de laatste regel opnieuw vijf. De Haiku geeft geen beschrijving, maar verwoordt een persoonlijke ervaring. Reductie is belangrijk, geen woord mag te veel zijn. Haiku zijn eigenlijk korte ervaringsmomenten. De suggestieve kwaliteit is hierbij belangrijk. Bij een geslaagde Haiku ontstaat een kortstondige geestelijke aanraking tussen dichter en lezer.[9] Uitleggen van een Haiku wordt als dodelijk beschouwd. In bepaalde opzichten bestaat er een relatie tussen het schrijven van Haiku en het maken van tekeningen. Over die verwantschap zei Buurman: 'Evenals voor het maken van een schilderij of tekening, ben ik voor het maken van een haiku stil, open en onbevangen. Dat is nodig om de ervaring zo ongerept mogelijk binnen te krijgen. Ongerept, daarmee bedoel ik niet verstoord, niet ingekleurd door mijn interpretatie.'[10] Er bestaat daarentegen ook een belangrijk verschil tussen het productieproces in deze twee kunstdisciplines. De penseeltekening wordt in luttele seconden uitgevoerd na een langdurige voorbereiding. De Haiku komt juist tot stand tijdens een langdurig zoekproces. Het korte ervaringsmoment gaat eigenlijk vooraf aan het vervaardigen van de Haiku en komt in de inhoud tot uiting.

1) De ideogrammen van het Chinese schrift worden ook in het Japans gebruikt naast het Japanse klankschrift dat uit karakters voor lettergrepen bestaat. In de Zenkunst van het kalligraferen worden voornamelijk de Chinese ideogrammen (Kanji in het Japans) gebruikt.
2) Kees Buurman, EN HET WONDER WATER. *Verslag van een project*, Leiden, maart 1993.
3) Het dik aanzetten van uiteinden is gebruikelijk in de Chinese kalligrafie, in tegenstelling tot de Japanse kalligrafie waarin de penseelstreek 'open' of puntig uitloopt.
4) E. Herrigel, *Zen in der Kunst des Bogenschießens* (Ned. vert. *Zen in de kunst van het boogschieten*), München 1999 (1948), p. 24.
5) *Idem*, p. 11-13.
6) Kees Buurman, 'Aan mijn kyudogin'. *Veertien teksten over het nu eindigend in een punt.*, Leiden 1986 (eigen uitgave).
7) Kees Buurman, *Een cirkel in 't zand. Haiku senryu*, Den Haag 1982, p. 65.
8) *Idem*, p. 31.
9) F. Vos, E. Zürcher, *Spel zonder snaren. Enige beschouwingen over Zen*, Deventer 1964, p. 176-177. Dit boek was, naast vele andere boeken over Zen, in bezit van Buurman.
10) *Op. cit.* (noot 7), tekst op de omslag.

Hoewel de Haiku al vóór de zeventiende eeuw bestond, is Matsuo Basho (1644-1694) bepalend geweest voor de ontwikkeling van de klassieke Haiku. In zijn Haiku geeft de laatste regel altijd een verrassende wending aan de inhoud van de eerste regels. Basho's beroemdste Haiku is:

Furu ike ya
kawazu tobikomu
mizu no oto.

Een oude vijver -
een kikvors plompt erin neer,
geluid van water.

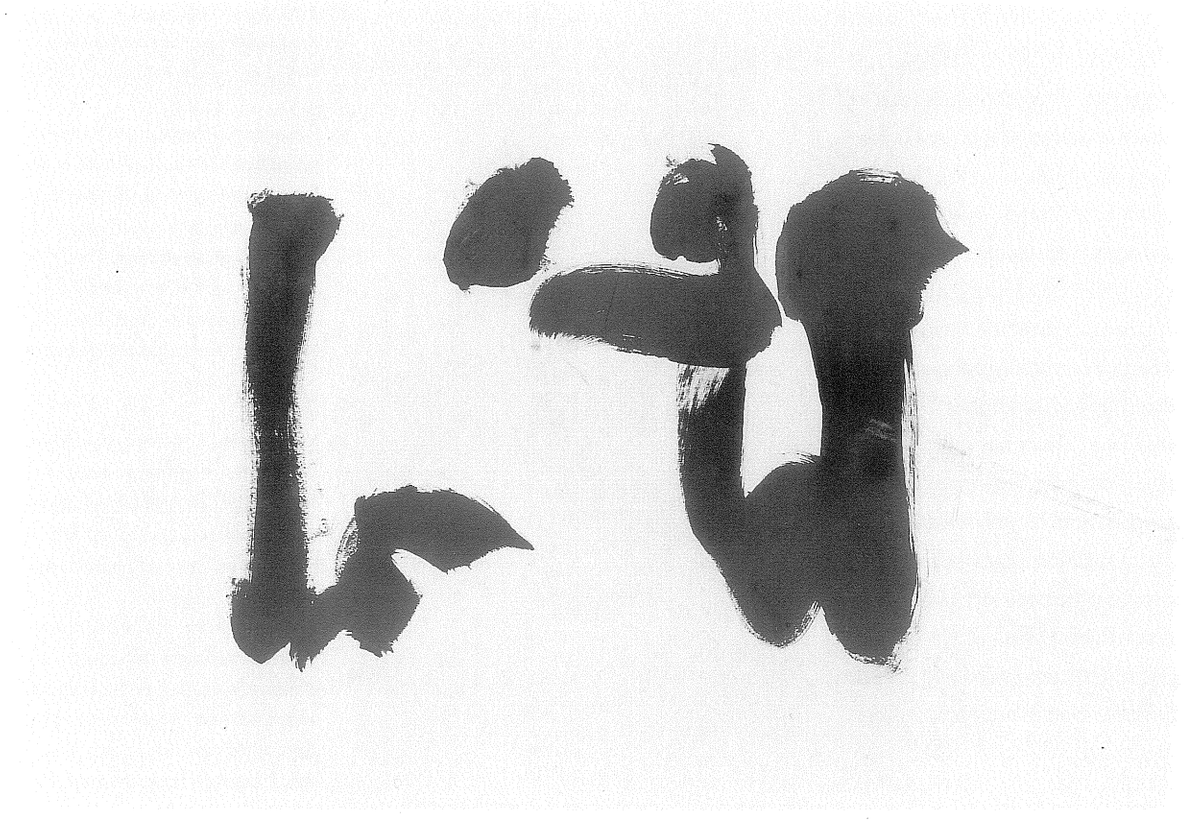
In de laatste regel zijn de vijver en de kikvors, de rationele waarnemingen, verdwenen, en blijft een directe persoonlijke ervaring over.[11] De eerste twee zinnen van de Haiku blijken elkaars complement te zijn. In de eerste regel wordt het eeuwige uitgedrukt, in de tweede het tijdelijke en de derde regel vormt het snijpunt van eeuwige en tijdelijke.[12] Deze indeling is ook in Buurmans Haiku te vinden, zoals in de eerder geciteerde Haiku over boogschieten. Een van de vele andere voorbeelden is:

Een leeggewaaid strand;
een helmspriet trekt bij mijn voet
een cirkel in 't zand.[13]

Volgens Buurman bevat een klassieke Haiku bijna altijd een trefwoord dat verwijst naar het seizoen waarin het gedicht geschreven is.[14] In de dagboeknotities bij het project EN HET WONDER WATER toont Buurman een opvallende belangstelling voor de seizoenen. Het sterk wisselende voorjaarsweer in april krijgt van week tot week meer aandacht. In de verslagen van de eerste twee dagen staat nog de geestelijke worsteling centraal. In de derde en vierde passage wordt echter terloops opgemerkt: 'Het was mooi weer' en 'Het weer was druilerig'. In de daaropvolgende dagen is het seizoen zelfs belangrijk genoeg om ermee te openen: 'De lucht zat dicht, niet door de wolken, maar door een hoog liggende mistlaag', en 'Dik en laag hangen de wolken, bijna tussen de huizen.' Ten aanzien van de belangstelling voor de verschillen in seizoenen en de sterk wisselende weersomstandigheden, zijn Nederlanders en Japanners sterk aan elkaar verwant.

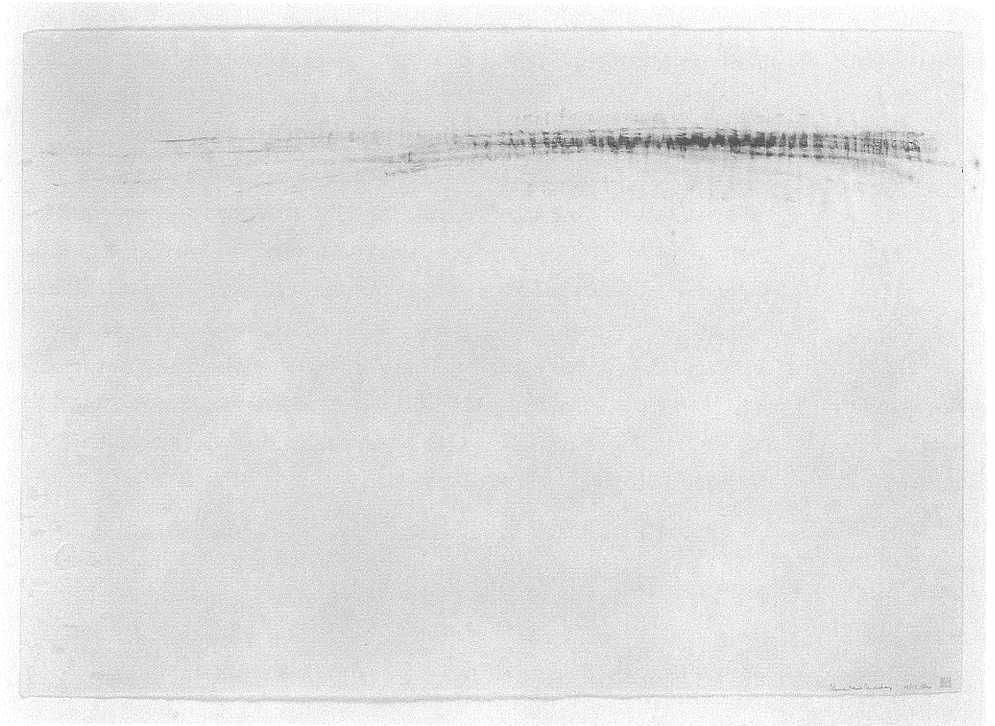
Buurmans eerste uitgangspunt was om door middel van de tekeningen het landschap van buiten naar binnen te halen. De ramen van De Lakenhal kijken echter niet uit op een landschap, maar op een grote variatie aan gevels. De penseeltekeningen geven dan ook in essentie het ritme en de diversiteit van de gevelvormen weer. Door de natuurlijke bewegingen en de harmonieuze composities lijkt Buurman het stadsgezicht in landschappen, of misschien zelfs 'geestelijke landschappen', getransformeerd te hebben.
De velums zijn op te vatten als een vervolg op de penseeltekeningen die Buurman vanaf circa 1990 maakte, en die vaak de titel *Menselijk landschap* kregen (afb. 16). Deze werken zijn veelal op een liggend formaat papier geschilderd. Wanneer de velums als één groot veelluik worden beschouwd,

16



16 Menselijk landschap - familie, 1990
inkt op papier
70 x 100 cm
Collectie Adriana Brunsting

17



17 Elementair landschap, 1980
grafiet op papier
70 x 100 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

dan ontstaat ook hier het beeld van een zich in de breedte uitstrekkend landschap. Bovendien roepen zowel de velums als de serie *Menselijk landschap* de associatie op met schrift. Voortgekomen uit het drukkersvak, had Buurman een grote fascinatie voor de harmonische vormen van letters en voor de verhouding tussen zwart en wit. Deze fascinatie herkende hij in de Zenkunsten van het schrijven en het schilderen.[15]

Het thema landschap is al in Buurmans vroegste werk te vinden.[16] Aanvankelijk maakte hij realistische landschappen, maar later, in de jaren tachtig, werden ze (bijna) abstract. Tussen ongeveer 1980 en 1985 maakte Buurman series *Elementaire landschappen*. Deze tekeningen zijn gemaakt met grafietstift. Evenals zijn Haiku, zijn deze werken kortstondige, maar intense ervaringsmomenten te noemen. Deze ervaringen deed hij op tijdens autoritten tussen zijn woonplaats Leiden en de academies in Kampen en Groningen waar hij doceerde. De werken worden gekenmerkt door lange lijnen in een smalle of een brede baan die een horizon suggereert (afb. 17). Door de expressiviteit en de horizontale beweging wordt het beeld opgeroepen van een landschap dat aan de automobilist voorbijsnelt. Maar de werken roepen ook het bekende advies van Zenmeesters in herinnering, dat het leven niet moet worden stilgezet, maar in de vlucht gegrepen.
De maat van het papier (70 x 100 cm) en de lengte van de lijnen van de *Elementaire landschappen* hingen volgens Buurman samen met de maximaal haalbare afstand van één armbeweging.[17] Ook in Kyudo bepaalt de lengte van de arm de vorm van de maximaal gespannen boog. Het materiaal dat Buurman voor deze tekeningen gebruikte, grafietstift, de basisstof van het potlood, was voor hem het meest elementaire tekenmateriaal. In een aantal werken is ook de gum gebruikt als complementair materiaal, waardoor de voor Buurmans werk karakteristieke wollige contour ontstond.

11) D.T. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, New York 1993 (1938), p. 229. Een uitgave van dit boek uit 1973 was in bezit van Buurman.
12) D. Keene, *Japanese Literature*, London 1953, p. 39.
13) *Op. cit.* (noot 7), p. 26.
14) *Idem*, p. 59.
15) Adriana Buurman-Brunsting in gesprek met de auteur op 19 mei 2000.
16) Zie voor het vroege werk van Buurman het inleidende essay van Doris Wintgens Hötte.
17) Hans Sizoo, 'Kees Buurman', in: tent. cat. *Leidse Ateliers I. Kees Buurman. Pieter Geraedts. Koos van de Water*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1980, p. 3-9.

Zowel in Buurmans landschappen als in zijn Haiku gaat het om de indruk, de suggestie van een sfeer. Over de Haiku schreef Buurman: 'Het is (...) schilderen met woorden op een figuratieve manier, terwijl het niet om de figuratie gaat.'[18] Hoe realistisch in de volgende Haiku het landschap ook onder woorden wordt gebracht, de sfeertekening is uiteindelijk belangrijker:

> Op het blauwe bord:
> Schiphol 1200 m,
> lichte mist, geen meeuw.[19]

De titel EN HET WONDER WATER van de serie velums uit 1993 sloot aan bij Buurmans passie voor water. Al in de jaren tachtig gaf hij een aantal grafiettekeningen de titel *Waterbeweging* (afb. 111 en 112). Deze tekeningen bestaan uit gebogen lijnenbundels, die de associatie oproepen met de beweging van water, zoals golven, kolken en spatten. De souplesse van water fascineerde Buurman. Maar hij beschouwde water ook als symbool van het leven. Hij schreef eens: 'Steek je hand er in, sluit en open je vingers, duw het weg en schep het op. Neem waar hoe het zich weer met zichzelf verenigt, deelbaar en ondeelbaar. Weet nu waarom in water het leven begon. Ook het papier waarop ik schrijf is bij het scheppen geboren uit water. (...) Door te wijken wint het, fluisterend dat harmonie beweegt.'[20] Deze lyrische beschouwing over water doet sterk denken aan de opmerking van de Chinese wijsgeer Lao Tse (zesde eeuw v.Chr.), dat het ware leven lijkt op het water: passend bij alles, past het zich aan alles aan.[21]

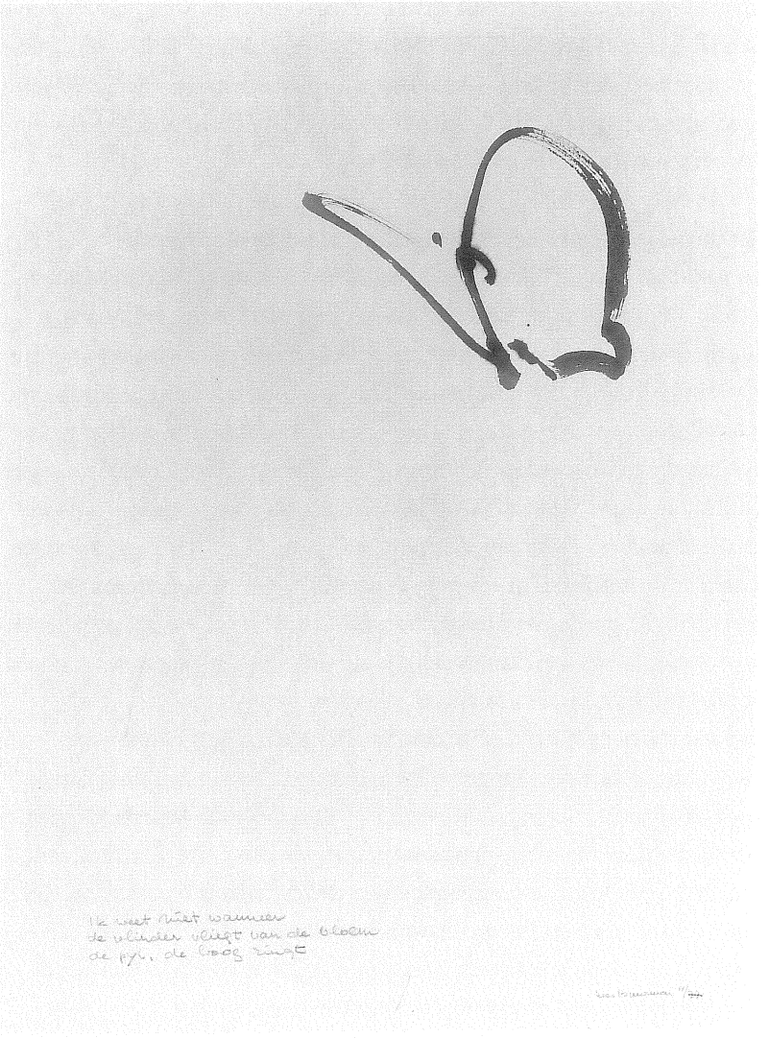
Naast de landschappen lopen ook de schriftachtige tekens als een rode draad door het oeuvre van Buurman. De tekens uit de eerste helft van de jaren negentig zijn een vervolg te noemen op de penseeltekeningen die hij in de late jaren zeventig maakte op dun Japans rijstpapier. Zowel de papiersoort als het smalle verticale formaat en de eenvoudige, spontane penseeltekening maken deze serie verwant aan Sumi-e, de Zenkunst van de inktschilderingen. Zelfs de rode stempelafdruk met zijn naam, waarmee Buurman zijn werk sinds de tweede helft van de jaren zestig signeerde, is een typisch Japans gebruik. Net als in de Sumi-e, is dit in Buurmans werk het enige kleuraccent.
Een van zijn penseeltekeningen uit 1977 (afb. 18) vertoont nog meer verwantschap met Sumi-e door de Haiku (eigenlijk: Senryu[22]) die onderaan het papier is gezet:

> Ik weet niet wanneer
> de vlinder vliegt van de bloem
> de pijl, de boog zingt.

Door de Haiku wordt nu nog duidelijker dat de tekening een vlinder voorstelt, in één haal met het penseel geschilderd. De vleugel op de voorgrond is dik aangezet, de vleugel daarachter is dun.
In Sumi-e is de relatie tussen woord en beeld belangrijk. Bij Buurman is dit in een aantal werken eveneens het geval. Zijn tekst bestaat meestal alleen uit de titel, maar die maakt vrijwel nooit deel uit van de compositie, in tegenstelling tot wat in Sumi-e gebruikelijk is. In Sumi-e ontstaat er een eenheid tussen tekst en schildering door de aard van het schrift. Het karakter van de lijnen waaruit de oosterse schrifttekens zijn opgebouwd, en de penseeltechniek die voor het schrijven wordt gebruikt, zijn sterk verwant aan penseelstreken in de schildering. Dat ligt volkomen anders bij ons westerse schrift. In de penseeltekening van de vlinder heeft Buurman de tekst met potlood onder de compositie gezet. In een andere tekening, uit 1991, schilderde hij bijna middenin het beeldvlak met grote letters een tekst – 'dan tekent een vergeten vinger een vis in het water' – naast enkele zwarte penseelstreken (afb. 118). Door de tekst geel te maken loste hij het probleem op van de onverenigbaarheid van het westerse schrift met de oosters aandoende penseeltechniek van de tekening. Tekst en beeld worden nu elkaars tegenhanger waardoor toch nog een eenheid ontstaat.

18 Ik weet niet wanneer / de vlinder
vliegt van de bloem / de pijl,
de boog zingt, 1977
inkt op papier
64 x 48,5 cm
Collectie Adriana Brunsting

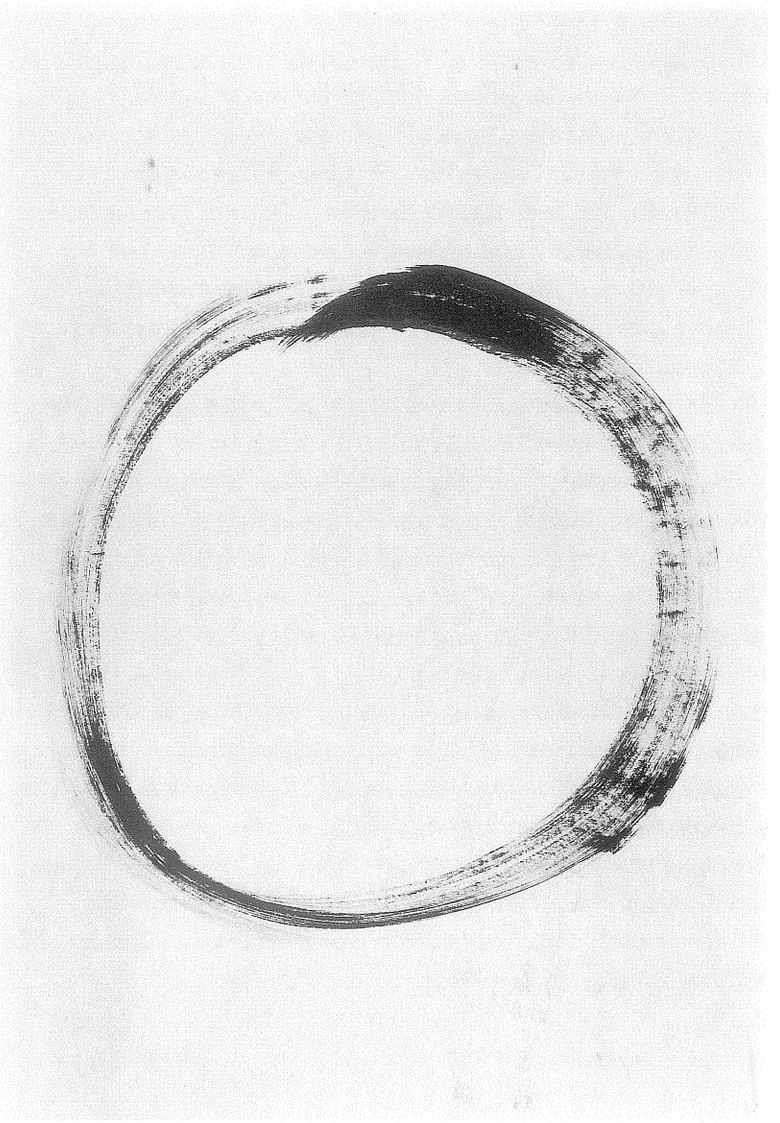
18



In de serie velums die Buurman in 1993 voor de Lakenhal maakte, zijn de titels met penseel in kapitalen aan de onderkant van de doeken gezet. In deze werken is het hem gelukt de tekst deel uit te laten maken van de compositie. De plaats en de grootte van de tekst, maar ook de expressie van het schrift wisselt. In *Het eiland* en *Het binnenbeest* (afb. 123 en 122) fungeert de tekst bijna als een lijnstuk in de compositie. In *Lucht* en *Het grondanker* (afb. 128 en 129) wordt de boog in de schildering door de tekst optisch verder doorgetrokken naar beneden, en de titels *Wacht* en *Weinig* (afb. 120 en 125) fungeren als compositorisch tegenwicht.
Bij de Sumi-e staan het onderwerp van de schildering en de tekst van tevoren vast. Bij Buurman gaat het andersom: zijn titels komen voort uit de gedachten die de voltooide schilderingen bij hem opriepen. Net als de beroemde uitspraken van Zenmeesters (bijvoorbeeld: 'Ik ga met lege handen en houd de schop vast') zijn Buurmans titels meestal cryptisch: ze mogen niet appelleren aan de ratio, maar moeten een irrationele gevoelservaring uitlokken. Dit wordt verder versterkt door verwijzingen naar ervaringen uit het dagelijks leven. Bij veel kunstenaars heeft de abstracte kunst de directe band met het leven verloren, maar Buurman zet die kunst, door middel van de teksten, weer middenin het leven.

De derde rode draad in het werk van Buurman is de cirkel. Ronde vormen speelden al in werk uit het midden van de jaren zestig een belangrijke rol (afb. 56). In 1968 maakte hij vijf prenten waarop een cirkel staat in een vierkant (afb. 61). Met zijn luchtbuks schoot hij één gat in de eerste cirkel, twee in de tweede, enzovoort. In deze serie wordt dus al een relatie gelegd tussen schieten en beeldend werk vóórdat hij met Kyudo begon.
De cirkel heeft voor Buurman verschillende betekenissen. Hij beschouwde die onder andere als een symbool van het vrouwelijke (de verticaal zag hij als symbool van het manlijke), maar ook als een universele vorm.[23]
Hoe universeel de cirkel is, realiseerde hij zich toen hij een foto van een Zenklooster zag. Hij wist op dat moment nog niets van Zen, hij mediteerde nog niet en schoot nog geen boog. In een interview memoreerde hij, dat hij 'op een gegeven moment een foto zag van een Zenklooster met aan de muur van de hal zo'n cirkel. Ik lees het onderschrift en denk: verrek, dat betekent het voor mij ook. Dan praat je over universele dingen. Zo is mijn contact met dat Japanse wereldje ontstaan.'[24]
De cirkels in zijn penseeltekeningen uit bijvoorbeeld 1977 (afb. 19) die in één of twee snelle halen zijn uitgevoerd, lijken sterk op een Enso (Japans voor 'cirkel'). Dit is de cirkel, die een Zenmonnik in één expressief gebaar schildert als onderdeel van zijn zoektocht naar de harmonie van lichaam en geest en de balans tussen de innerlijke en uiterlijke wereld, zoals dat ook bij het mediteren gebeurt. De cirkel die Buurman op de foto had gezien, zal ongetwijfeld een Enso van een Zenmonnik zijn geweest.
Het velum met de titel *Hult* (afb. 126) is verwant aan de genoemde werken met de cirkels. Doordat de cirkelvorm zowel door Buurman als door de Zenmeesters niet geometrisch perfect wordt afgebeeld, ontstaat er geen statische maar een dynamische vorm. Doordat slechts tweederde deel van de cirkel is getrokken, wordt die dynamiek in *Hult* nog meer versterkt.

19



19 Gebroken cirkel, 1977
inkt op papier
95 x 64 cm
Centrum Beeldende Kunst, Leiden

18) *Op. cit.* (noot 7), p. 65.
19) *Idem*, p. 5.
20) Kees Buurman, *Water*, ongedateerd en ongepubliceerd gedicht.
21) *Op. cit.* (noot 4), p. 33.
22) Een Senryu is een persoonlijkere ofwel meer volkse variant van de Haiku, die vaak in de ik-vorm geschreven is.
23) Zie noot 15.
24) *Op. cit.* (noot 7), p. 64.

Het horizontale lijnstuk als enig beeldend element in een tekening, zoals in het velum met de titel *Weinig* (afb. 125), is ook een regelmatig terugkerend thema in Buurmans oeuvre. In de tweede helft van de jaren zestig zette hij voor het eerst niets anders dan enkele schilderachtige horizontale zwarte strepen op een vel dun Japans rijstpapier (afb. 20). Linksonder drukte hij – eveneens voor het eerst – zijn naamstempel af. De lange, horizontale vegen zijn nog sterk verwant aan de blokvormige zwarte lijnstukken waarmee hij in het midden van de jaren zestig mens- en dierfiguren en Latijnse kruizen maakte, maar nu zijn de vegen autonome vormen in een abstracte compositie.[25]

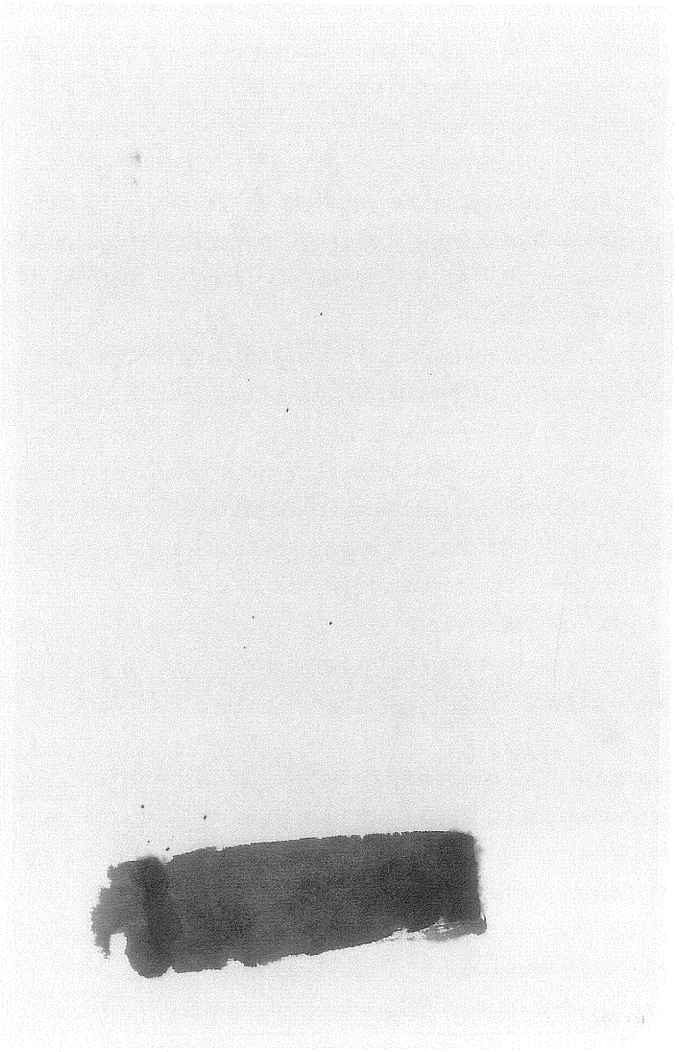
Het eerste werk uit de serie *Stapeling* uit 1977 (afb. 97) is nog meer dan het hiervoor genoemde werk uit de jaren zestig verwant aan het velum met de titel *Weinig*. In beide tekeningen van staand formaat is onderaan, enigszins schuin, een korte maar krachtige penseelstreek geplaatst. De zwarte streep in de tekening uit 1977 wordt echter in de zes volgende werken uit de serie tot 'onderste steen' van een stapeling van gelijke lijnstukken (afb. 97 a-g). Maar het grootste verschil tussen de veeg uit 1977 en de veeg uit 1993 is, dat het lijnstuk in *Weinig* een veel grotere variatie vertoont in het verloop van de lijn en het karakter van de contour: open, gesloten en strak, wazig of wollig. Dit gevarieerde karakter is al in penseeltekeningen uit 1980 te zien (afb. 107 en 108). De brokkelige of uitwaaierende contouren van de lange horizontale penseelstreken doen denken aan weidse landschappen met rivieren en polders, en silhouetten van bomen aan de horizon. Dit is waarschijnlijk geen toeval, want in dezelfde tijd begon Buurman met de eerdergenoemde *Elementaire landschappen*. Twee jaar later werd bovendien de volgende Haiku in de gedichtenbundel *Een cirkel in 't zand* gepubliceerd:

> Friesland is niet meer
> dan drie vegen met een kwast,
> laag boven elkaar.[26]

Uit deze onderlinge vergelijking van penseeltekeningen uit de jaren zestig tot en met het begin van de jaren negentig is te concluderen, dat de horizontale penseelstreek van een bijna geometrische, gesloten, zwarte vorm meer open, rijker aan variatie en dientengevolge suggestiever is geworden. Bovendien is de enigszins rationele vorm van de penseelstreek geëvolueerd tot een bijna materieloos spoor van een handeling.

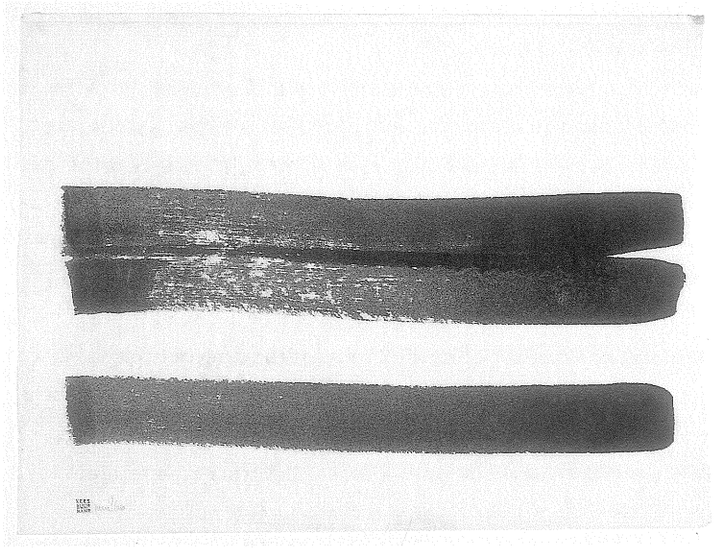
In het atelier van Buurman hangt de tekst: 'tekenen, zitten, schieten en haiku.' Met zitten bedoelde hij mediteren. De naam Zen is afgeleid van het woord *zazen*, dat zitten betekent. Volgens de Zenmeesters is meditatie in essentie zitten en bewust zijn van het hier en nu en van de eigen ademhaling, zodat er een eenheid ontstaat tussen de binnen- en de buitenwereld. Bij het voormalige klooster De Tiltenberg in Vogelenzang was Buurman aan het begin van de jaren zeventig met een cursus Zenmeditatie begonnen na een periode van innerlijke crisis. Zijn voorkeur ging uit naar de nuchtere richting van Soto-Zen in plaats van de cryptische methode van Rinzai-Zen.[27]

97



97 Stapeling (a), 1977
inkt op papier
34,5 x 22,8 cm (7x)
Van Abbemuseum, Eindhoven

20 Drie horizontalen, 1966
o.i. inkt op papier
37 x 51 cm
Collectie D.C. Stigter



20

Het mediteren betekende voor hem vooral een concentratieoefening: 'Jarenlang heb ik geweldig sceptisch tegenover zaken als mediteren, Zen, Boeddhisme gestaan. Ik wilde er nooit aan meedoen, omdat ik altijd dacht, dat begrijp ik toch niet. Daarbij had ik de vrees dat als ik me er eenmaal mee zou inlaten, het met me op de loop zou gaan. Op een gegeven moment had ik toch geen keus meer. Ik ben toen gewoon een keer gaan zitten. Ik had er wat aan. Ik voelde dat ik mezelf ermee opnieuw in de rails kon krijgen. (...) Je kunt wel zeggen: het is oosters, maar je maakt een fout als je daarmee wil uitdrukken dat het per sé niet westers is. Ik geloof dat de behoefte aan meditatie, aan concentratie universeel is.'[28]

Het mediteren is verwant aan het tekenen, boogschieten, het schrijven van Haiku, en eigenlijk aan elke activiteit van Buurman, met betrekking tot het verwerpen van het overbodige en het pogen door te dringen tot de zuivere kern met behulp van discipline en grote concentratie. De meditatie was voor hem belangrijk als basis van zijn handelen, maar voorzag tevens in een sterke behoefte aan vaste rituelen. De meditatie verschilde in dit opzicht niet van zijn vaste ochtendritueel van koffie, een sigaret en een spelletje patience.[29]

Het Zenboeddhisme was voor Buurman eerder een levensvisie dan een alternatief voor de Gereformeerde Kerk waartoe hij had behoord. Niettemin sprak de irrationele benadering van religie in Zen hem wel meer aan dan de rationele benadering van de gereformeerden in de vorm van analytisch debatteren.[30]

Hoewel Buurman weinig contact had met andere kunstenaars en ver buiten de centra van avant-garde werkte, was hij wel op de hoogte van de ontwikkelingen in de naoorlogse moderne kunst.[31] Vanaf het midden van de jaren vijftig was onder kunstenaars die abstract expressionistische schilderijen maakten de belangstelling gegroeid voor Zen en de Zenkunsten. Toch hebben weinigen zich met zoveel overgave op de studie van Zen gestort als Buurman. Voor de meeste kunstenaars was Zen slechts één van vele inspiratiebronnen. Zij beoefenden de Zenkunsten dan ook niet volgens de officiële regels, iets wat Buurman wél deed met Kyudo en Haiku. Voor hen, maar eigenlijk ook voor Buurman, gold, dat Zen geen wezenlijke invloed had op hun visie en werk. Het was eerder zo, dat zij meenden hun eigen visie en werk in Zen te herkennen en dat zij zich bevestigd voelden door het gedachtegoed van Zen.

Het werk van Buurman ligt waarschijnlijk nog het meest in het verlengde van het werk van de kunstenaar Willem Hussem (1900-1974), die zowel Haiku schreef alsook enkele Enso schilderde. Hussem maakte daarnaast echter veelal kleurige abstracte olieverfschilderijen.

Bij het project EN HET WONDER WATER had Buurman voor de eerste keer geschilderd op een drager waar de lucht en het licht doorheen schenen. Het meest letterlijk (be)schilderde hij de lucht op het velum dat hij de titel *Lucht* gaf (afb. 128). Deze penseeltekening verschilt duidelijk van de andere tien uit de serie. Alleen in dit werk is de penseelstreek hoog in de compositie gezet. De vorm roept de associatie op met een vogel die zijn vleugels spreidt.

In 1996 zei Buurman, in een terugblik op het werk dat hij sinds het project in de Lakenhal gemaakt had: 'Toen ik de velums in De Lakenhal beschilderde werd ik vreselijk geboeid door het licht en de atmosfeer die door mijn doek heen kwam. Ik wilde daar verder mee bezig zijn. Ik begon vliegers te maken die ik beschilderde met bijvoorbeeld lucht en die liet ik dan weer op in de lucht. Ik ging ook vliegers ontwerpen. Ik leerde vliegeren en bekwaamde me in de techniek die daarvoor nodig was. Maar wel zodanig dat ze een diepere betekenis hadden die soms geënt was op oude en mythische ideeën over de vlieger. Wat ik nu probeer is voorwerpen te maken die een normale gebruikswaarde hebben en deze op te laden met inhoud en zeggingskracht.'[32] (afb. 21)

Buurman stopte niet alleen met het maken van penseeltekeningen, maar ook met Kyudo en Haiku. De meditatiehoek in zijn atelier gebruikte hij niet vaak meer. Op het eerste gezicht lijkt hier sprake te zijn van een grote breuk in zijn werk en leven, maar zoals uit de geciteerde terugblik blijkt, waren zijn nieuwe werkzaamheden uit de velums voortgekomen. De strenge regels van de technieken van Kyudo, Haiku, meditatie en de penseeltekeningen, waren overgegaan in de vrijere uitingsvormen van het dichten, het (in Japan zeer geliefde) vliegeren, en het maken en beschilderen van vliegers. Hij wilde de relatie met de maatschappij en het dagelijks leven herstellen. Deze ontwikkeling doet denken aan een beroemd beeldverhaal uit de Zenliteratuur. Het proces naar Satori (Verlichting) wordt getoond in tien stappen. Op de eerste afbeeldingen zien we een jongen die zoekt en die vervolgens met veel moeite probeert om de os die hij heeft gevonden te temmen. Nadat dit is gelukt, volgt een leeg vakje, daarna keert het dagelijkse leven terug.

25) Dirk Stigter, een vriend van Kees Buurman, die vele werken van hem bezit, vertelde in een gesprek met de auteur op 16 juni 2000 dat Buurman toentertijd niet graag hoorde dat dit werk de associatie met een landschap opriep.
26) *Op. cit.* (noot 7), p. 43.
27) De Zenkunsten zijn echter gebaseerd op de visie van de Rinzaisekte. In Soto-Zen speelt kunst amper een rol.
28) *Op. cit.* (noot 7), p. 63.
29) Zie noot 15. Het ritueel van het kaartspel patience was belangrijker geworden dan de uitslag van het spel. De afbeeldingen waren in de loop der tijd zelfs gedeeltelijk van de kaarten afgesleten.
30) Zie noot 15.
31) Zie het inleidende essay van Doris Wintgens Hötte, waarin onder andere zijn contacten met kunsthistorische studenten genoemd worden.
32) Kees Buurman, lezing Kunstkring Leiderdorp, 12 maart 1996.

De jongen heeft de os niet meer nodig. Ook in opmerkingen over grote meesters in de Zenkunsten is hetzelfde proces te vinden. De pijl en boog, het penseel en andere attributen in de Zenkunsten worden slechts als een hulpmiddel en niet als einddoel beschouwd. Volgens de visie van Zen komt er een punt dat deze hulpmiddelen opzij worden gelegd en niet meer nodig worden geacht voor een intense ervaring van het leven zelf. Met deze vergelijking wordt niet gesuggereerd dat Buurman in de laatste fase van zijn werk Verlichting zou hebben bereikt, maar wel wordt duidelijk gemaakt, dat er meer sprake is van een volgende fase in zijn leven en werk dan van het zetten van een definitieve streep onder alles wat hem voorheen beziggehouden had. Zijn gedichten over het vliegeren bleven verslagen van intense levenservaringen:

De vlieger die
de nachtlucht
zichtbaar maakt.
een snelle schaduw
en een dans is,
de blauwe spiegel
van mijn ziel
zingt fluisterend
mijn woorden weg
in wind.

Twee draden
brengen kracht omlaag
en bevestigen
mijn voeten
aan de grond.

Even speel ik
het universum,
terwijl
in mijn buik
een vlieger
vlindert.[33]

De beschrijving van de strak gespannen vlieger in de lucht en van de spanning in de draden die de vlieger met de vliegeraar verbinden, roept de herinnering op aan het boogschieten. En omgekeerd lijkt één van de Haiku die Buurman in 1982 publiceerde al naar het vliegeren te verwijzen, hoewel het over Kyudo blijkt te gaan:

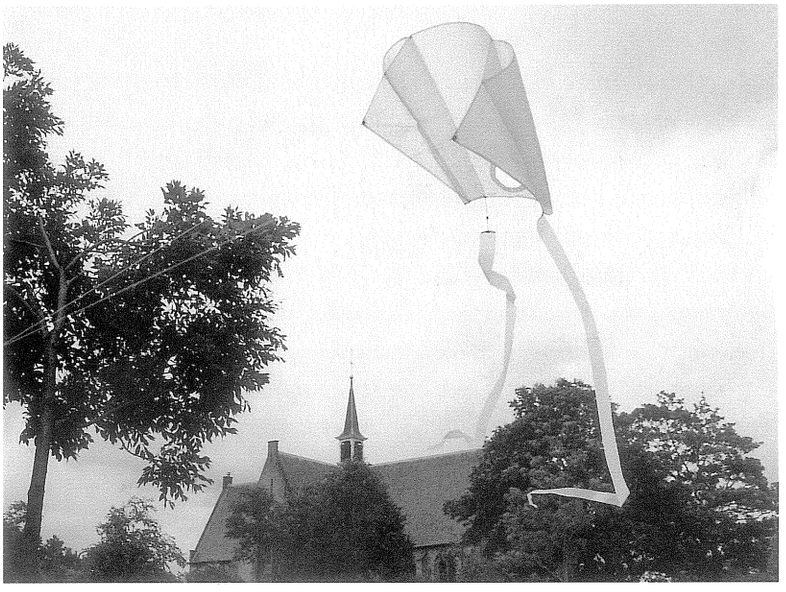
Niet te voorspellen,
als een vlinder vliegt hij op,
de pijl - de boog zingt.[34]

Kees Buurman heeft voortdurend gezocht naar zowel de eenheid als de essentie van de kunst en het leven. Niet alleen verschillende kunstvormen, maar ook alledaagse handelingen werden door hem met grote toewijding uitgevoerd alsof het rituelen betrof, zoals ook in Zen gewone werkzaamheden, theedrinken bijvoorbeeld, tot kunst verheven worden. De materialen en attributen die Buurman in het dagelijks leven en in zijn werk gebruikte, had hij vaak zelf gemaakt en werden door hem met een grote materiaalgevoeligheid gehanteerd. Intensiteit en het essentiële vormen bovendien het doel waarnaar hij vooral vanaf het begin van de jaren tachtig onafgebroken gestreefd heeft in zijn werk. Hij formuleerde dit zelf als volgt: 'Het gaat ook steeds om hetzelfde: een zo groot mogelijke intensiteit teweeg te brengen met zo min mogelijk handelingen.'[35]

21 Adem, 1997
spinnakerdoek
54,5 x 86,5 cm
Collectie Adriana Brunsting

22 Atelier in de Boerhaavezalen.
Links *Begraafplaats op Ameland* (zie nr. 42), rechts *Vuilstortplaats op Ameland* (zie nr. 43)

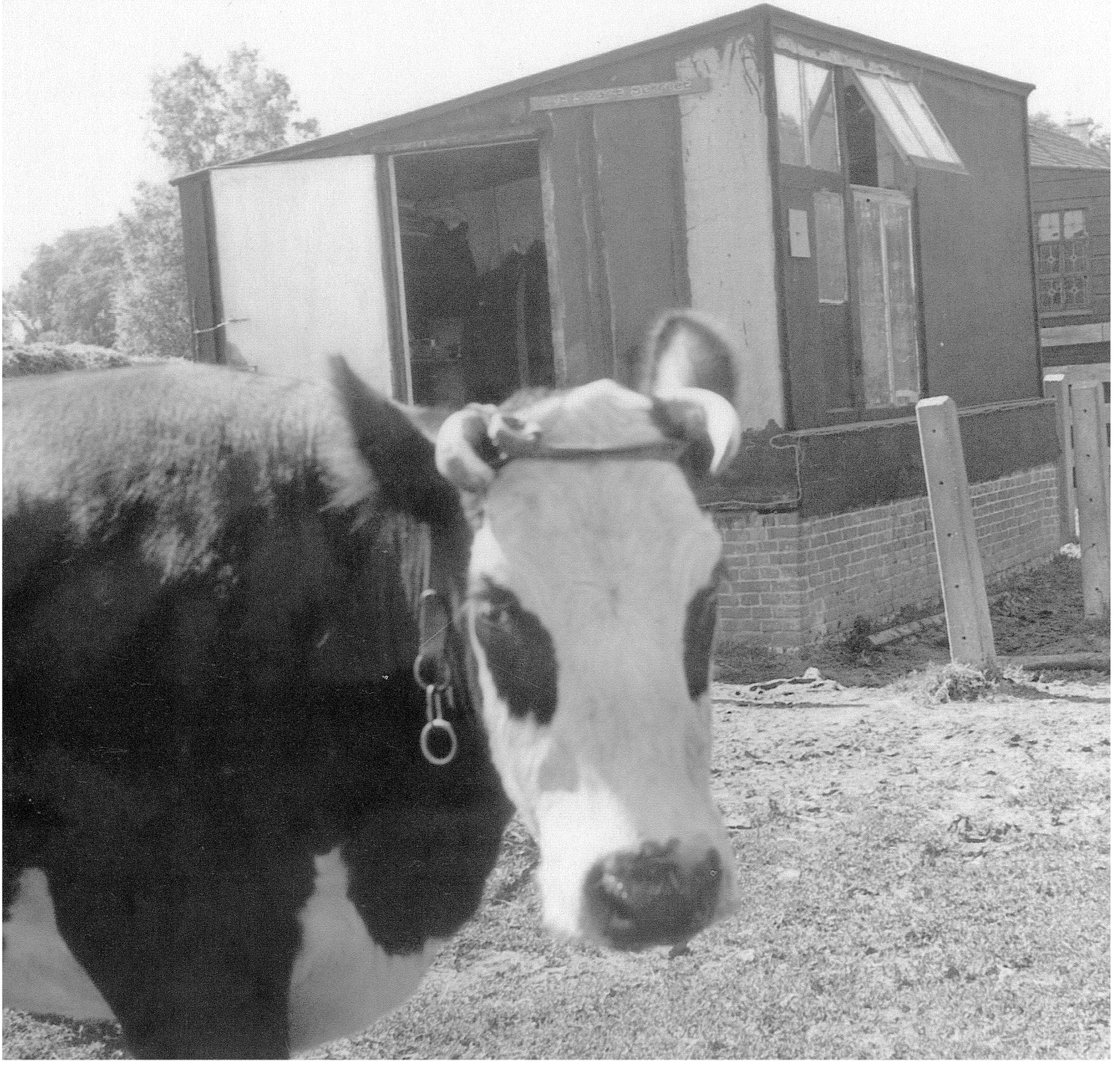
21



33) Kees Buurman, 25-12-1993, gepubliceerd in de bundel *Kunst en vliegwerk*, Leiden, mei 1994, ter gelegenheid van een tentoonstelling in het atelier van de kunstenaar.
34) *Op. cit.* (noot 7), p. 6.
35) *Idem*, p. 62.



23 Het zwarte keetje
Woonoord van Kees Buurman,
1958-1960





Jan Maaskant

Een witte vlieger en zwarte inkt Herinneringen aan Kees Buurman

De keet, waarin Kees Buurman rond 1959 ging wonen, was misschien niet zo opzienbarend vanuit hedendaags perspectief gezien. Een wereld aan krakers en andere vrije jongens is hem gevolgd. Maar voor ons, en in het bijzonder voor hemzelf, was de keet heel bijzonder.

Gelegen in een weiland vlak achter een boerderij aan de Roomburgerweg, net buiten Leiden, was deze zwarte houten kist met een deur en een raampje het teken van zijn nieuwe vrijheid. Zijn keuze voor het kunstenaarschap was misschien niet zo abrupt als ik er nu aan terugdenk, maar toch was hij heel beslist in het opzetten van een nieuw leven: geen baan meer bij de KLM, een zogenaamde zeer goede baan, en leven van een minimaal inkomen geheel toegewijd aan de kunst.

Dat bracht in zijn geval niet alleen veel schilderen met zich mee en het ontwikkelen van veel ideeën over het werk, maar vooral ook het ritualiseren van zijn leven. Er moest op een bijzondere manier gekeken, gehandeld en geleefd worden.

De innerlijke noodzaak alles opnieuw op waarde te schatten: het landschap om hem heen, de mensen, zijn kleding en daar een eigen, strikt persoonlijke invulling aan te geven, is nu te begrijpen vanuit zijn gereformeerde opvoeding.

Zo'n gereformeerde opvoeding, zoals ik ook heb gehad, pakte bij ons nogal ingewikkeld uit. Je had geleerd zelf in gesprek te zijn met het mysterie,

geduid in termen van de bijbel: protestanten dulden geen tussenpersoon zoals een priester. Je wist toen je klein was nog wel wie God was, maar dat beeld was niet meer bruikbaar toen je volwassen werd.
Ik zie de wens van Kees om alles opnieuw vorm te willen geven en te duiden als een voortzetting van een blijvend verlangen naar het mysterie waar hij al in zijn vroegste jeugd mee vertrouwd gemaakt was.
Kees zette zijn kunstenaarschap breed en vol enthousiasme op en wij, zijn vrienden, deelden daarin. Voor mijzelf was zijn voorbeeld zo inspirerend dat ik besloot ook kunstenaar te worden. Maar ook voor Hans Locher, Kees Broos, Rudi Fuchs en Hein Reedijk is het contact met hem interessant geweest. Zij behoorden tot de eerste generatie kunsthistorici in Leiden die zich vooral met moderne beeldende kunst wilde bezighouden. Bij Kees en mij kon er in de sfeer van het kunstenaarschap en het experiment over gesproken worden. Dat was in zekere zin avontuur voor hen. Naast de theoretische benadering van het vakgebied binnen hun studie moest de kunst op het atelier van de kunstenaar bekeken en beoordeeld worden. De omgeving proeven waarin het werk gemaakt werd en daarbij ook de intentie van de kunstenaar zelf te weten te komen was voor hen een mogelijkheid tot beter inzicht in het werk. Vooral van Rudi Fuchs weet ik dat hij deze manier van zien nog steeds hanteert en tot grote kwaliteit heeft gebracht.
Kees en ik hebben in de jaren zestig en zeventig veel aan Hans Locher gehad, die om de twee, drie maanden kwam kijken. Hij deed dat volstrekt betrokken. Met grote intensiteit en kennis verdiepte hij zich in de ontwikkeling van je werk. Er ging een grote inspiratie vanuit die niet goed te beschrijven is. Je werk kreeg de zorgvuldige aandacht die een afspiegeling was van de ernst waarmee je het gemaakt had.
Daarnaast was er natuurlijk de aanwezigheid van Adriana Brunsting, zijn vrouw. Afgezien van de permanente steun die hij kreeg, denk ik dat toch ook haar achtergrond als cultureel antropoloog het hem gemakkelijker heeft gemaakt om inzicht te krijgen in de Japanse cultuur, die op zijn latere werk zoveel invloed heeft gehad.
En dan was er nog Maarten Biesheuvel met 80 verhalen in zijn hoofd die er niet uit wilden, en die viool kon spelen met zijn viool achter zijn rug, op zijn buik op een bed liggend.

In het Leiden van de jaren zestig heersten nog haast negentiende-eeuwse toestanden. Ik heb mij laten vertellen dat professor Oort, in die tijd een van de beroemdste sterrenkundigen ter wereld, vanuit zijn werkkamer uitzicht had op een steegje waar moeders op maandag de was deden naast een in de grond gestoken mes als aardleiding, die met een draad verbonden was aan de wasmachine. Daaromheen krioelden nauwelijks geklede, vervuilde kinderen. Het beeld is duidelijk: de stad was een mengsel van een universiteit die zeer in aanzien stond en een grijze middenstand met daaronder een heel arme arbeidersbevolking.
In 1965 gingen wij wonen in een van de vervallen buurten van de stad, in de Boerhaavezalen, wat nu het 'Museum Boerhaave' is, achter de Haarlemmerstraat. Hoewel we nu in het centrum van de oude stad woonden, was de invloed van de stad op het werk van Kees eigenlijk al voorbij. In de jaren daarvoor, toen we nog aan de rand van Leiden woonden – hij in de 'Blauwschuit' en ik in de molen aan de overkant – had hij onze alcoholische vrienden in de Leidse kroegen vastgelegd in kleine tekeningen en het landschap rondom Leiden tot onderwerp gehad in schilderijen en pentekeningen.
In de Boerhaavezalen had hij als het ware al ingefocust op zijn onderwerpen. De voorstelling was er nog wel, maar de werking van het schilderij als eigen veld vol contrasten en interne spanningen was nu het hoofdonderwerp geworden. Van een wisselwerking met Leidse kunstenaars als Will Tweehuysen, Rein Dool, Kees de Jager of Bertus Jonk was in die tijd al geen sprake meer. En ik denk dan ook dat de denkwereld van zijn universitaire vrienden meer betekenis voor hem kreeg.

Ik zie zijn werk uit de Boerhaavezalen-periode in zwart. Kees was in zijn schilderijen en litho's een meester in het werken met zwart. Er was ook wit. In zijn litho's leverde het papier het wit. Zeker in zijn schilderijen uit die periode was het wit een variant van zwart. Een teerachtig wit. Het zwart is vol nuances in zijn vroegere werk. Later wordt het een gloeiend zwart in zijn abstracte werk, in hevig contrast met het wit van het papier, met een trillende grenslijn tussen zwart en wit.
In het zwart en op de grens van zwart en wit doet zich het eigen mysterie voor, waar hij steeds naar op zoek is. Er is in zijn werk in die periode de directe kracht van vorm en compositie, die het kunstwerk zonder terughouding in de wereld plaatst. Maar de gloed van het mysterie, die ik ook in de rafelranden in schilderijen van Barnett Newman herken, is moeilijk te beschrijven. Ik zie het als een heel persoonlijk, eigen gebied, zeer geladen. Voor mij is er dreiging in verborgen. Toch is het ook een essentieel gebied waar de grote dingen aan de orde zijn. Het beeld van een tempel bij een moeras met slangen, die vereerd worden en waar toch ook geneeskracht is te vinden, schiet me te binnen.
Dreiging, absoluutheid en genezing vind ik terug in de aarzeling op de grensvlakken van zwart en wit, in de gloed van het zwart en in de perfecte, gekunde samenhang in zijn werk.
Het is de vraag of ik zijn werk recht doe met deze duiding. Maar zelf heeft hij zich ook uitgelaten over een zekere donkerheid die in zijn werk zit.
En ook over zijn opvatting over het zwart en de spanning met het wit heeft hij zich uitgesproken in interviews in termen van de verhouding tussen leven en dood.
Wel is het zo dat zijn werk lichter van opvatting werd toen hij in de jaren zeventig abstracter ging werken. Maar het zwart blijft gloeien en de contour van de vorm houdt die eigenaardige diffuusheid, die de lyriek van het werk bepaalt.
'Lyrisch constructivisme' werd het genoemd. Een heel wat betere duiding dan soft edge als variant op hard edge-kunst zoals een journalist toen schreef. Dat was het nu net niet.

In een van de laatste gesprekken die ik met hem had, zei hij dat het werk van jonge kunstenaars ver van hem afstond omdat ze hun thema's en vormgeving te sterk ontlenen aan andere beroemde kunstenaars. 'Ik vind dat kunst eenvoudig uit je manier van leven en uit het leven zelf moet ontstaan, zo heb ik het werk altijd laten groeien.' Met deze mening zette Kees zijn werkproces neer. Ik heb het zo ook meegemaakt toen ik nog naast hem woonde.
Hij 'knutselde' eigenlijk zijn eigen mythe in elkaar zoals Joseph Campbell, die zich gespecialiseerd heeft in mythe-onderzoek, dat beschrijft: 'In een pluralistische cultuur is het vanzelfsprekend dat ieder zijn eigen mythe in elkaar 'knutselt'. Voorwaarde voor een algemene mythologie is een gemeenschappelijke kern van ervaringen. Maar onze huidige wereld is zo heterogeen, dat maar weinig mensen dezelfde ervaringen hebben. Door het pluralisme is één gemeenschappelijke mythe onmogelijk geworden, maar we kunnen tenminste nog teruggrijpen op de bron waaruit de mythologie voortkomt: de scheppende verbeelding. We kennen geen gemeenschappelijke riten meer, dan alleen nog maatschappelijke riten die de vorm van het leven bepalen. De kunstenaar echter kan voor zichzelf een rite creëren.
In wezen gaat het erom een verloren gegane uitdrukkingsvorm van onze geest te hervinden. Vanzelfsprekend zijn dat niet de oude vormen van de mythische preliteraire samenlevingen. Wat de kunstenaars voor ogen staat is een nieuwe zingeving aan de kunst, als antwoord op een algehele situatie. Daar waar transcendentie en religie zijn verdwenen kan de kunst hun rol overnemen, en dan niet als vervanging, maar als voortzetting van deze krachten.'

Ik ben mij ervan bewust dat dit citaat een beetje lang is. Toch heb ik ervoor gekozen omdat ik meen dat daarmee de kern van de activiteiten van Kees is aangegeven. Knutselen, mythe, ritueel, nieuwe zingeving van kunst, daar ging het bij hem om.
Dat 'knutselen' dat Campbell noemt, ontleent hij aan de antropoloog Claude Lévi-Strauss. Die gebruikte de term 'bricoler' om aan te geven dat volgens hem 'men alle culturele overblijfselen opnieuw kan gebruiken in het creatieve proces. De kunstenaar weet bij voorbaat: wanneer ik deze culturele overblijfselen in de door mij gecreëerde context plaats, gaan ze leven'.
Kees begon vaak, na een serie werk gemaakt te hebben, aan een nieuwe periode met knutselen. Niet met 'bricoler' maar met gewoon knutselen. Dat kon soms zo lang duren dat je dacht dat hij er niet meer uit zou komen. Maar dan kwam er een nieuwe serie werk waar je elementen uit dat knutselen in terugvond, die soms zelfs bepalend waren voor een andere vormgeving of materiaalkeuze.
Huiselijk getimmer vertaalde zich in magische kastjes; onderzoek van verf en drukinkt leverde het zwart van Kees Buurman; gedoe met geweren mondde uit in grafiek met een gefocust centrum, een vizier, de spanning van een vizier.
Wat dat rare schieten, dat met zoveel energie bedreven werd, voor Kees betekende, begreep ik pas begin jaren negentig toen ik het schieten als onderdeel van een rite in een totaal andere mythische context terug zag. 'Knutselen' was weer 'bricoler' geworden.
In 1978 verhuisde ik uit de Boerhaavezalen naar Friesland. Het contact met Kees werd veel minder, maar de kunstacademie in Kampen, waar hij werd aangetrokken als docent grafiek, bracht hem weer binnen mijn blikveld. Hij zette daar met zijn bekende enthousiasme een complete grafische afdeling op in de pas begonnen academie. Iemand die zelf altijd begint met knutselen is natuurlijk een perfecte docent. Binnen een paar jaar bloeide de afdeling grafiek waar Kees en Ko Oosterkerk de scepter zwaaiden. Later kwam daar Guillaume Le Roy nog bij, ook weer een meester in zwart en wit. Het moet daar op die afdeling een komen en gaan van zwart en wit geweest zijn.
Ik herinner mij heel mooi eindexamenwerk van de studenten grafiek. Daar zat wel kleur in.

Kees had in Kampen een kamer omdat reizen op en neer naar Leiden te ingewikkeld was. Daar zag ik voor het eerst zijn nieuwe landschaps- en lichttekeningen en begreep ik dat hij het centrum van zijn werkproces had verlegd. Ik zag werk dat er heel anders uitzag dan het werk dat ik kende. Hij bleek op een totaal andere manier te werken dan vroeger. Hij werkte met herinneringsbeelden, ondeelbaar korte momenten uit de stroom van landschapsbeelden, die hij iedere week opving wanneer hij van Leiden naar Kampen reed om les te geven, en wanneer hij naar Friesland reed, waar hij een huisje had. Die beelden moesten, zo min mogelijk verstoord door stemmingen en persoonlijk handschrift, op het papier terecht komen. Om zijn stemmingen onder controle te krijgen en dus zoveel mogelijk 'transparant' te zijn, gebruikte hij zijn meditatietechniek. Om zijn handschrift te ontdoen van de spanning van het moment werd het tekenen binnen een strak stramien van handelen uitgevoerd.
De bedoeling was duidelijk: hij wilde dat er geen verschil was tussen het herinneringsbeeld in zijn hoofd en de neerslag daarvan op papier. Hij moet de emoties van het moment als vertroebelend ervaren hebben. Zijn vroegere manier van werken voldeed niet meer aan de normen die de Zen-filosofie van hem vroeg. Ik voelde weer de oude verwantschap met zijn werk. Zelf was ik ook met herinneringsbeelden bezig en emotie was al nooit een onderwerp in mijn werk geweest. Elementaire impressies heel licht en direct neergeschreven, zag ik. Ze klopten ook met de gedichten die hij schreef. Zeer licht bijeengesprokkeld en met zijn vertrouwde vaste hand neergezet. De lichtheid, dat licht, zou later in de vliegers, zoals hij dat noemde, 'atmosferisch' worden.
Ik begreep dat hij de rite, waar hij altijd al gevoelig voor was geweest, maar meer in uiterlijkheden, nu binnen het werkproces had gebracht. Het concentratiemoment waarin handeling en inzicht zo dicht bij elkaar gebracht worden dat er geen interpretatie meer tussen kan, was de spil van zijn ontwerp-proces geworden.
In de met een brede Japanse kwast opgezette penseeltekeningen, die naast de landschaps- en lichttekeningen ontstonden, is dat moment, vlak voor de

penseelstreek van start gaat, het hoofdonderwerp. 'Ik ben er één mee, al is het maar even', schrijft hij. In de penseelstreek ontlaadt zich de spanning, de streek vloeit uit tot de inkt op is. In één gebaar is alles voorbij.

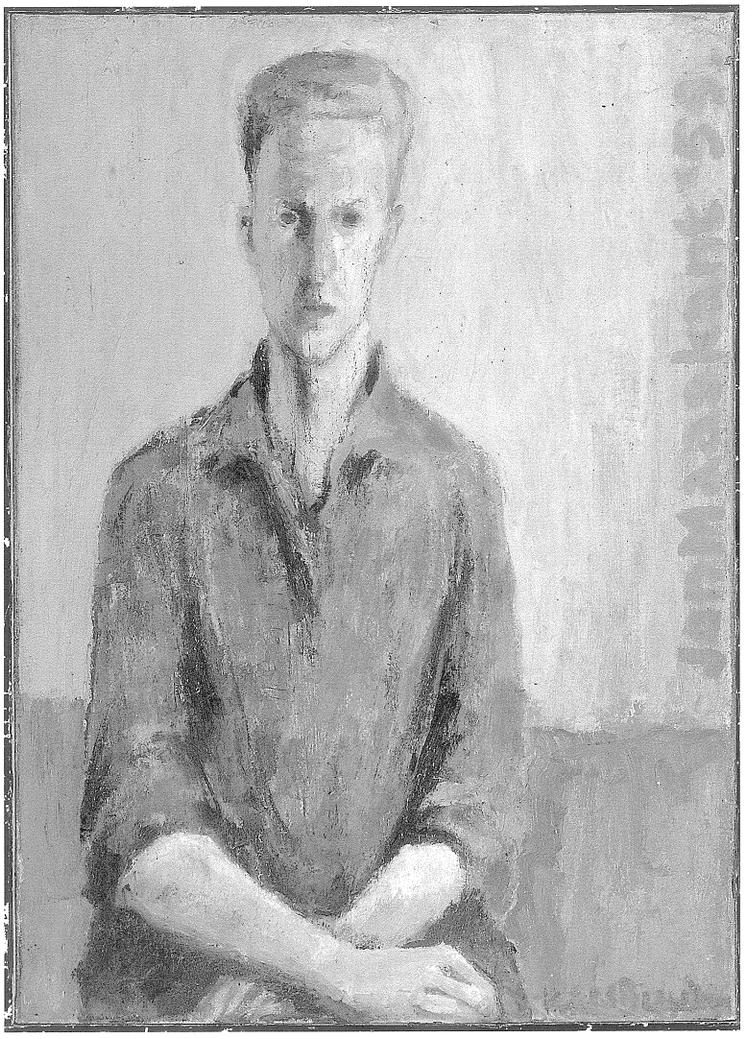
Vrij laat, toen hij daar al heel ver in was gevorderd, zag ik in De Lakenhal voor het eerst een Kyudo manifestatie van hem. Er werd niet zelf gesprokkeld met overblijfselen uit de Japanse cultuur. Wat ik zag was een eeuwenoud ritueel in kleding, voorbereiding, gebaren en boog vastgelegd. Ook hier was het moment vóór de pijl de boog verliet naar het doel weer de kern van het ritueel. Alles draaide om dat moment van concentratie. In de ontspanning trof de pijl zijn doel. Het was bijzonder om te zien, het was spannend en indrukwekkend.
Maar ik huiverde. De pijl, die de boog verliet, had een dodelijke snelheid en trof zijn doel met genadeloze precisie. Er zat toch een element van genadeloos oosters geweld in die manifestatie. Ik vond het duister wat ik zag en dacht terug aan het moeras en de slangen die ik in het zwart van zijn vroege schilderijen vermoed had. Was dat onbekende gebied hier terechtgekomen? Ik weet het niet. Zelf ben ik een rationalist die thuis van Iris, mijn vrouw, die oosterse talen studeerde, geleerd heeft Europeanen, die oosterse cultuuropvattingen letterlijk overnemen, niet erg serieus te nemen. Ik keek misschien met te veel scepsis naar iets waar ik niet echt contact mee had.

Misschien twee jaar voor zijn overlijden belde hij mij op en zei: 'Ik ben bezig patent aan te vragen op een vliegernaadje dat nooit los kan tornen.' Ha, dacht ik, zo ken ik je weer, als knutselaar. Hij bleek de lucht als zijn schilderdoek gekozen te hebben, waarin hij zijn eigen tekens liet rondvliegeren. Hij had daarmee het museumkunstwerk vaarwel gezegd en voor dynamiek en transparantie gekozen, los van de aarde.
Wat later zag ik de vliegers, toen hij en Adriana ons bezochten. Ze waren klein, subtiel gemaakt en wonderschoon. Hij vertelde enthousiast over zijn vliegeravonturen met zijn zoon op een van de eilanden. Ik dacht eigenlijk nog dat het spel was, zoals ik Kees zo vaak had zien spelen.
Maar toen op zijn begrafenis als laatste moment in het ritueel – de kist in de grond, het afscheid – een kleine witte vlieger van hem werd opgelaten als teken dat iets ons ontvlogen was, begreep ik dat ook met de vliegers het proces, zijn proces, weer rond was. Het knutselen had zijn weg weer gevonden in het niet af te grenzen gebied dat we kunst noemen.

In een van onze laatste gesprekken vroeg hij zich bezorgd af of men later wel zou begrijpen dat zijn vliegers tot zijn kunst gerekend moeten worden. Ik denk het wel, zei ik, maar ik was daar toen niet zo zeker van.
Vandaar dit stuk.

Elahuizen, maart 2000

24



24 Portret Jan Maaskant, 1959
olie op doek
70 x 59 cm
Collectie Adriana Brunsting

25 Atelier in de Boerhaavezalen. Derde van links *Dubbelkoppige* (zie nr. 45)



J.N. van Wessem, 'Het culturele leven', in: *Leiden 1860-1960*, Leiden 1962, p. 258-259

(...) Bij de jongsten vallen vooral de tekeningen van REIN DOOL en KEES BUURMAN op, die verrassen door hun grote vakmanschap en zuivere visie. Als tegenpool van vele modieuze stromingen blijven zij genieten van het Hollandse licht op de manier, die FLORIS VERSTER meer dan zestig jaar geleden beschreef en die de basis is van de 17de eeuwse landschapstekening. Hun overtuiging biedt de beste kansen voor de toekomst terwijl hun artistieke intelligentie garant is voor de wezenlijke waarden van hun kunst. (...)

26



26 Portret van een vrouw, 1959
inkt op papier
16 x 16 cm
Centrum Beeldende Kunst, Leiden

27 Brunsting, 1961
pen op papier
18,5 x 14 cm
Collectie Adriana Brunsting

27



Mei 1959

Kunst is het huwelijk tussen Geest en Materie,
Een zoeken naar eenheid van gevoel, waarbij een gerichte,
wezenlijke instelling stimulerend werkt.
Hierbij is een op gevoel gebaseerde levenswijze het enige dat tot
geestelijke conclusies kan leiden.
Het verstand en het redelijk denken zijn hier uitsluitend middel.

Kees Buurman (ongepubliceerd)

28 Landschap in de buurt van Stolwijk, 1959
pen en zwarte inkt op papier,
grijs gewassen
15,6 x 24,4 cm
Prentenkabinet Universiteit Leiden

28

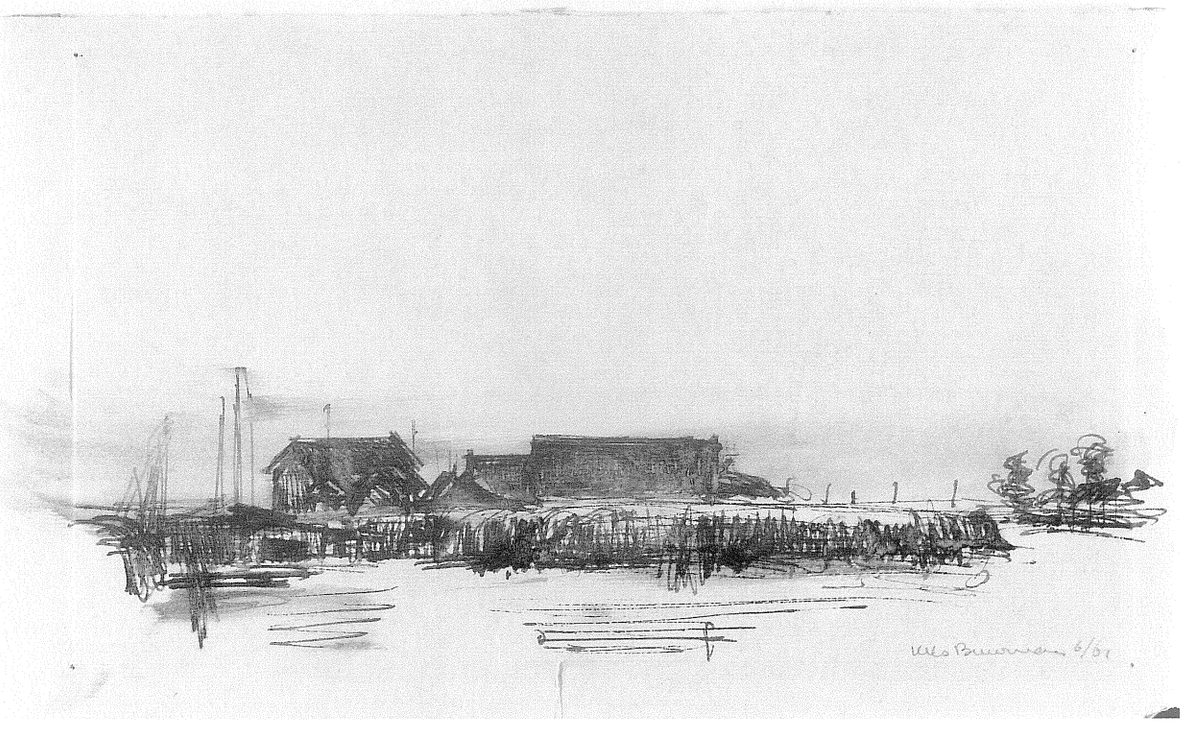


29



29 Landschap met water, 1959
inkt en aquarel op papier
13 x 23 cm
Centrum Beeldende Kunst, Leiden

30 Waterlandschap, 1961
pen en inkt op papier
17 x 30 cm
Centrum Beeldende Kunst, Leiden

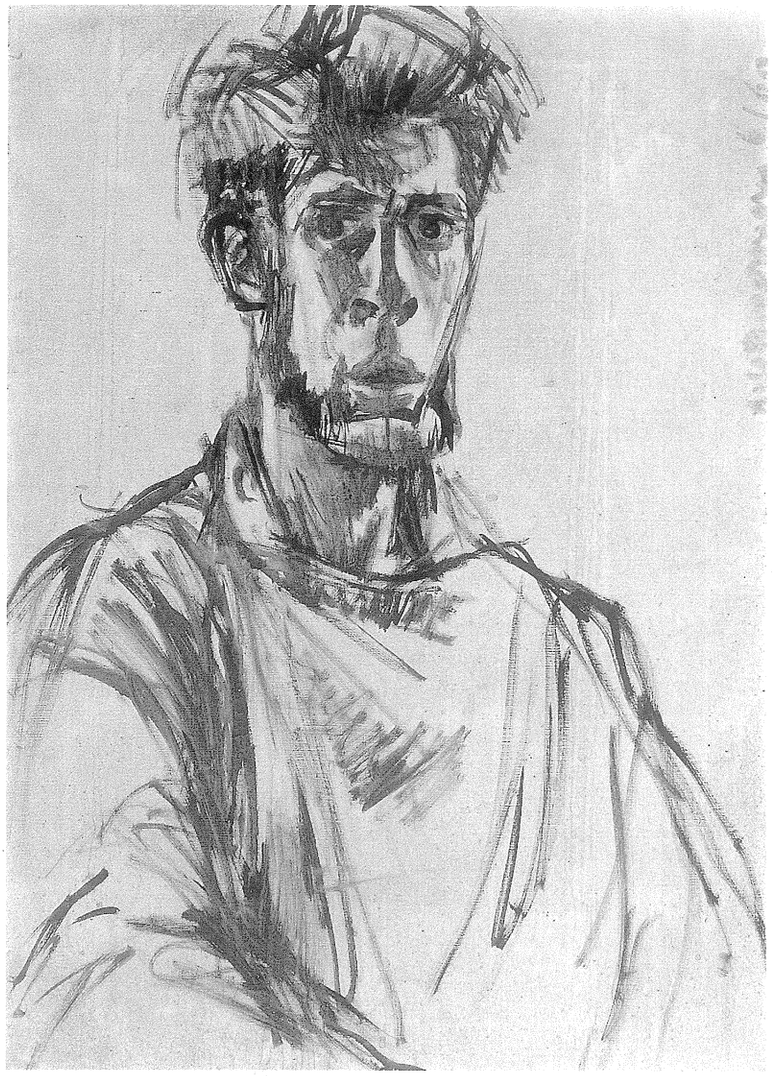


30

31



32



33



31 Portret Adriana, 1962
krijt op papier
33,5 x 32 cm
Collectie Adriana Brunsting

32 Zelfportret, 1960
olie op doek
70 x 50 cm
Collectie Adriana Brunsting

33 Zelfportret, 1960
olie op doek
69 x 49 cm
Collectie Adriana Brunsting

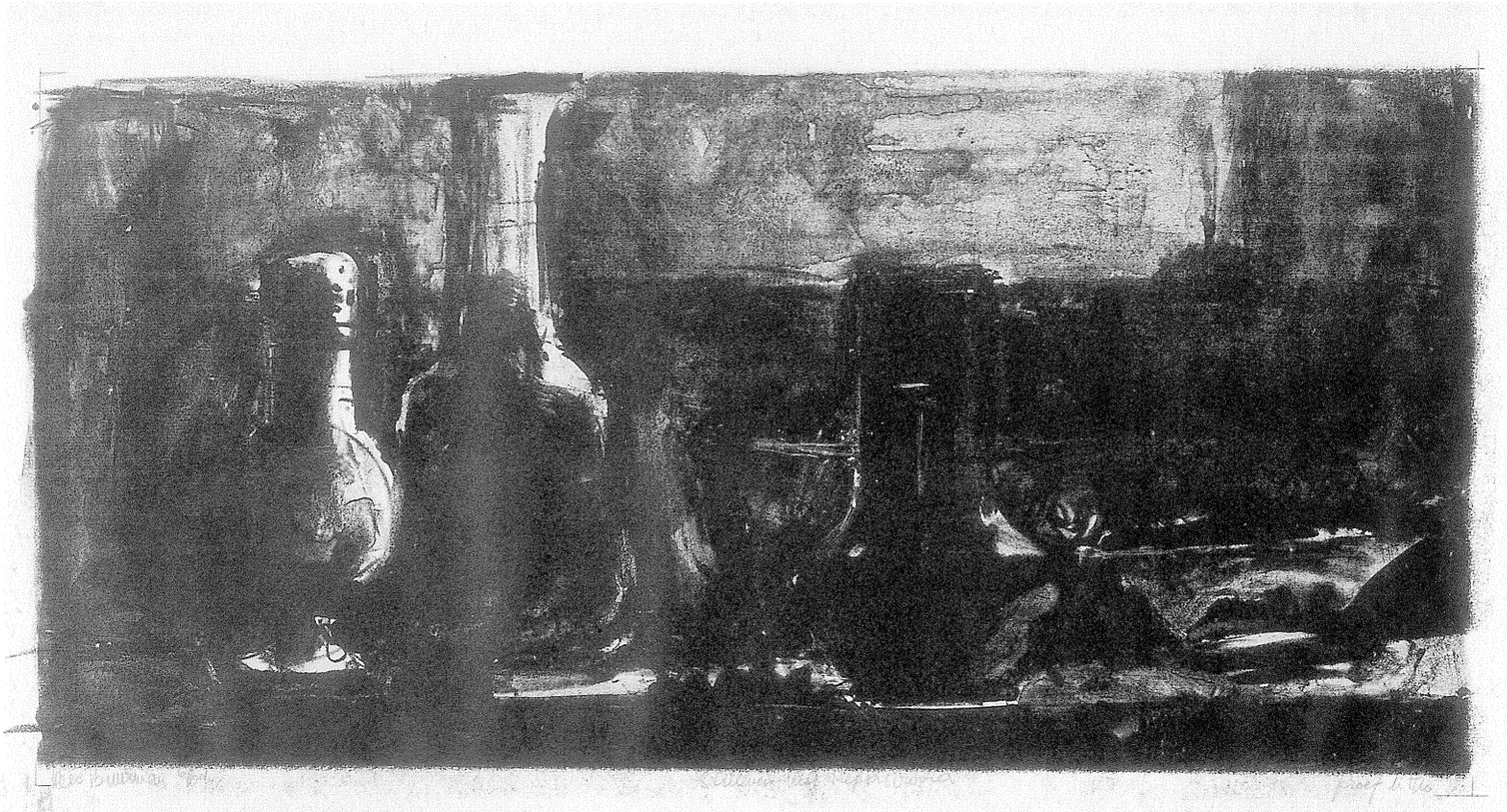
J.L. Locher, 'Kees Buurman', inleiding uitgesproken bij de opening van de tentoonstelling *Kees Buurman*, Nieuwkoop ('t Reghthuys), 1 mei 1965

(...) Eén van de eerste dingen, die we in deze schilderijen en litho's waarnemen, is dat ze opgebouwd zijn uit een reeks hevige contrasten; verder dat deze contrasten niet samengevoegd zijn in heldere en overzichtelijke ordeningen, waarin ieder element zijn eigen uitgebalanceerde plaats heeft, maar dat ze in nerveuze beweging zijn, op elkaar botsen en in elkaar doordringen. We zien contrasten, maar onze aandacht wordt niet zozeer getrokken naar deze contrasten zelf als wel naar de wereld van geladen spanningen daartussen; een wereld van onrust en verwarring.
Op het niveau van de vorm zien we een contrastering van witten en zwarten. Deze witten en zwarten zijn niet gebruikt in een relatie van voor- en achtergrond, noch staan ze in duidelijk afgebakende posities tegenover elkaar. Ze ontmoeten elkaar in broeierige zones of lopen in flarden door- en over elkaar heen, nu eens een schril contrast oproepend, dan weer vervagend en verdwijnend in beweeglijke massa's van grijzen – in de schilderijen, dikwijls in een variëring van bruingrijzen en blauwgrijzen.
We zien niet alleen witten, zwarten en grijzen. We zien ook voorstellingen. Het wit wordt tot licht en het zwart tot donker. Licht en donker zijn niet scherp gescheiden, maar doordringen elkaar en lopen in elkaar over. In dit onzekere grensgebied van licht en donker komen figuren, een kop, een landschap of een beest tot leven. Deze voorstellingen hebben een intrigerende aanwezigheid. Toch krijgen ze nergens een werkelijk zelfstandig bestaan. Deze werelden van licht en donker maken zich niet vrij van de gebruikte witten en zwarten. Overal blijven we de wereld van de vorm voelen. Ze wordt niet ondergeschikt gemaakt aan de voorstelling.
Evenmin als de voorstelling ondergeschikt wordt gemaakt aan de vorm. Beiden zijn intens en tegelijkertijd aanwezig. Ze vormen een contrast. Maar ook hier staan de contrasterende elementen niet duidelijk tegenover elkaar, zijn ze daarentegen in beweging, botsen ze op elkaar, vloeien in elkaar over en raken onontwarbaar verstrengeld.
Zowel in de vorm als buiten de voorstelling, als ook in de relatie tussen vorm en voorstelling, vinden we dus een grensgebied tussen contrasten. Een grensgebied, waar alles in beweging is en waar onzekerheid en verwarring heerst, is dan ook het eigenlijke grondthema van deze werken.
Mijns inziens kunnen we dit grondthema in wijdere zin verstaan als een beeldwording van die wereld, die zich bevindt tussen ons en de buitenwereld en tussen ons zijn nu en de dood. Dit spanningsveld van waaruit we leven, waarin we de ander ontmoeten, maar dat ook fundamenteel eenzaam doet zijn, ziet Buurman als een onzeker grensgebied, dat chaotisch en in hoge mate angstaanjagend is. Hij heeft echter de moed gehad het om te zetten in voorwerpen van een fascinerende kwaliteit, zo zichzelf en ons de kans gevend er zicht en vat op te krijgen.

34 Stilleven met peperstrooier, 1964
litho
28 x 55,5 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

35 Patrijspoort, 1964
litho
26 x 51 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

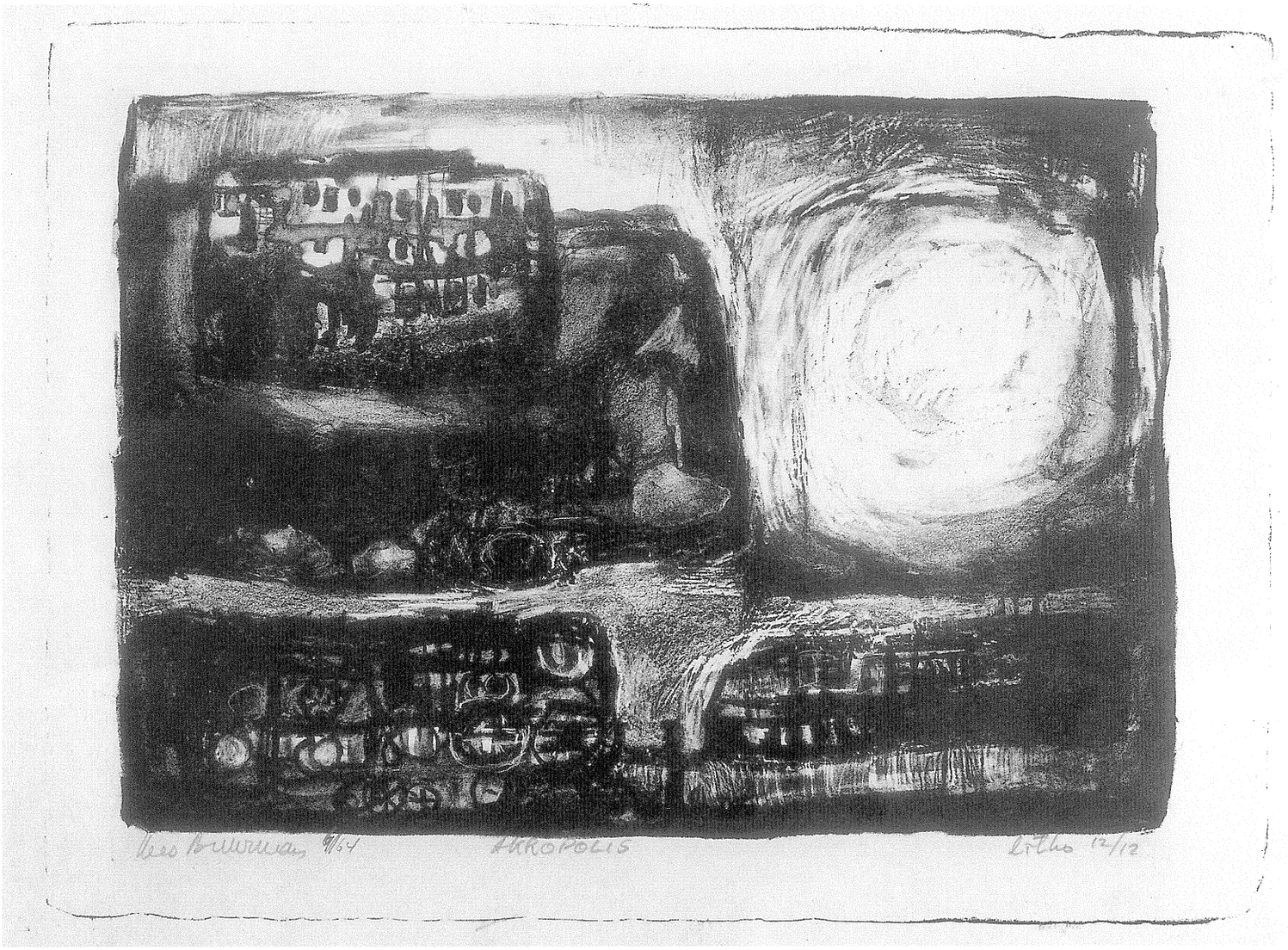
34



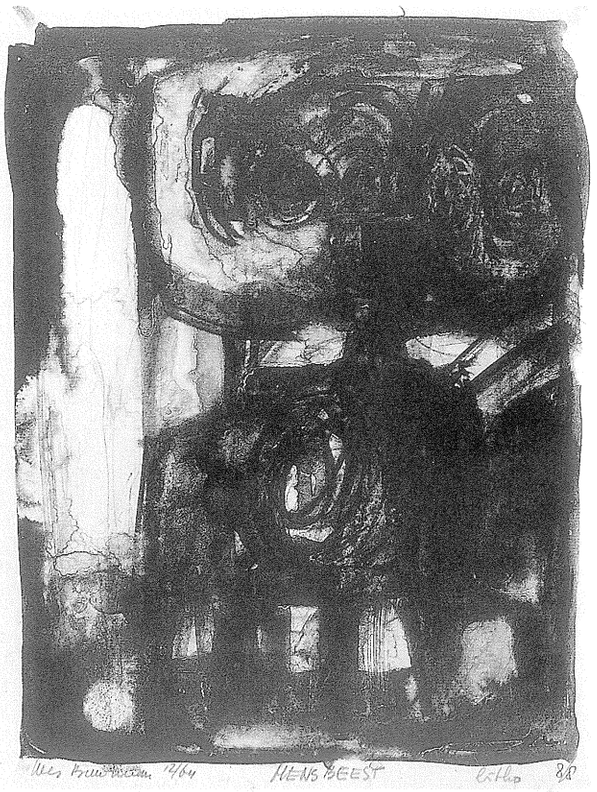


35

36



37



38

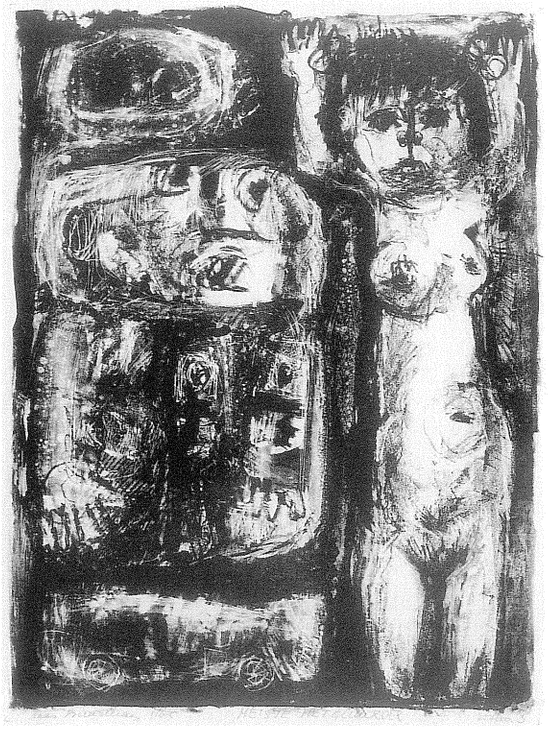


36 Akropolis, 1964
litho
22,5 x 31,5 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

37 Mensbeest, 1964
litho
32 x 24,7 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

38 Mansportret, 1964
litho
21,5 x 20 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

39



39 Meisje met gluurder, 1965
litho
39,5 x 29,5 cm
Prentenkabinet Universiteit Leiden

40 Om te oordelen de levenden
en de doden, 1965
litho
28 x 38 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

40



41 Om te oordelen de levenden
en de doden, 1967
olie op doek
160 x 213,5 cm
Instituut Collectie Nederland, Rijswijk

41



42



42 Begraafplaats op Ameland, 1965
lak op paneel
160 x 180 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal,
Leiden

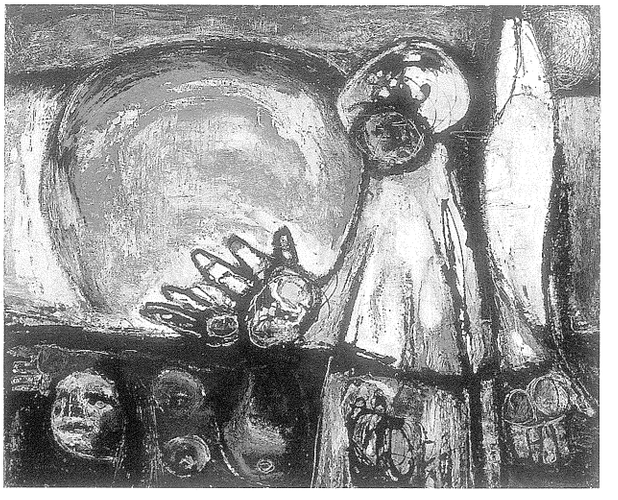
43 Vuilstortplaats op Ameland, 1965
lak en teer op board
160 x 185 cm
Collectie D.C. Stigter

44 Engel
lak en teer op board
101 x 124 cm
Collectie Adriana Brunsting

43



44



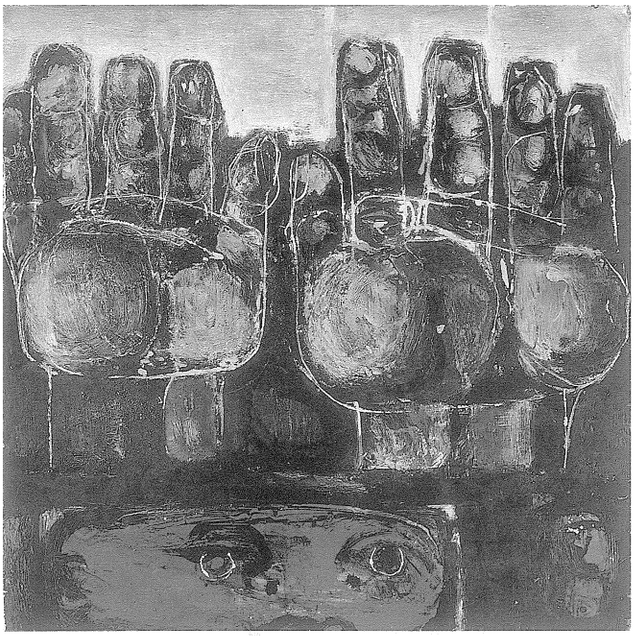
45 Dubbelkoppige, 1966
lak en teer op board
160,5 x 131,5 cm
Collectie Adriana Brunsting

45



46 Zonder titel
lak en teer op board
49 x 49 cm
Collectie D.C. Stigter

47 Schrikmannetje
lak en teer op board
60 x 42,5 cm
Collectie D.C. Stigter



46



47

M.L.Wurfbain, tentoonstellingscatalogus *Kees Buurman. Schilderijen en monotypes*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal), 19 augustus – 1 oktober 1967 [z. pag.]

Het vroegste werk van Buurman, dat omstreeks 1960 voor het eerst aan de openbaarheid werd prijsgegeven – pen en penseeltekeningen in Oost-Indische inkt – kon worden geplaatst in de lange Rembrandtieke traditie die ons land kent. Er sprak al een zekere mate van preoccupatie met het verschijnsel licht-donker uit, dat in later werk – de litho's uit de jaren 1963-65 – nog meer naar voren kwam.

Een uitgesproken colorist is hij in zijn vrij werk nooit geweest; ook schilderijen van één of twee jaren geleden worden gekenmerkt door hun haast monochroom palet: in forse, brokkelige streken heeft hij in zwart, bruin en aanverwante kleuren zijn karakteristieke lompe en vaak slechts rudimentair aangegeven figuren neergezet.

Deze figuren nu, zijn in het nieuwe werk van Buurman, dat hier gepresenteerd wordt, nauwelijks terug te vinden: op enkele monotypes uit 1966 en zelfs nog op *Groot scherm* uit 1967 kan men hen echter nog ontwaren.

Voor wat het overige werk betreft zijn de figuren opgegaan in cirkels, vlakken en balken in zwart en wit, en in tussenliggende tinten. Toch is er nooit sprake van een gevoelloos goochelen met de geometrie. In tegendeel, de ordening komt gevoelsmatig tot stand, en ook de verfstreek is uiterst persoonlijk gebleven. De algemene zekerheden die impliciet in dergelijke geometrische vormen verankerd liggen, worden echter in een aantal 'kastjes' uit de allerjongste tijd weer gerelativeerd: luikjes blijken hun negatieve of positieve tegenhanger te verschuilen, zwart wordt wit of grijs, de cirkel wordt omgezet in een aantal balken. Het is dit vermogen tot relativeren dat nieuwsgierig maakt naar de toekomstige ontwikkeling van Buurman.



48 Voorbereiding solotentoonstelling Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden 1967
Kees Buurman met Adriana, Maaike en Jan.

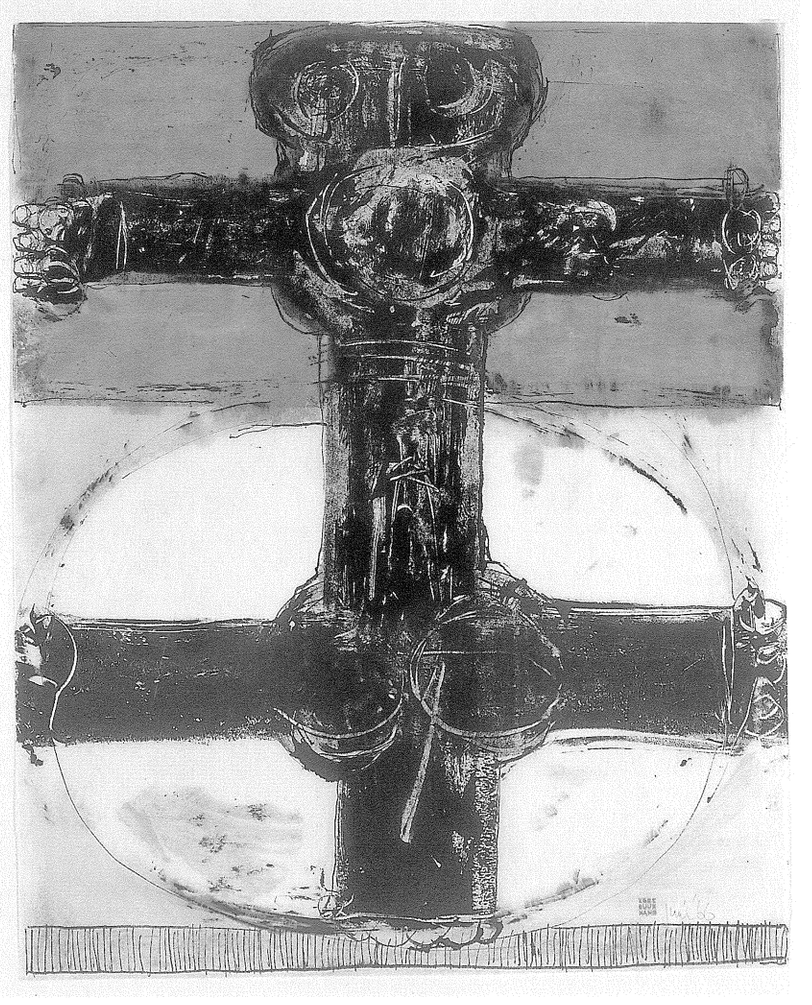


11 juli 1967

Het kruis waaraan Christus is opgehangen is het kruispunt van alle horizontalen en vertikalen.
Christus is opgehangen aan het punt ik-nu.
Christus is aan zichzelf, aan het bestaan opgehangen.
De figuur van het kruis is aan de ene kant de mens in uiterste wanhoop; maar wat in het tegenwoordige zogenaamde christelijke geloof vergeten wordt is dat het kruis ook het teken is van de allergrootste openheid, en van de uitersten van het kennen, van de centralisatie op het kruispunt. Wie van degenen die dit leest heeft niet de ervaring dat een kruis op het kruispunt wijst, op een zeer sterke manier concentreert op het snijpunt van alle aanwezige richtingen.
Christus is aan het geheim opgehangen.
Het kruis is een zeer vergelijkbaar teken met de schietschijf. Het verschil bestaat alleen hieruit dat het midden door middel van een ander systeem benaderd wordt. Datgene wat in het ene geval wordt gezegd wordt in het andere geval vermoed en omgekeerd. (...)

Kees Buurman (ongepubliceerd)

49



50



49 Dubbelkruis, 1966
gemengde techniek op papier
56 x 45 cm
Collectie D.C. Stigter

50 Dubbelkruis, 1967
lak op masoniet
175 x 122 cm
Instituut Collectie Nederland,
Rijswijk

J.L. Locher, tentoonstellingscatalogus *Kees Buurman*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum, Prentenkabinet), 9 maart – 21 april 1968 [z. pag.]

(...) In Buurmans werk zien we een ontwikkeling die kenmerkend is voor talloze kunstenaars uit deze eeuw; een ontwikkeling van een realistisch verhalende wereld naar een abstracte niet verhalende vormwereld. Landschappen, stillevens, mensen en beesten maken stap voor stap plaats voor horizontale en vertikale banen, cirkels en vierkanten. Wat eerst een achter de voorstelling liggend ordeningspatroon was, komt steeds meer naar voren en wordt hoofdzaak. Ten koste van de verhalende wereld die op het tweede plan komt te liggen of bijna verdwijnt.
De verhalende wereld verdwijnt bijna, echter nooit helemaal.
We kunnen het ook anders formuleren. Buurman hield zich enkele jaren terug bewust bezig met landschappen, stillevens, mensen en beesten. Onbewust vond hij voor deze motieven de ordenende vormen van horizontale en vertikale banen, cirkels en vierkanten. In de laatste jaren is deze situatie echter langzaam omgekeerd. En op het ogenblik houdt hij zich bewust bezig met horizontale en vertikale banen, cirkels en vierkanten, en is de verhalende wereld naar het onbewuste niveau verschoven. Zowel in zijn vroege als in zijn recente werk zijn echter verhaal en vorm beide aanwezig. Een dualistische spanning tussen vorm en betekenis is voor alles wat Buurman tot nu toe maakte essentieel. Er is slechts een wisseling van een accent op één van beide polen. In zijn vroege werk heeft vooral de voorstelling een nadruk, hoewel de vorm voelbaar blijft. In zijn recente werken domineren daarentegen formele problemen, hoewel een verhalende lading steeds mede aanwezig blijft; soms door vage rudimenten van realistische vormen, en soms alleen nog maar door een met menselijk pathos geladen gloed van zijn abstracte vormen.
In Buurmans werk treffen we op alle niveaus een dualisme aan. Behalve in de algemene relatie tussen vorm en betekenis zien we het ook binnen de wereld van de vorm en de wereld van het verhaal zelf. In de vorm zien we een dualisme tussen horizontaal en vertikaal, cirkel en vierkant, en tussen zwart en wit. In de verhalende wereld is een dualisme tussen man en vrouw, mens en beest, aarde en hemel en tussen donker en licht. Deze laatste tegenstelling is voor Buurman de meest omvattende. Het heeft voor hem in bepaalde opzichten te maken met de alles bepalende tegenstelling tussen dood en leven.

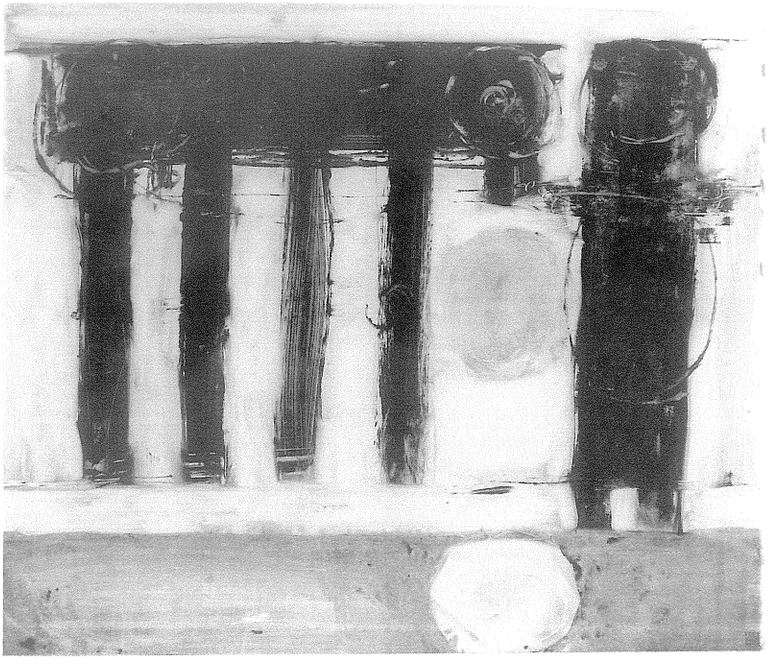
51 Drie figuren, 1966
monotype
45 x 51,5 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

52 Man en dier, 1967
monotype
44,8 x 53,1 cm
Centraal Museum, Utrecht

51



52



De thematische tegenstelling tussen donker en licht is direct verbonden met de tegenstelling tussen zwart en wit op het niveau van de vorm. Deze tegenstelling is ook daar de meest omvattende. Ze is essentiëler dan de tegenstellingen horizontaal en vertikaal, cirkel en vierkant. Een tegenstelling tussen zwart en wit domineert in feite al Buurmans werken. Het is er de meest direct in het oogspringende eigenschap van. 'Ik weet alles af van zwart en wit. Dat is zeer veel maar ik geloof dat het waar is. Het licht en donker zit mij in het bloed', schrijft hij in een ongepubliceerde tekst.
Tegenstellingen hanteert Buurman nooit als heldere uitgebalanceerde contrasten. Zijn wereldbeeld bestaat niet uit een stabiele ordening, maar uit tegengestelde krachten die in beweging zijn, op elkaar botsen en elkaar doordringen. Wat hem fascineert is niet zozeer deze krachten zelf als wel de wereld van geladen spanningen daartussen. 'Tussen de polen ontstaat het leven; in de spanningsvelden is de herkenbare onberekenbare genuanceerdheid aanwezig. Dat is het terrein van de realiteit. Zwart is het alles en wit het niets', schrijft hij in dezelfde ongepubliceerde tekst.

In zijn oudere werken komen in het onzekere grensgebied tussen licht en donker een landschap, figuren, een kop of een beest tot leven. In de recente werken is ogenschijnlijk een grotere helderheid door een scherper afbakenen van de contrasten. De contrasten zijn meer samengebald. Maar ook hier zijn het in essentie geen heldere vormen, maar onstabiele zones van licht en donker die elkaar wederzijds bepalen en doordringen. Zwart en wit, horizontaal en vertikaal, cirkel en vierkant zijn broeierige intensiteiten met een ruimtelijke en associatieve lading. Deze recente werken zijn niet slechts ornamentele ordeningen. Ze roepen een heel leefklimaat op vol latente mogelijkheden.

53 Twee witte figuren, 1966
lak op masoniet
123 x 153 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

53

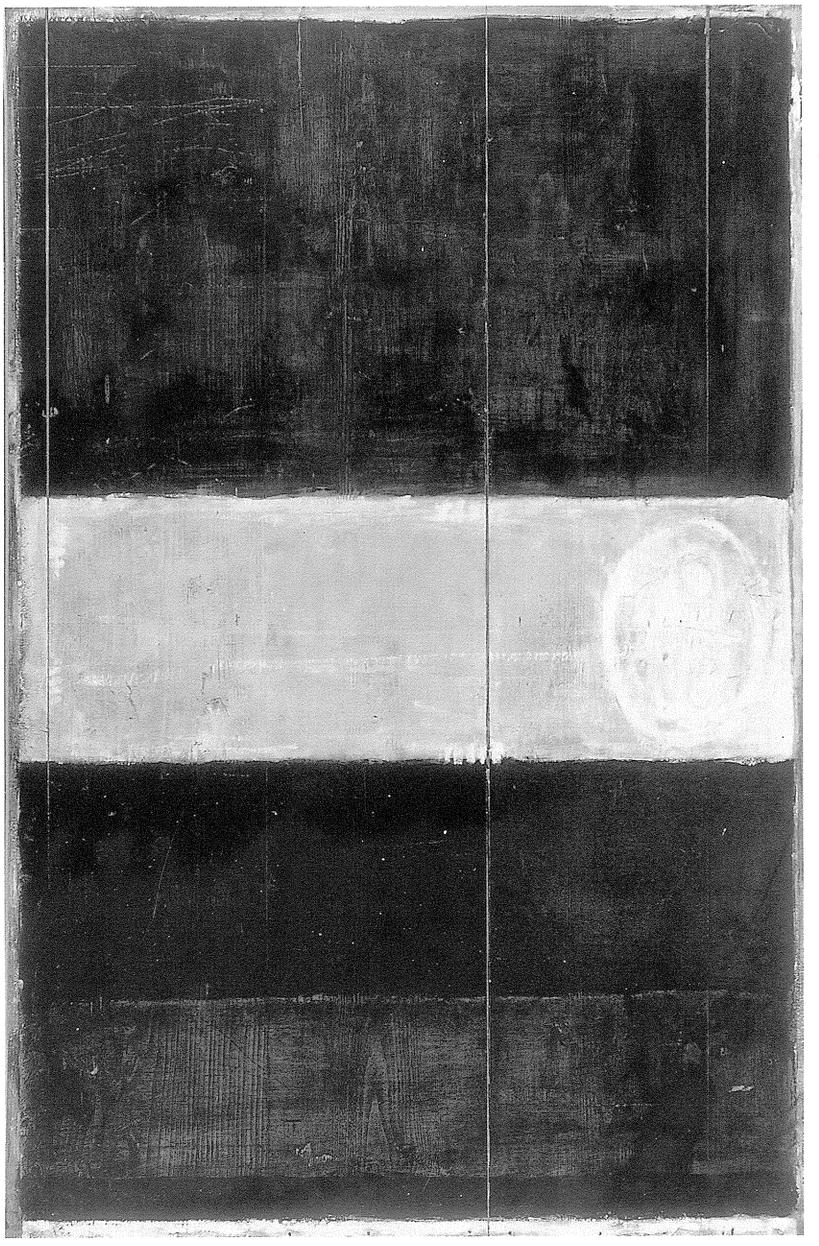


R.H. Fuchs, 'J.C.J. Van der Heyden en Kees Buurman, recente schilderijen', in: *Simiolus Kunsthistorisch Tijdschrift*, jg. 2 (1967-1968) nr. 1, p. 60-67

(...) Al sinds enkele jaren, en in toenemende intensiteit, is Buurmans stijl onderhevig aan een strakke zelfkritiek: een purificatie die ertoe leidde dat allerlei expressionistische elementen in zijn werk van vóór 1965 (zoals een sensuele behandeling van verf, tonaliteit als zodanig, en een vage, dubbelzinnige contour) onder controle werden gebracht van zeer precieze vormprincipes – of het principe van de precisie. In dit proces van purificatie, dat nog niet voltooid is, ontwikkelde Buurman geleidelijk aan een geometrische vocabulaire waarvan niet de geometrie als zodanig hem aantrok, maar haar formele ondubbelzinnigheid. Parallel daarmee kwam een intensivering van het gebruik van zwart-wit tot een extreme *tegenstelling* tussen zwart en wit (of tonen van zwart tegen tonen van wit); de zo onheldere verbinding van zwart *naar* wit, in het grijs, verdween.

Zwart en wit werden, intussen, wel steeds meer losgemaakt van hun coloristische functies; ik ervaar hun functie nu als, in de eerste plaats, formeel – als precieze definities van vorm, en veel minder als verbindingen tussen vormen. Dit impliceert, dat wit ook geen neutrum is, zoals bij Van der Heyden, maar een positieve vormbepaling die in het schilderij dezelfde waarde kan hebben als het zwart. In kwantiteit gerekend is zwart echter primair. Maar sinds enige tijd houdt Buurman zich zeer uitvoerig bezig met de volledig formele *gelijkheid van* zwart en wit, als twee vormen, of als dubbelvorm van *eenzelfde* structuur. Hij doet dit door de structuur werkelijk te verdubbelen in optische kastjes: in gesloten toestand is het kastje (bijvoorbeeld) een witte rechthoek met een zwarte, ingeschreven cirkel – in open toestand is wit zwart, en zwart wit, terwijl dezelfde vormstructuur, in dezelfde intensiteit, blijft bestaan. Deze optische experimenten worden, de laatste tijd, uiterst ingewikkeld, en zeker onbeschrijflijk. In recente kastjes probeert Buurman, met wisselend succes, de *overgang* van de absolute structuur wit vierkant / zwarte cirkel naar de absolute structuur zwart vierkant / witte cirkel te visualiseren. (...)

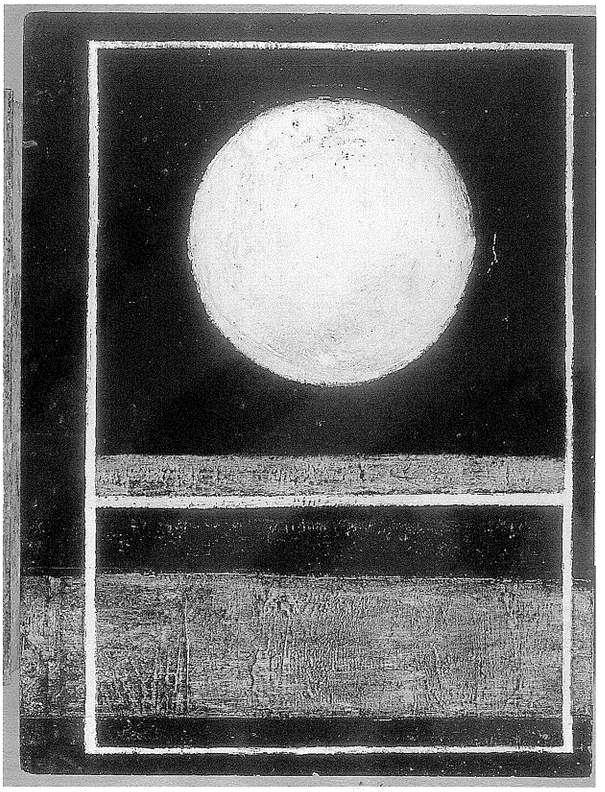
54 Zonder titel
lak op paneel
104 x 67,5 cm
Collectie Adriana Brunsting



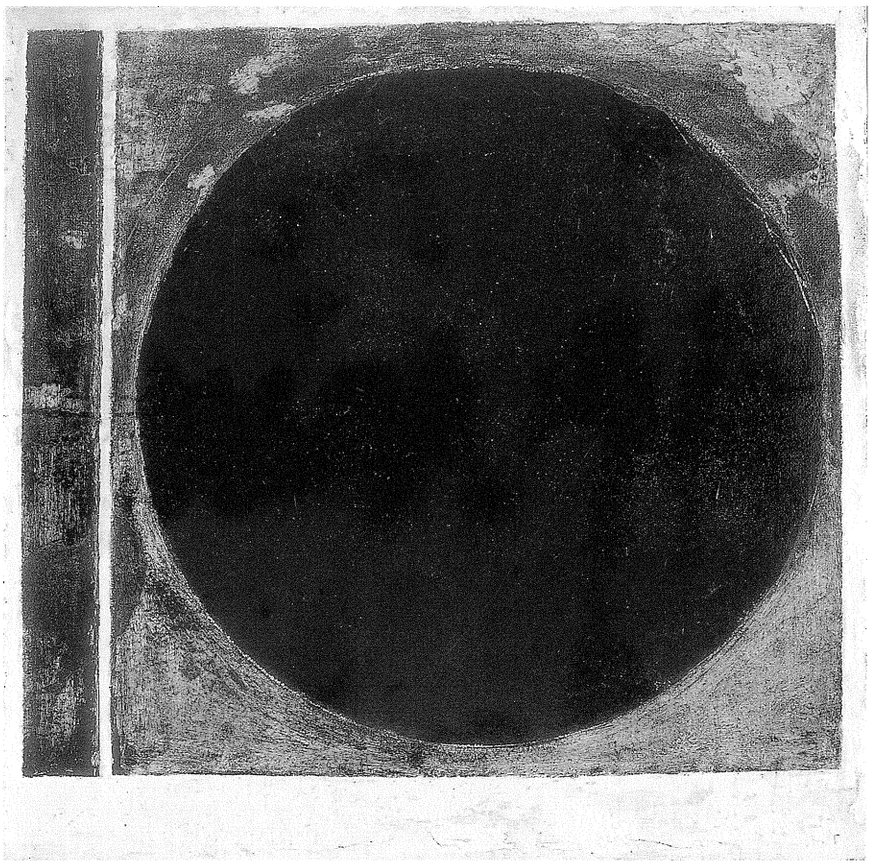
54

55 Zonder titel
lak op board
81 x 61 cm
Collectie Adriana Brunsting

56 Cirkel met streep, 1967
lak op paneel
80 x 88 cm
Particuliere collectie



55

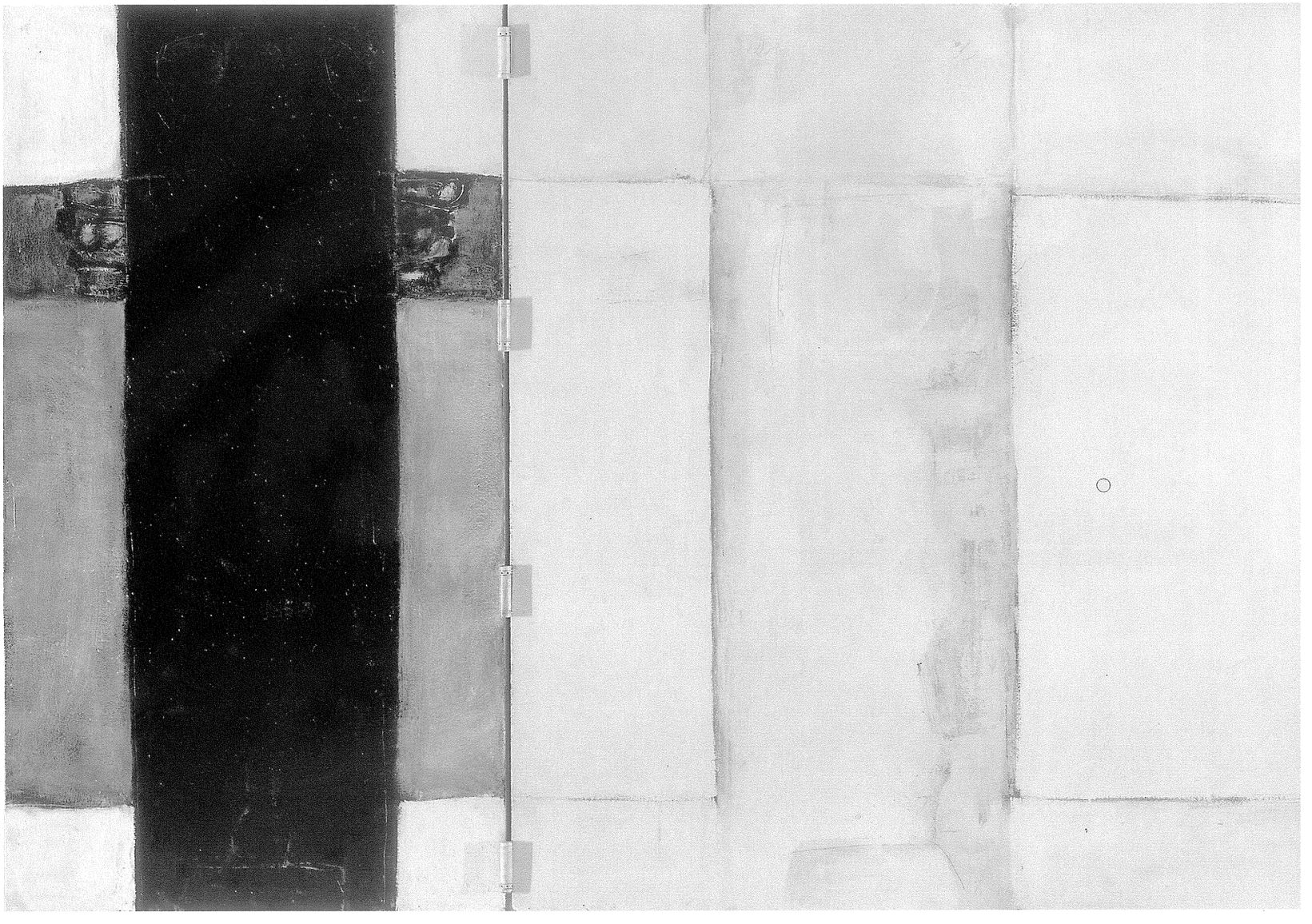


56



57 a

57 b



57 Groot scherm, 1967

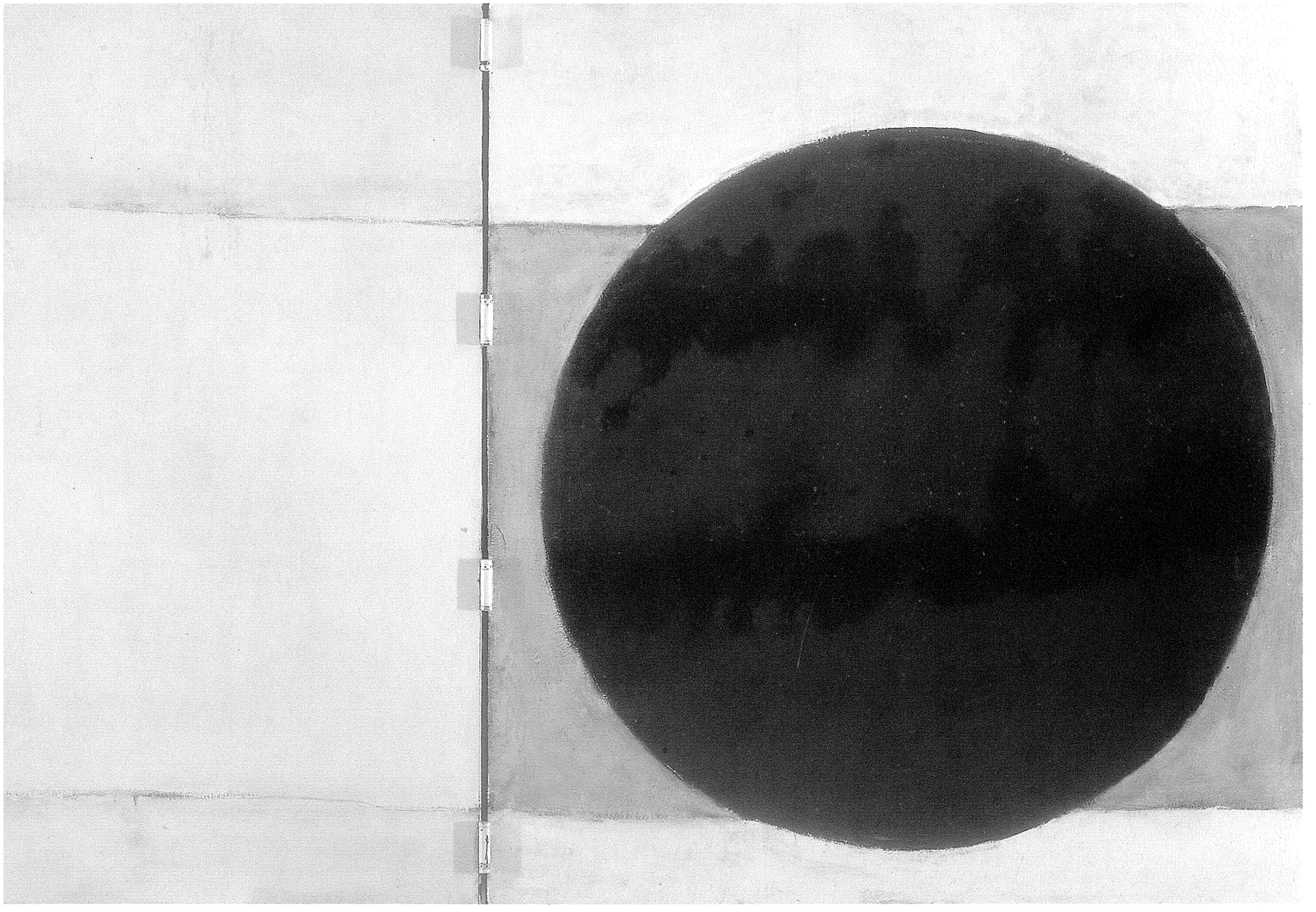
a - voorzijde

b - achterzijde

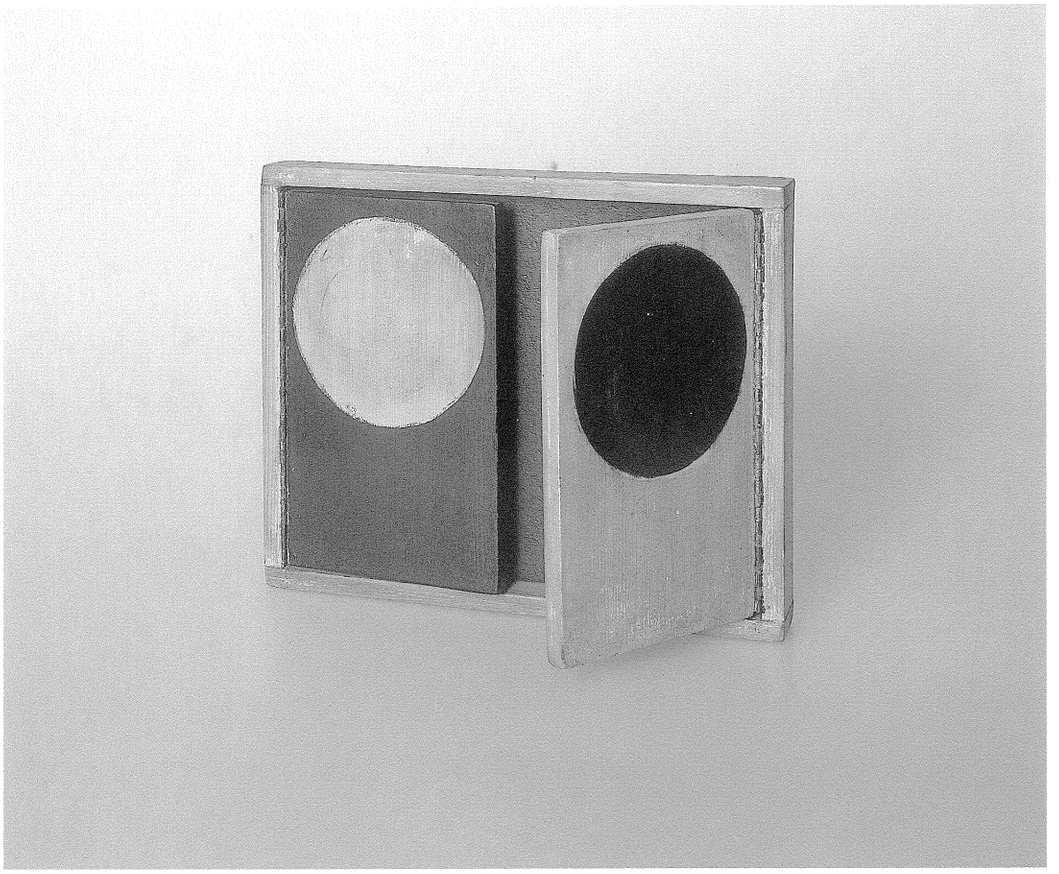
lak op masoniet

161 x 235 cm; uitgeklapt: 161 x 470 cm

Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

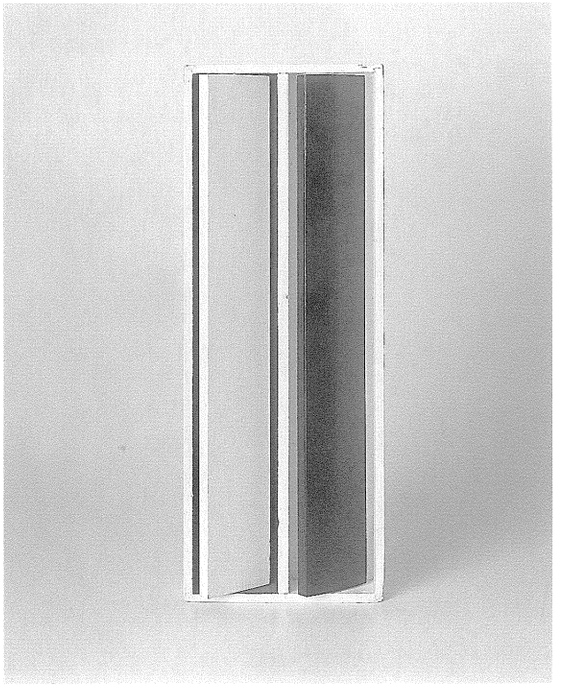


58



58 Kastje met witte en zwarte cirkel, 1967
olie op paneel
17,5 x 21,5 x 2,7 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

59 Kastje
lak op paneel
41,2 x 15,5 x 4,2 cm
Collectie Adriana Brunsting

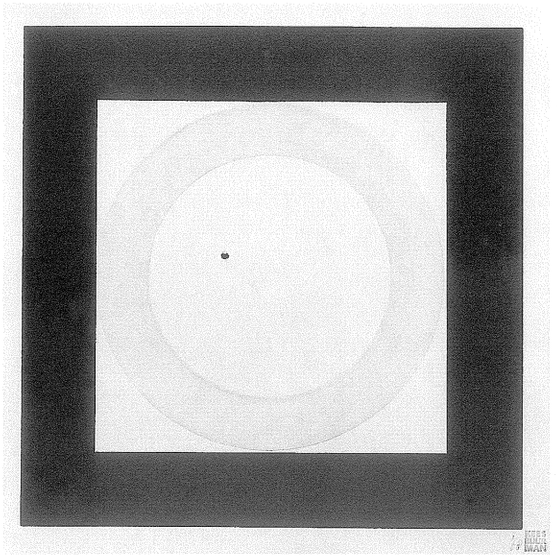


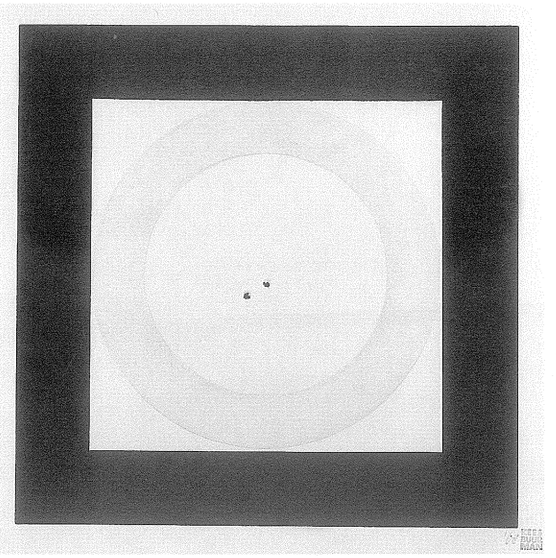
59

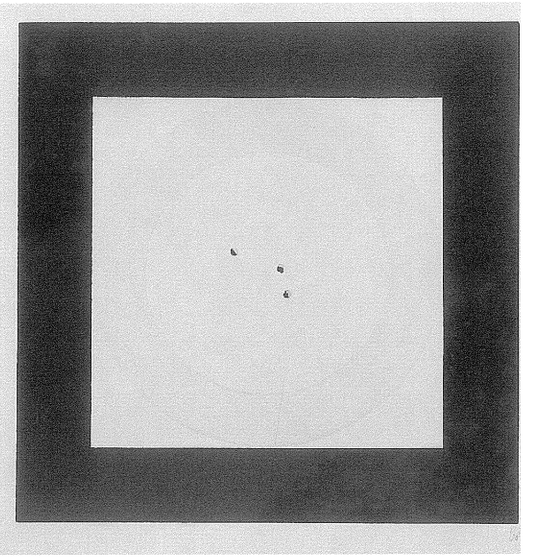
60 Kastje (2), 1967
lak op paneel
22 x 18 x 3 cm
Particuliere collectie



61





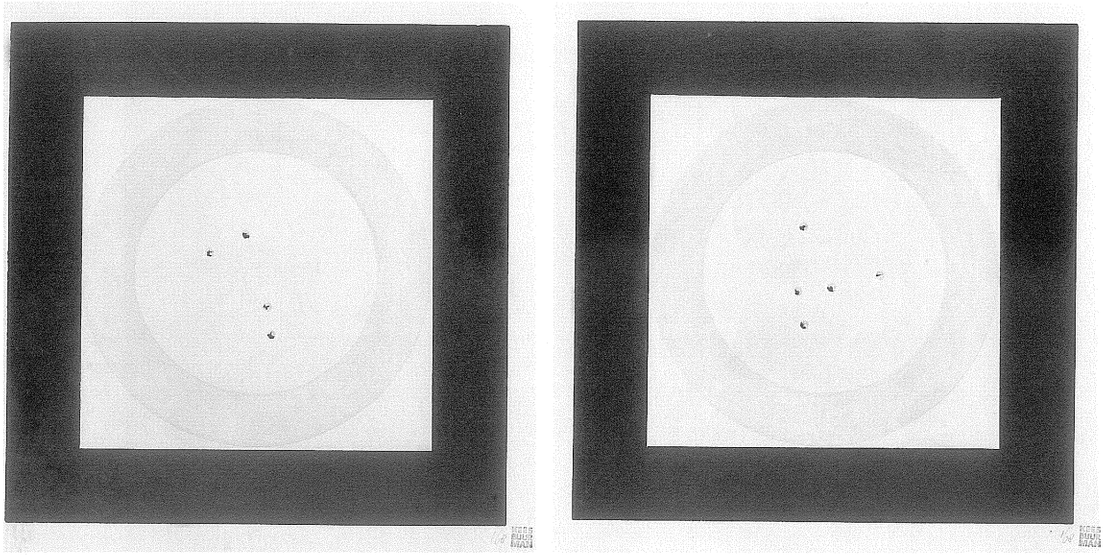


11 juli 1967

De schietschijf

De schietschijf is het symbool voor alles wat met streven verband houdt. De vormen zijn als ik er over nadenk enigszins te ontleden.

Datgene wat men wil bereiken ligt in het midden, niet aan de buitenkant. Elk echt streven is op het centrum gericht, datgene wat onbekend en in ons midden ligt. Maar het is een geheim. Het geheim ligt dicht bij ons. Misschien zijn wij het zelf wel. (...) Ook hier gaat het om de spanning tussen het wit en het zwart. Wij richten op onszelf, wij proberen onszelf te bereiken. Soms door ons voor te stellen dat het een ander is. Dit is een in het gesprek zeer bekende methode. Tevens ligt in de roos, het zwarte gedeelte, de beheersing over leven en dood op ons te wachten, het absolute kennen. In het zwart vervaagt

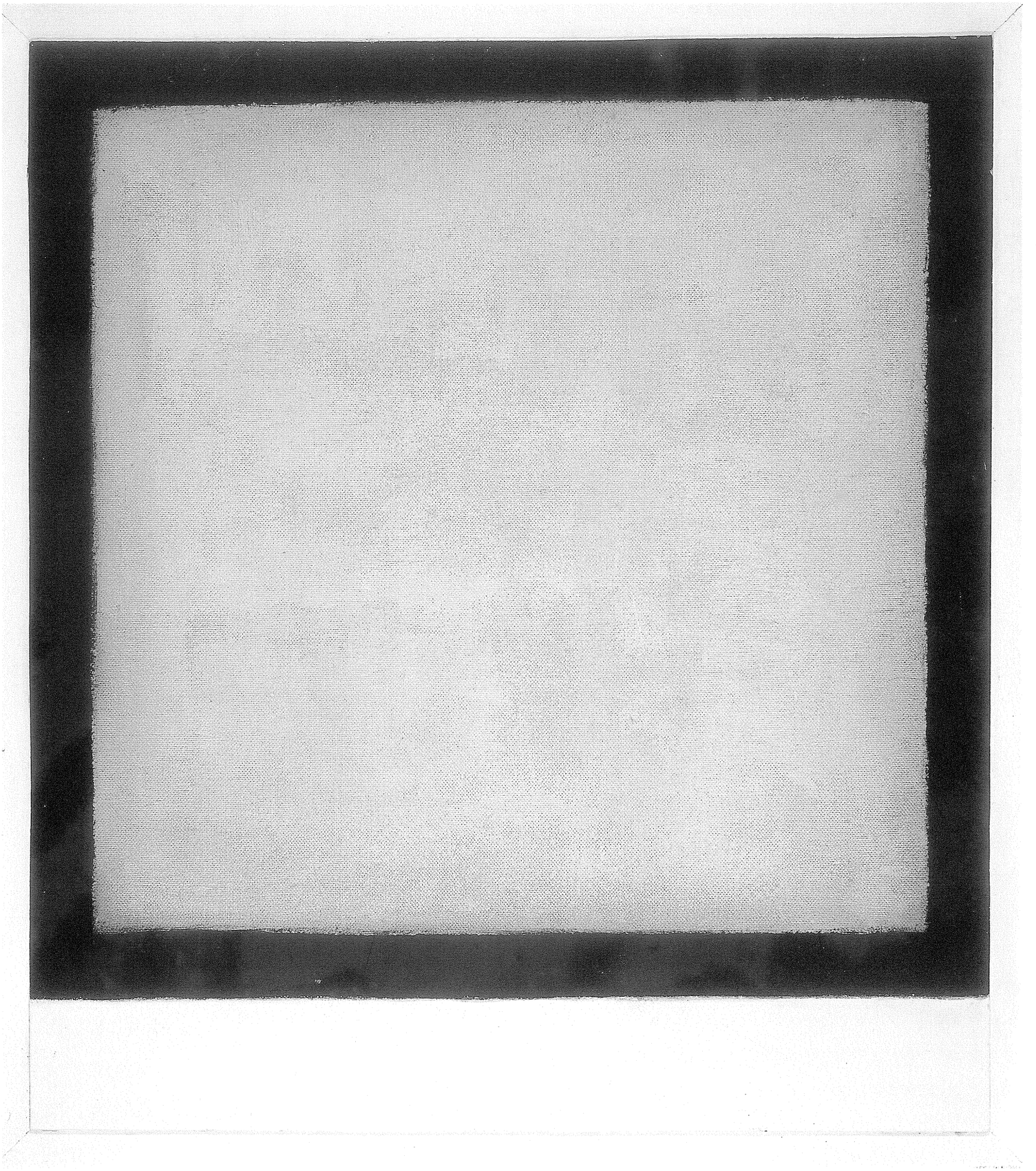


61 Zonder titel, 1968
monotype met schietgaatjes
28,5 x 28,5 cm (5x)
Collectie Adriana Brunsting

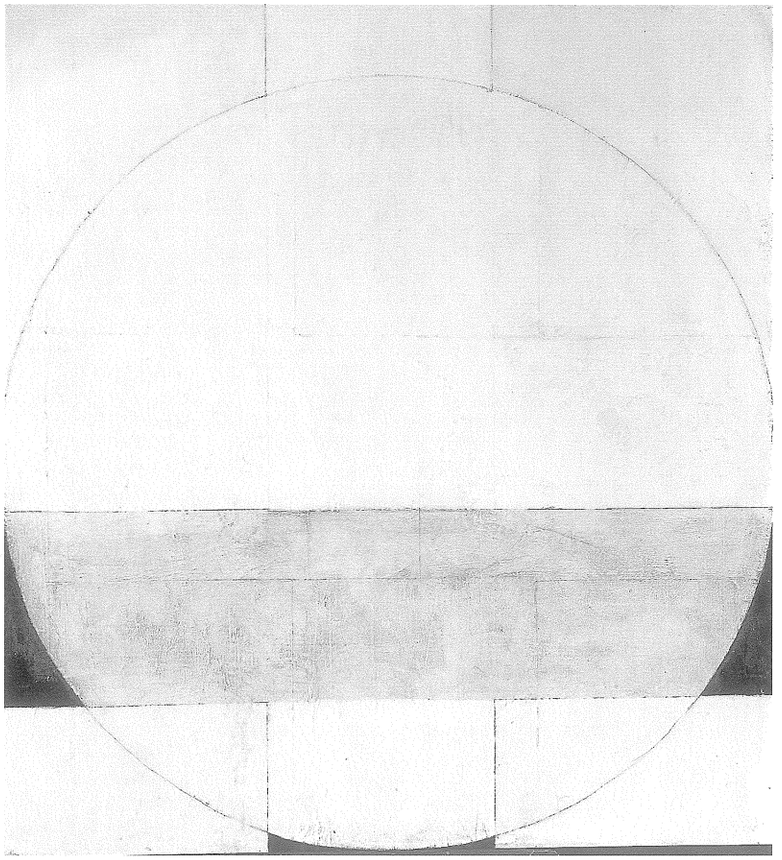
het verschil tussen ons en de hogere macht, tussen ons en God. Tussen ons en onszelf. Het zwart geeft het geheim aan en wordt het hoogst gehonoreerd. Om nog duidelijker te maken dat het zwart het geheim is, is deze plaats nog eens wonderlijk onderverdeeld in twee of drie onderling te verdelen grootheden, diepten; een verschijnsel dat in mijn andere magische kastjes ook heel goed waar te nemen valt. Wanneer daar immers een laag wegvalt komt het geheim duidelijker, dus geheimer naar voren, zwarter. Achter elk geheim ligt het geheim, niet geheimer, maar wezenlijker. Het hoogste doel is de dood te schieten, niet te verwarren met dood te schieten, hoewel dat op zichzelf het geheim zeer verduidelijkt.

Kees Buurman (ongepubliceerd)

62



63



62 Zonder titel
lak op board
100 x 89 cm
Collectie Adriana Brunsting

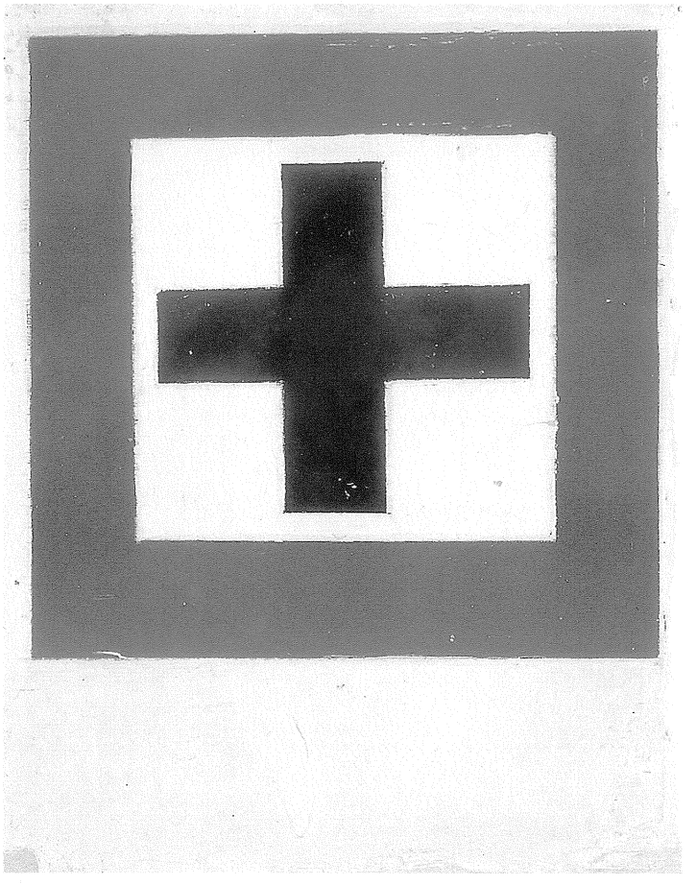
63 Cirkel met zwarte horizontaal en blanke vertikaal, 1968
lakverf op board
177 x 161 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

64 Zonder titel
lak op paneel
36,5 x 29 cm
Collectie Adriana Brunsting

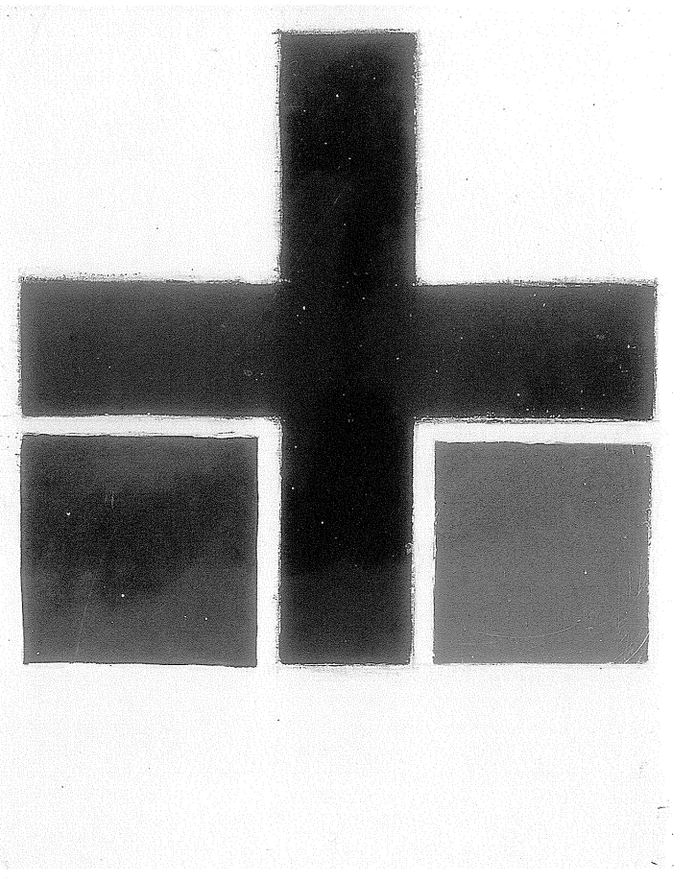
65 Zonder titel
lak op paneel
36,5 x 29 cm
Collectie Adriana Brunsting

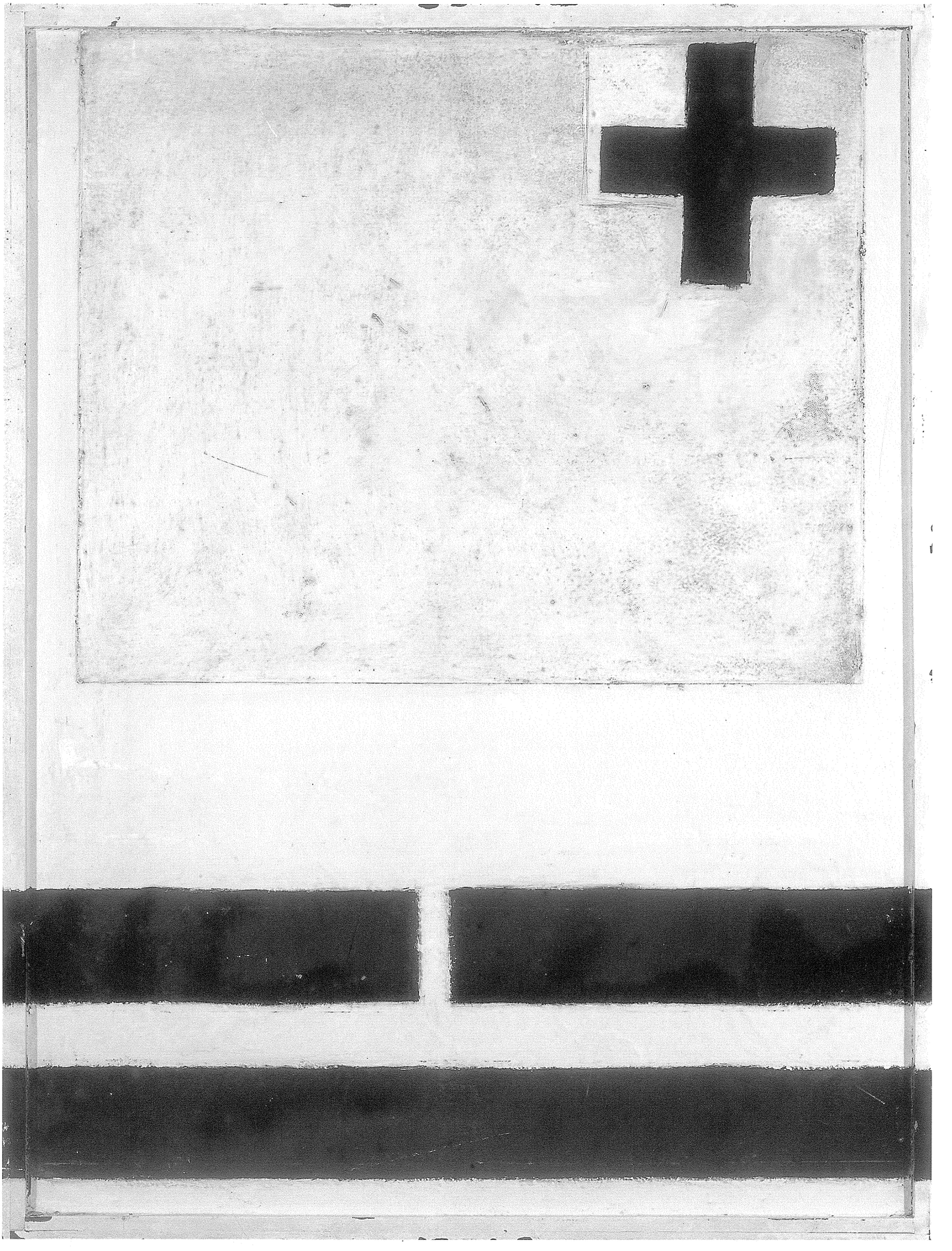
66 Zonder titel
lak op board
120 x 90,5 cm
Collectie Adriana Brunsting

64



65

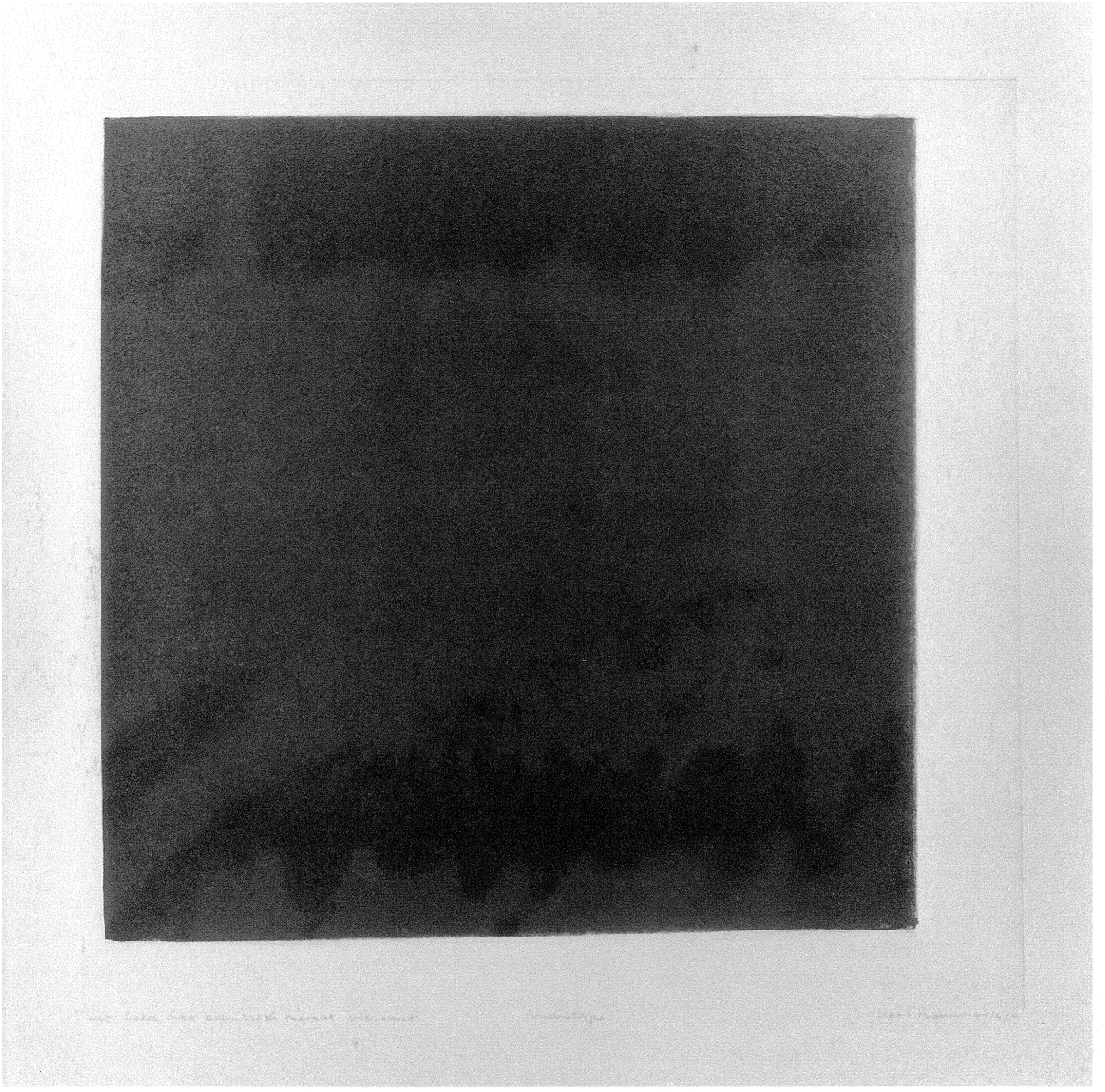




J.L. Locher, 'Monotypes Kees Buurman', in: *Editie Collection d'Art*, Amsterdam, jg. 3 (1972), nr. 8 [z. pag.]

Kees Buurman hield zich in het begin van de jaren zestig bewust bezig met landschappen, stillevens, mensen en beesten.
Onbewust vond hij voor deze motieven de ordenende vormen van horizontale en vertikale banen, cirkels en vierkanten.
Sinds 1966 is deze situatie langzaam omgekeerd.
De laatste jaren houdt hij zich bewust bezig met horizontalen en vertikalen, cirkels en vierkanten en de verhalende wereld heeft hij naar een onbewust niveau verschoven.
Hoewel formele problemen domineren, herken ik in sommige horizontale banen een suggestie van een landschappelijke ruimte en in sommige cirkels en vierkanten de aanwezigheid van levende wezens.
Bovendien hebben al Buurmans abstracte vormen steeds een levende beweeglijkheid, die ik interpreteer als een directe menselijke emotionaliteit.
In Buurmans werk tref ik steeds tegenstellingen aan: horizontaal tegenover vertikaal, cirkel tegenover vierkant, zwart tegenover wit en donker tegenover licht.
Deze laatste tegenstelling is voor Buurman de meest omvattende.
Het heeft voor hem in bepaalde opzichten te maken met de alles bepalende tegenstelling tussen dood en leven.
Tegenstellingen hanteert Buurman nooit als heldere uitgebalanceerde contrasten.
Zijn wereldbeeld bestaat niet uit een stabiele ordening, maar uit tegengestelde krachten die in beweging zijn, op elkaar botsen en elkaar doordringen.
Wat hem fascineert is niet zozeer deze krachten zelf als wel de wereld van geladen spanningen daartussen.
In zijn oudere werken kwam in het donkere grensgebied tussen licht en donker een landschap, figuren, een kop of een beest tot leven.
In de recente werken is ogenschijnlijk een grotere helderheid door een scherper afbakenen van de contrasten; deze zijn meer samengebald.
Maar ook hier zijn het in essentie geen heldere vormen, doch onstabiele zones van licht en donker die elkaar wederzijds bepalen en doordringen.
Zwart en wit, horizontaal en vertikaal, cirkel en vierkant zijn broeierige intensiteiten met een ruimtelijke en associatieve lading.
Deze recente werken zijn niet slechts ornamentele ordeningen.
Ze roepen een heel leefklimaat op vol latente mogelijkheden.

67

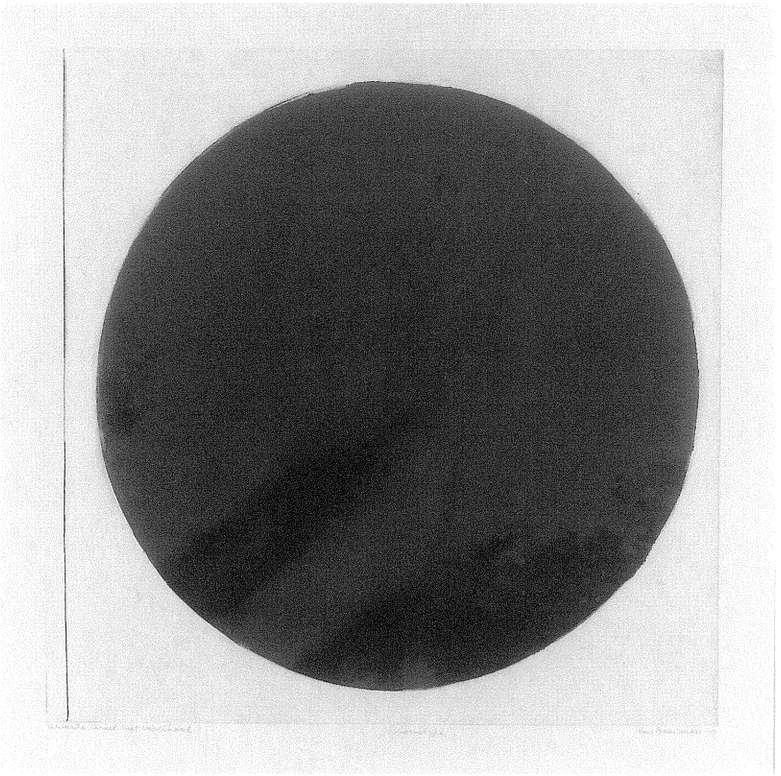


67 Wit veld met excentrisch zwart vierkant, 1970
monotype
42,6 x 42,6 cm
Centraal Museum, Utrecht

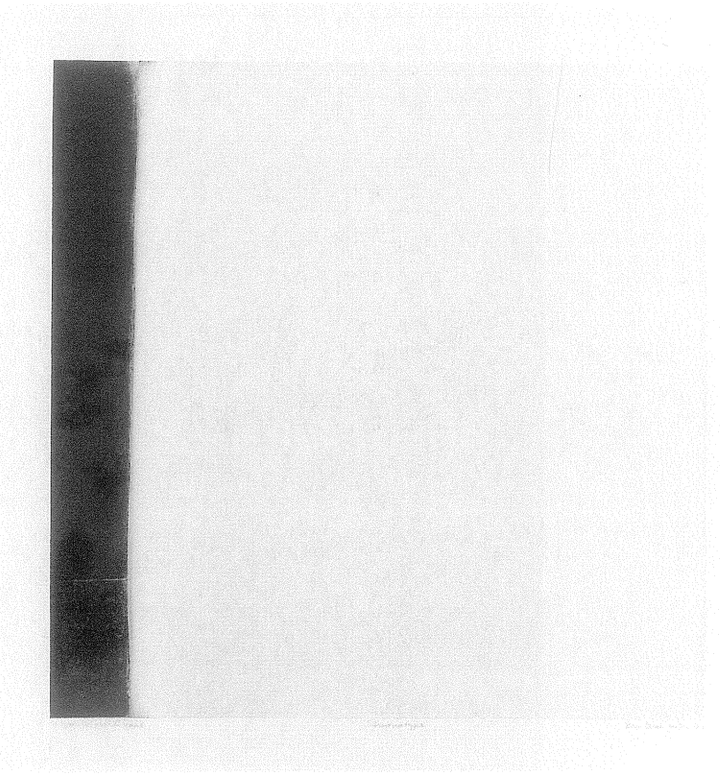
68 Zwarte cirkel met vertikaal, 1970
monotype
50 x 50 cm
Collectie Hans en Cora de Vries

69 Zwart vertikaal, 1970
monotype
50 x 50 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven

68



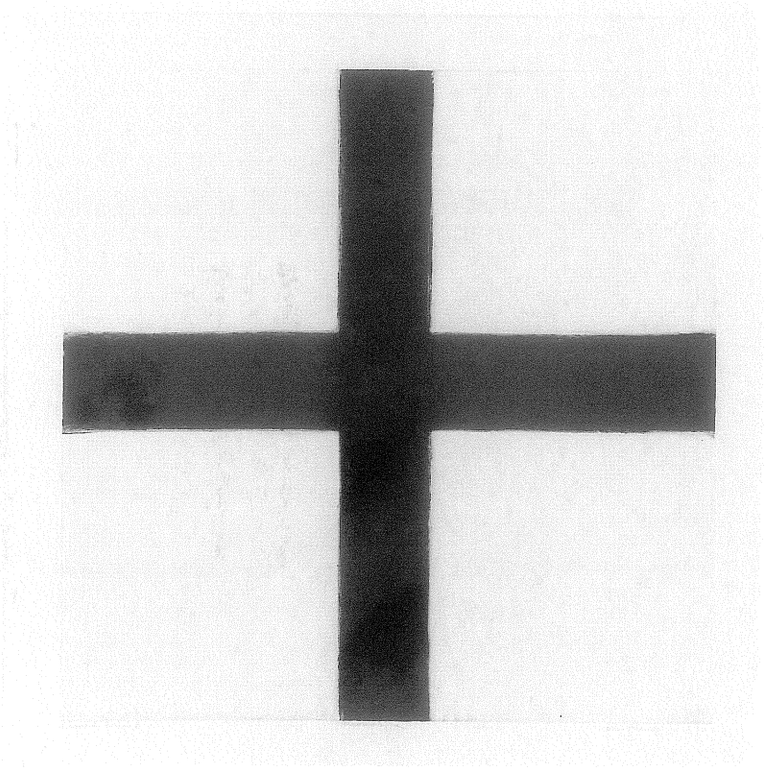
69



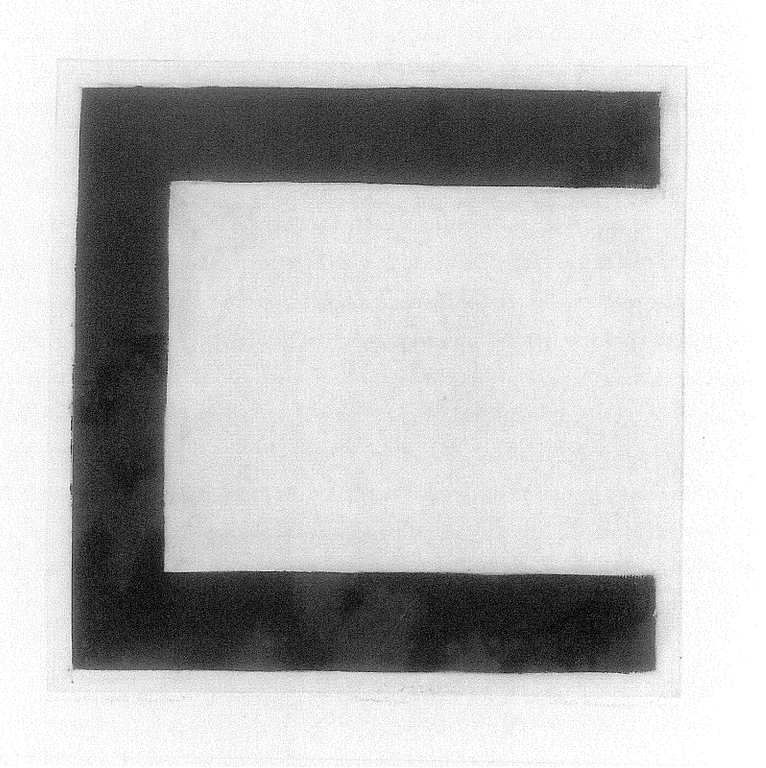
70 Zwart kruis, 1970
monotype
50 x 50 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven

71 Eenzijdig open vierkant, 1970
monotype
48 x 48 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven

70



71

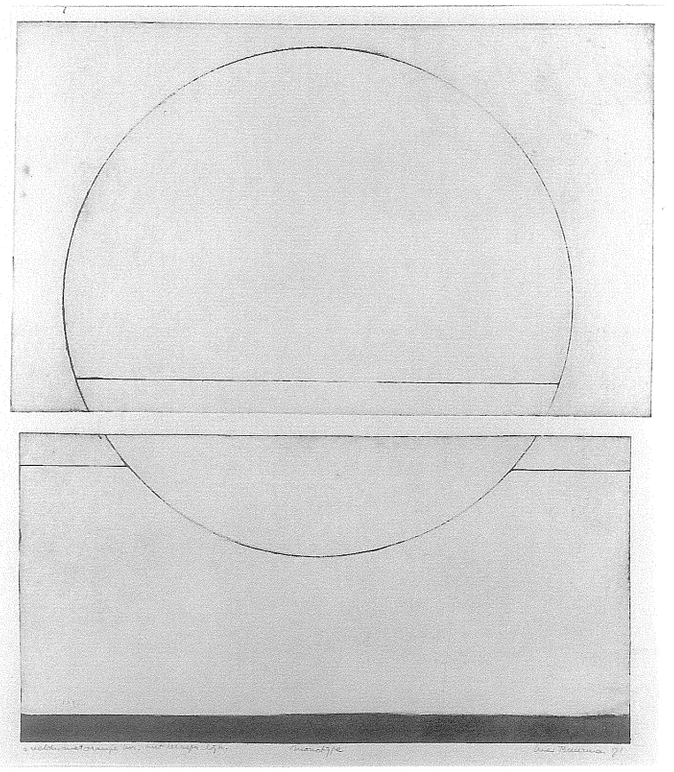


Cato Cramer, 'Fragmenten uit een gesprek met Kees Buurman', in: tent.cat. *Abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig. Een keuze uit de verzameling van het Centraal Museum*, Utrecht (Centraal Museum) 1979, p. 30

De reden waarom ik eigenlijk dat soort eenvoudige structuren en vormen ben gaan gebruiken is mezelf niet helemaal duidelijk. Het is een vormtaal die in de loop der jaren is ontstaan en die ik sterk intuïtief gebruik. Ik begin het eigenlijk pas interessant te vinden op de grens van wat je nog net weet en wat je niet meer weet; in al mijn schilderijen zit een hele grote twijfel. Die grenzen hè: hoort het daar bij of hoort het nog net daar bij. Het kernpunt is geloof ik dat ik me begeef op dat gebied tussen weten en niet weten in. Ik wil op die grens zitten, daar vind ik het spannend. Ik voel me ook niet thuis bij die hard-edge mensen, zoals Struycken bijvoorbeeld, waar ik vroeger nog wel eens bij ingedeeld werd. Er is wel een aantal mensen met wie ik me in die tijd, zo omstreeks '70, verwant voelde: Dekkers, Carel Visser, Schoonhoven en vooral Van der Heijden. Ik vind het een grote verdienste van Cora de Vries dat ze in haar galerie (Collection d'Art, Amsterdam) die groep toen heeft laten zien. Dat waren eigenlijk allemaal mensen die overal tussen de wal en het schip zaten en waarvan toen opeens duidelijk werd dat ze eigenlijk ook een soort groepje vormden. Er was daar opeens ook weer plaats voor emotie en voor een soort natuurlijkheid, die bij de hard-edge mensen helemaal ontbrak.
Als ik een wit en een zwart vlak begrens dan ligt voor mijn gevoel de spanning van dat ding niet zozeer in het wit en het zwart, maar op de grens daarvan. Zoals bij het excentrische vierkant. Dat is een zwart vierkant zo groot dat het niet meer op het papier staat, maar het is bijna het hele papier zelf en dan toch ook net weer niet. Het onderwerp volgt dus uit het vel papier. Het papier bepaalt de plaatsing van het vierkant en hoe groot het wordt en zo. Ik heb eigenlijk vrijwel nooit kleur gebruikt, ik vind het een stuk verarming. Ik werk met tegenstellingen – want het gaat me dus om die grensgebieden – en dan heb ik aan zwart-wit genoeg. Soms wil ik een nieuwe tegenstelling maken, dan kies ik een kleur. Het kan me niet schelen welke, want de kleur zelf interesseert me niet, maar de tegenstelling.

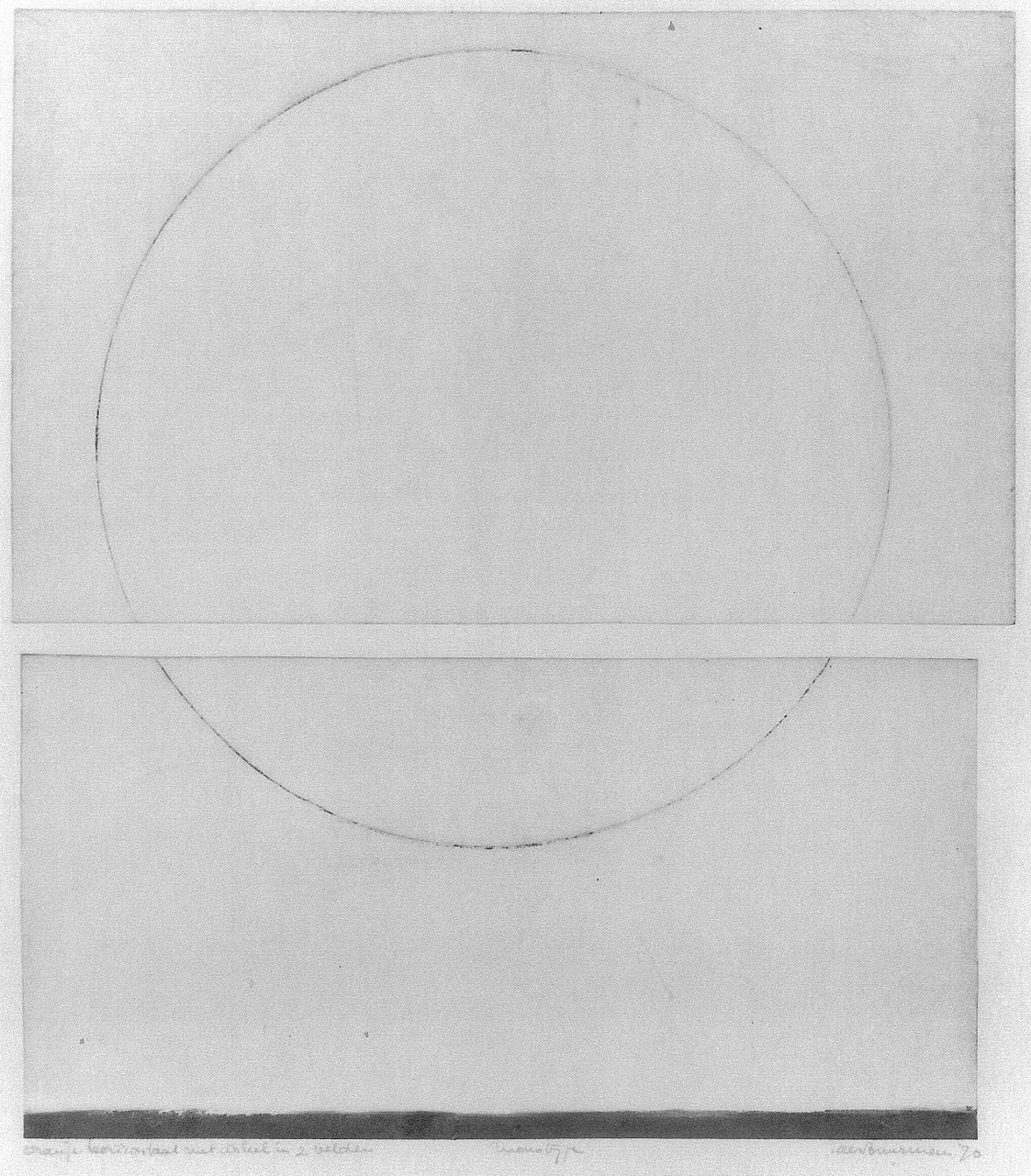
Een monotype kun je op verschillende manieren maken. Voor dit vierkant heb ik een hele harde verchroomde metaalplaat genomen en die heb ik ingesmeerd. Een vel papier erover en toen door de pers. De belangrijkste reden voor mij om die techniek te gebruiken was (nu doe ik het niet meer) dat je er het mooiste zwart mee kon maken dat er was. In die tijd had ik ook de naam dat ik zo verschrikkelijk mooi zwart kon maken; 't was ook mooi. Die geweldige intensiteit van zo'n oppervlak haal je nooit in een ander medium. Daarom koos ik het, want het had veel nadelen, zo'n ding kan je maar éénmaal afdrukken; je was dagen bezig met zo'n vlak, gewoon doorsjouwen, en dan bleef er alleen zo'n vierkantje over. Ik gooide natuurlijk ook veel weg. Zo één op de vijftien wilde je wel eens bewaren, daar wilde je wel eens een weekje tegenaan kijken. Toch geloof ik dat de hoeveelheid aandacht die je erin stopt essentieel is voor de kracht van zo'n ding.

72



72 Twee velden met oranje horizontaal met verspringende lijnen, 1971
monotype
47,2 x 41,8 cm
Centraal Museum, Utrecht

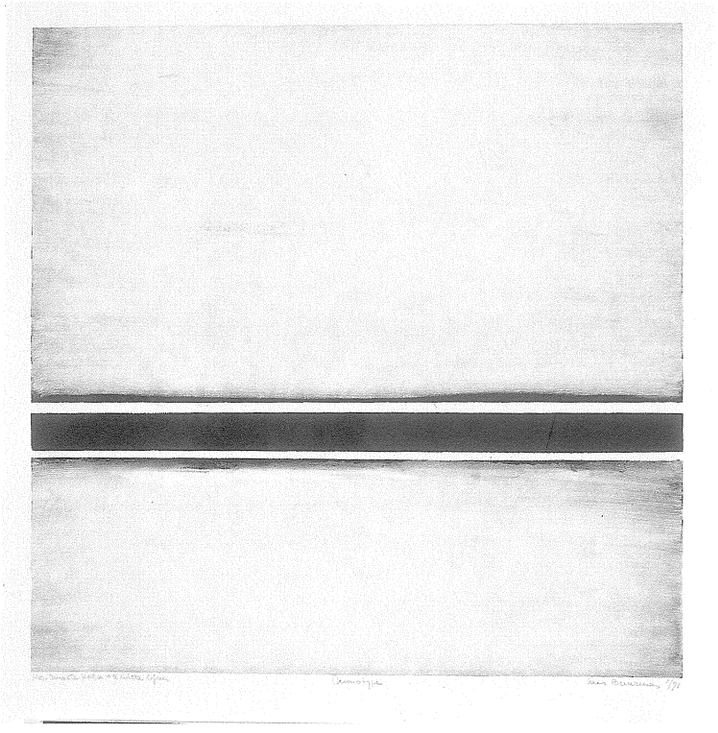
73 Oranje horizontaal met cirkel in twee velden, 1970
monotype
76 x 76 cm
Van Abbemuseum, Eindhoven



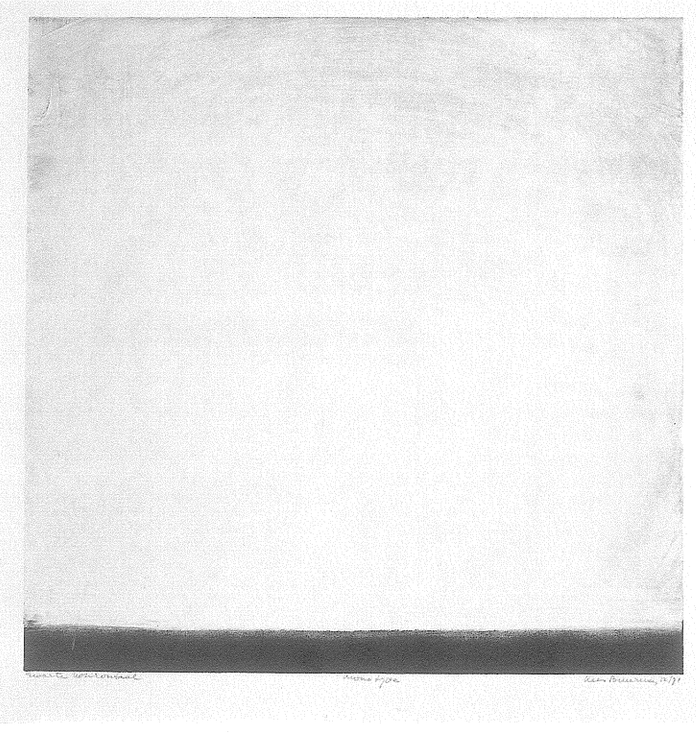
74 Horizontale zwarte balk met
twee witte lijnen, 1971
monotype
43 x 43 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

75 Zwarte horizontaal, 1971
monotype
43 x 43 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

74



75

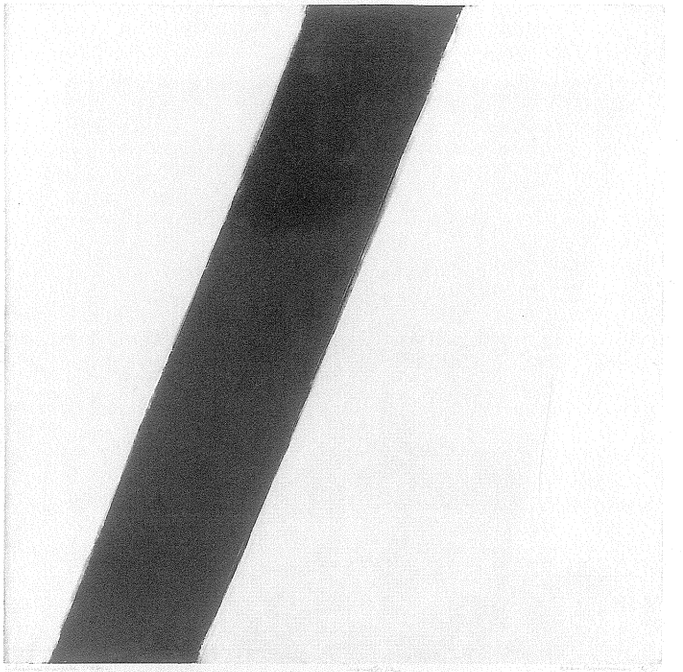


76 Zwarte schuine baan, 1971
monotype
43 x 43 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

77 Schuine zwarte baan, 1971
monotype
43 x 43 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

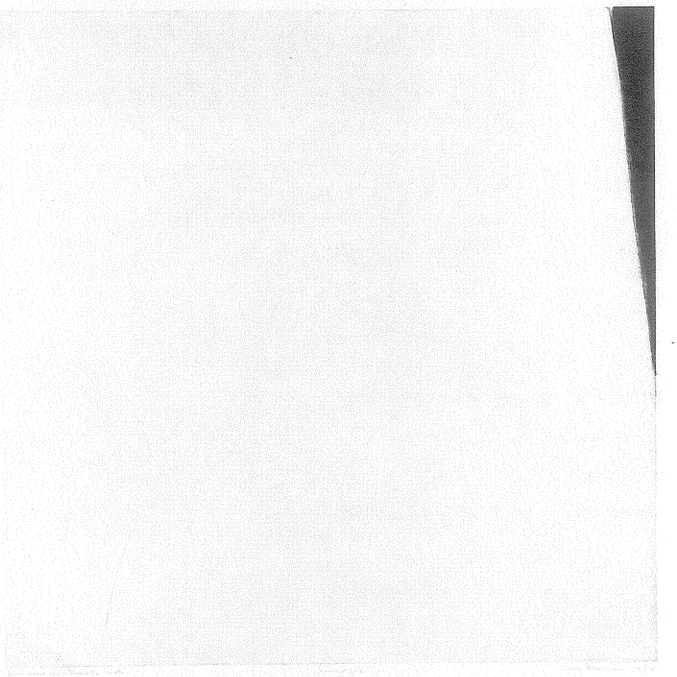
78 Wit veld met zwarte hoek, 1972
monotype
43 x 43 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

77



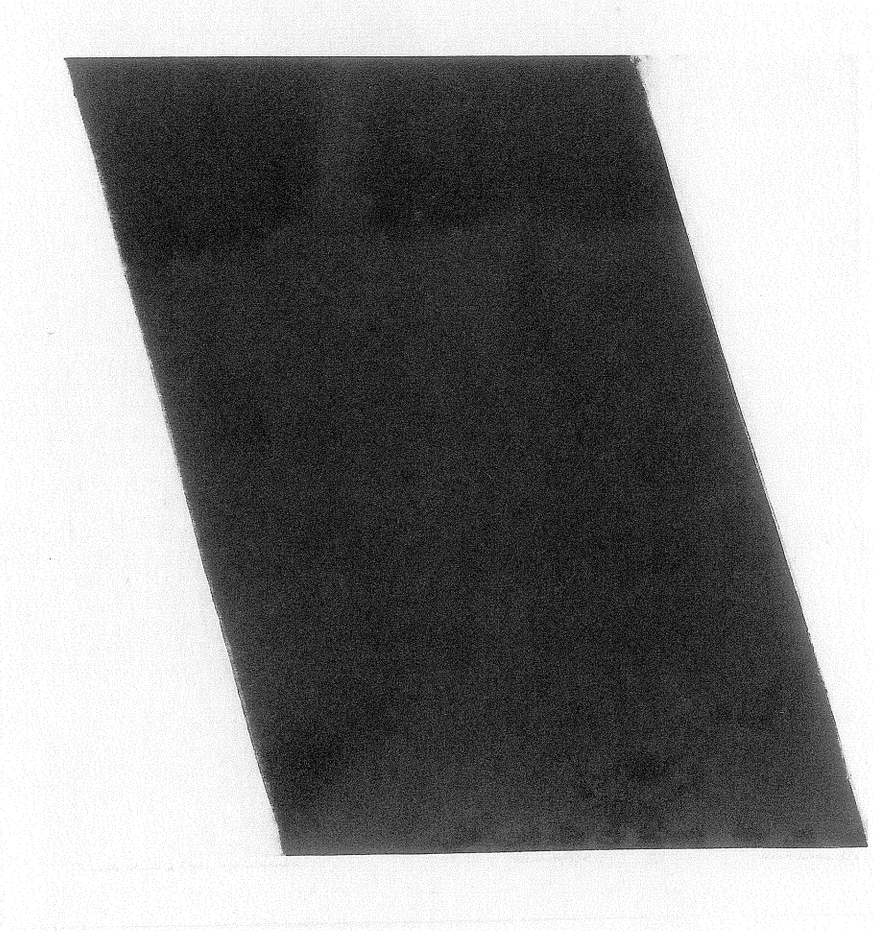
76



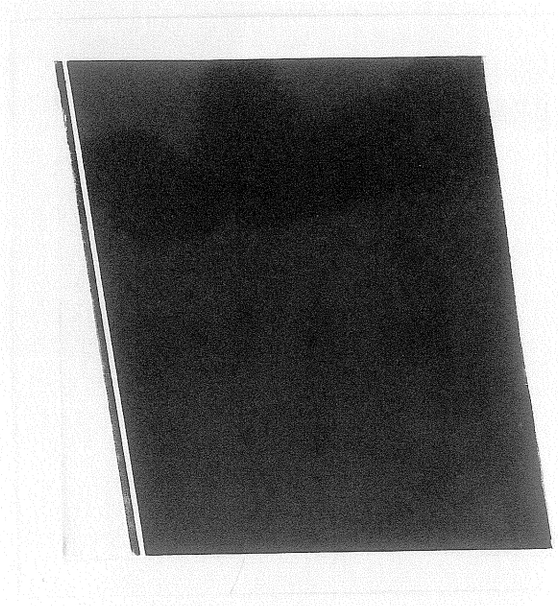


78

79



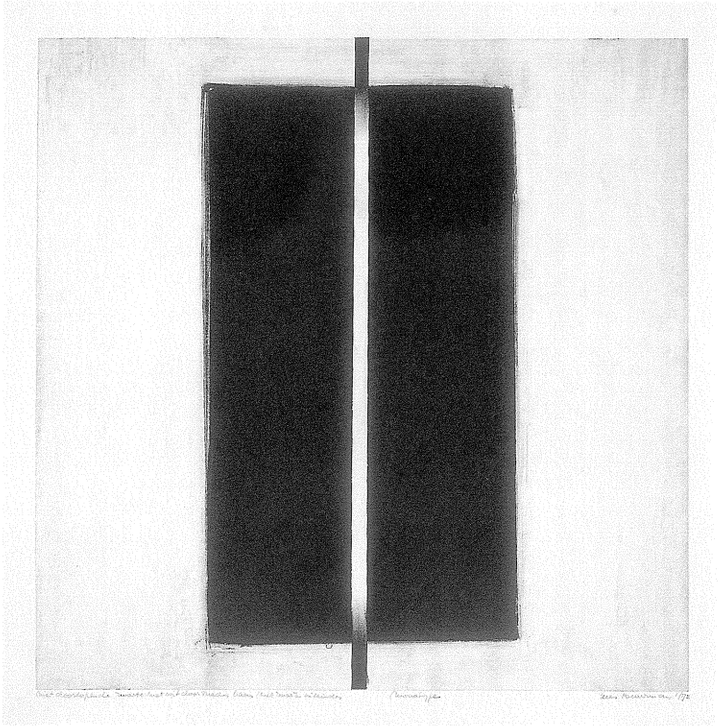
80



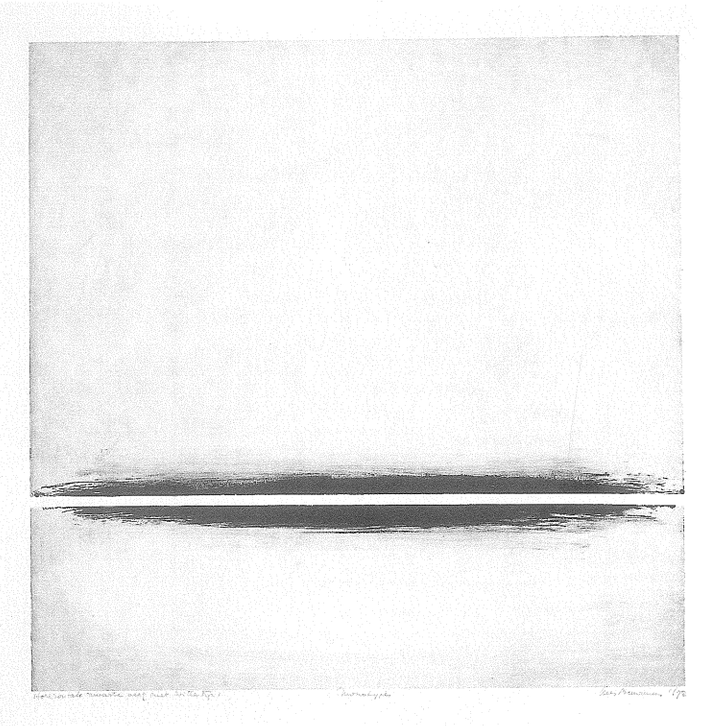
79 Zwarte schuine baan op wit veld, 1972
monotype
56 x 56 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

80 Zwarte schuine baan met witte lijn, 1972
monotype
50 x 50 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

81



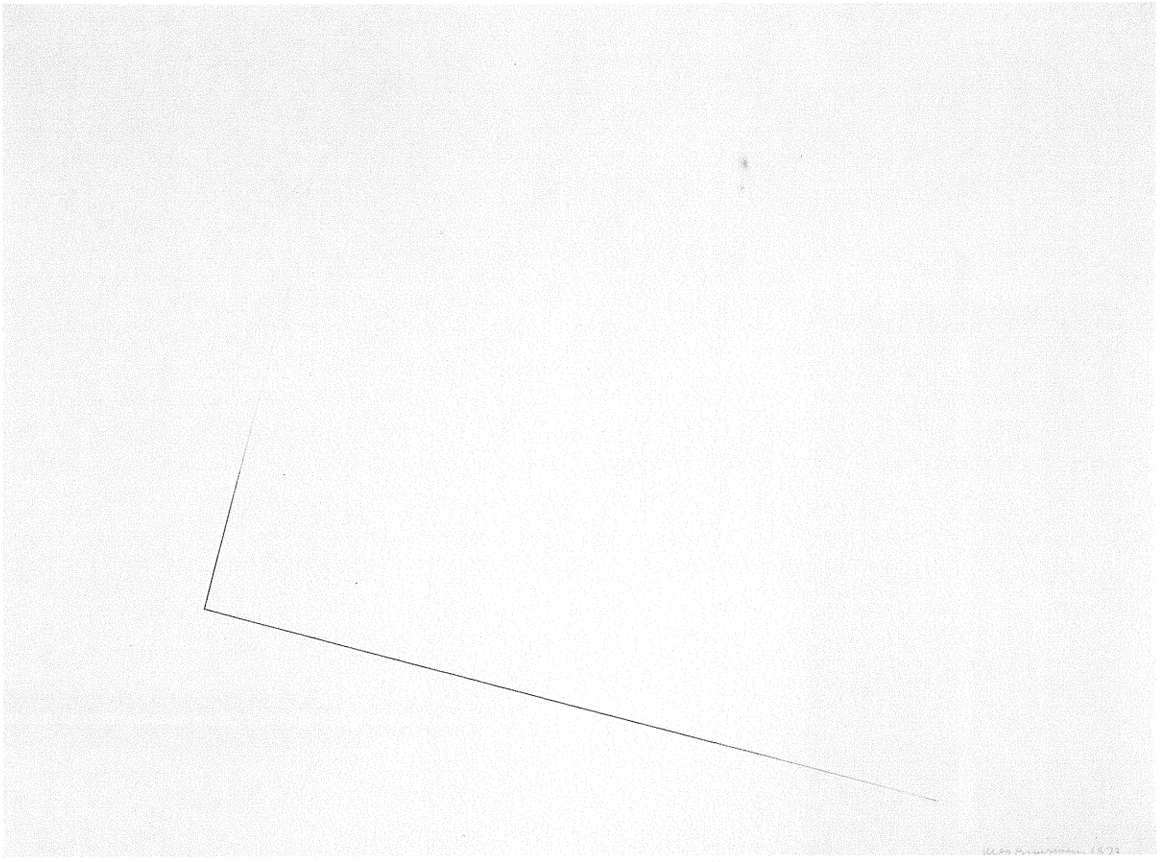
82



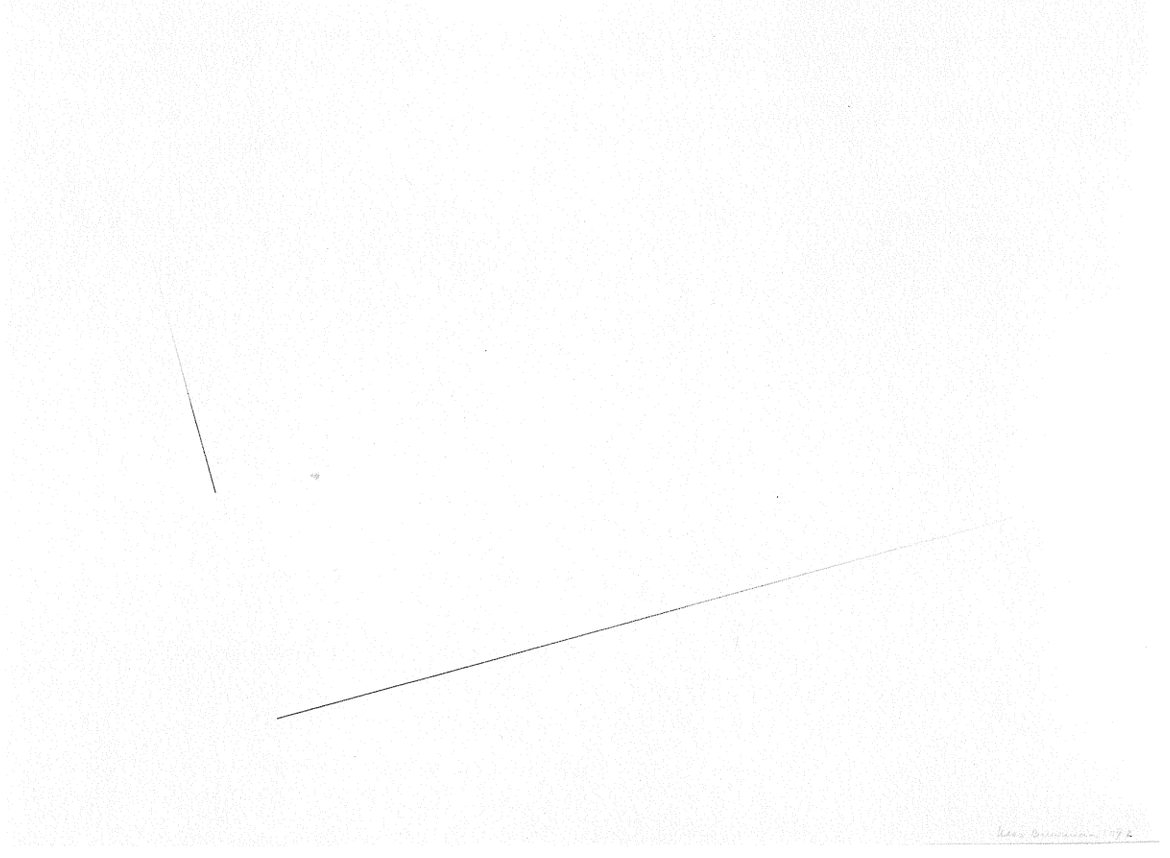
81 Niet doorlopende zwarte met wit
doorsneden baan met zwarte uiteinden, 1972
monotype
43 x 43 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

82 Horizontale zwarte veeg met witte lijn, 1972
monotype
43 x 43 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

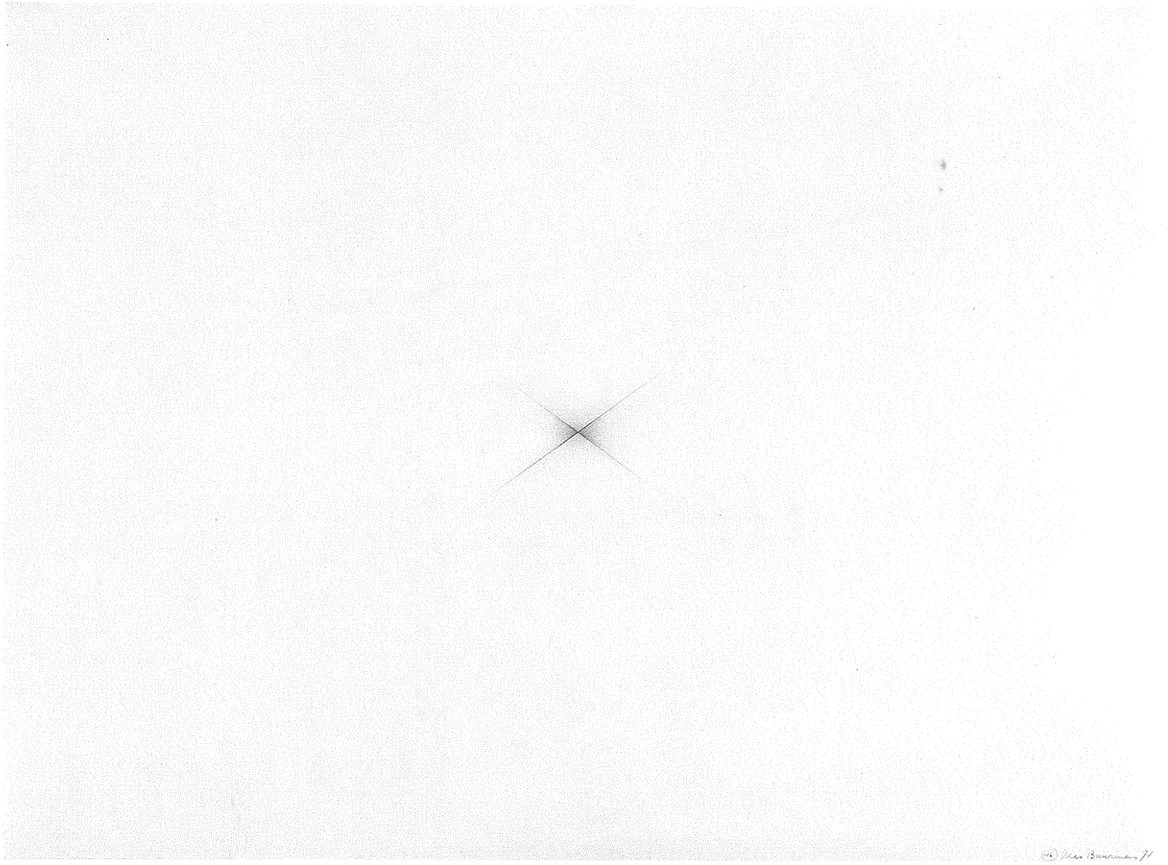
83



84



85

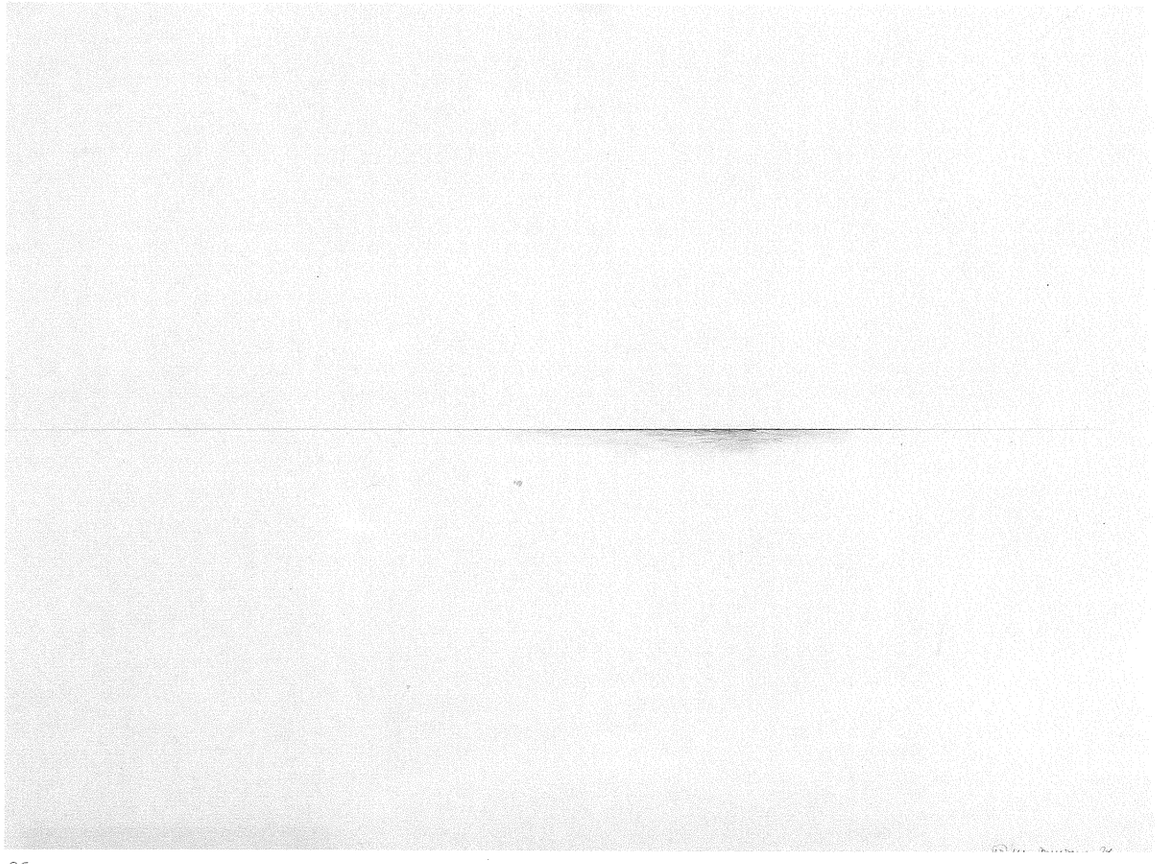


83 Zonder titel, 1972
viltstift op papier
56 x 76 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

84 Zonder titel, 1972
viltstift op papier
56 x 76 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

85 Kruis, 1974
potlood op papier
55,8 x 76 cm
Gemeentemuseum, Den Haag

86 Horizon, 1974
potlood op papier
55,8 x 76 cm
Gemeentemuseum, Den Haag



86

NIEUWE LEIDSE COURANT

WILLEM BREDDELS EN KEES BUURMA
OVER BUUT 110 IN LEIDEN

Wij zien de sociëteit als hartslagader van Buut 1



KEES BUURMAN EN WILLEM BREDDELS: *niet bang voor snobisten.*
Foto Dirk Ketting / Van der Horst

LEIDEN – *Onder supervisie van de vereniging van beeldende kunstenaars in Leiden en omstreken Buut 110 gaat morgenavond in het pand Nieuwe Beestenmarkt 15 een sociëteit draaien, waar kunst (in zijn meest algemene vorm) het bindend element zal vormen. Dat daarnaast gezelligheid een bindend element zal zijn, zal door niet één beeldend kunstenaar in twijfel worden getrokken. De heer D. C. Stigter uit Leeuwarden (een bekend figuur in het culturele leven van Ljouwert) gaat deze sociëteit om 9 uur openen. Verder staat de uitreiking van de Leidse kunstenaarsprijs 1968 op het pr... Het trio Kees Nix zal verder ... zorgen. Voorzit...*

kunstenaars door snobisten ... zijn gehouden. Denk alle ... die zijn we er nu dankbaar v... De snobisten, om ze nu zo ... noemen, maken ne. mogeli... zaak te runnen. Wij hebben ... dig, maar je hebt iedereen nod...

We geloven niet, dat er ... voor weg blijven. Breddels: ... ook niet meer op straat lope... daar zoveel vervelende mer... pen.

Op den duur komt er wel e... lectie, maar die ... kant toewerken. Als het goe... trekt de een de ander mee.

Leestafel

— Hebben jullie met de sociët... nog moeilijkheden gehad?

Het viel niet mee geschikte ruim... vinden, maar nu hebben we voorlo... pig voor een jaar onderdak gevon... den in een zaaltje naast het café van Van Melzen aan de Nieuwe Beestenmarkt. We zouden wel graag nachtvergunning willen hebben, dat is onmisbaar, maar daar hebben we medewerking van de gemeente voor nodig.

We zien de sociëteit als de hartslagader van de vereniging. 't Is de methode om kunstenaars in verenigingsverband bij elkaar te houden. Dat gaat niet met vergaderingen en zo.

Het is wel duidelijk, dat Leiden behoefte heeft aan een dergelijk ontmoetingscentrum. De sociëteit draagt een besloten karakter, maar naast beeldende kunstenaars kunnen ook kunsthistorici, architecten en journalisten nu worden van de vereniging. Het mes...nijdt naar twee kanten, omdat de belangen wederzijds worden gediend.

Een belangrijke trekpleister wordt de uitgebreide leestafel met tijdschriften, vakbladen en dag- en weekbladen. Globaal genomen komen die blader er te liggen, die men wel zou willen lezen, maar die ... duur zijn om een abo... nemen.

doen bij iemand, van wie ze graag werk wil hebben. Het is nu een afschuiven van de verantwoordelijkheid.

Drie punten

— Hoe ...

87 *Nieuwe Leidse Courant*, 14 maart 1968

88 *Leidsch Dagblad*, 11 september 1969

88

'culturele revolutie' van Willem Breddels en Kees Buurman

We beginnen gewoon met leuke, legale stuntjes'



door Pieter C. Rosier)

EN — „We beginnen heel
het leuke, legale stun-
tjes. Het ligt voorlopig echt niet
in onze bedoeling om een gebouw
als de Lakenhal te bezetten.
Mocht het doel dat wij kunste-
naars nastreven ook op de lange
duur niet worden bereikt, dan
behoort het volgen van een wat
hardere lijn tot de mogelijk-
heden."

Deze woorden komen uit de mond van Kees Buurman, een van de leden van het actiecomité van Leidse kunstenaars, dat zich als onderdeel van de Beroepsvereniging van Beeldende Kunstenaars heeft gevormd. Het actiecomité stelt zich enerzijds ten doel op grond van de landelijke BBK-actie de specifiek Leidse problemen ten aanzien van het cultuurbeleid op te lossen, anderzijds probeert het comité van kunstenaars door zijn inbreng de landelijke actie te versterken. De in Leiden te voeren acties zullen in een aantal openbare vergaderingen met stemrecht voor iedereen definitieve gestalte krijgen. Het voorlopige actiecomité be-

viaductskelet bij de Holiday Inn.
't Is gewoon onzin om dat ding weg
te werken door er wat populieren
omheen te planten. Die stukken be-
ton vormen al dertig jaar lang een
Leids probleem. Stuur er een kun-
stenaar op af en het staat vast dat
ie 't op die plek wel versiert'.

Kees Buurman tijdens zijn tweede
glas bier: 't Is gewoon een kwestie
tie. Een creatief centrum
kkoord, maar

Een andere eis van het actiecomité is, dat de culturele raad in Leiden en verder alle commissies, die zich met beeldende kunst bezig houden, worden samengesteld in overleg met de belanghebbenden, in dit geval de kunstenaars. Hierdoor kunnen naar de mening van het Leidse actiecomité, uitwassen als tweemanscommissies, die vrijwel autonoom beslissingen kunnen nemen, worden voorkomen.

Willem Breddels ernstig: Het gaat
om dat de kunstenaar er
het gaat er om

grote internationale kunsthandel in Parijs, Londen en New York. In de aankoopcommissie van dat museum zitten vier zakenlieden. Is dat soms cultuur? Kunst is niet alleen voor rijke mensen, die schilderijen kopen of uit snobisme òf uit speculatiezucht. Kunst is voor iedereen, weet je wel. Idealisme? Ach, dat is ook

★ *Beeldende (en niet-beeldende) kunstenaars bespreken in „de kuil" van Buut 110 de actieplannen. Tweede van links Kees Buurman, vierde van links Willem Breddels.* (Foto LD/Holvast)

alweer zo'n zwaar beladen woord. Noem het maar een bewustwordingsproces . . . .'

ADVERTENTIE

Eens ko
dat ook U ee
zult

Als U een Omega
U geëerd met de
loge en de schitte
Dan weet U dat
Daarom is het
krijgen.

VAN R

OMEGA

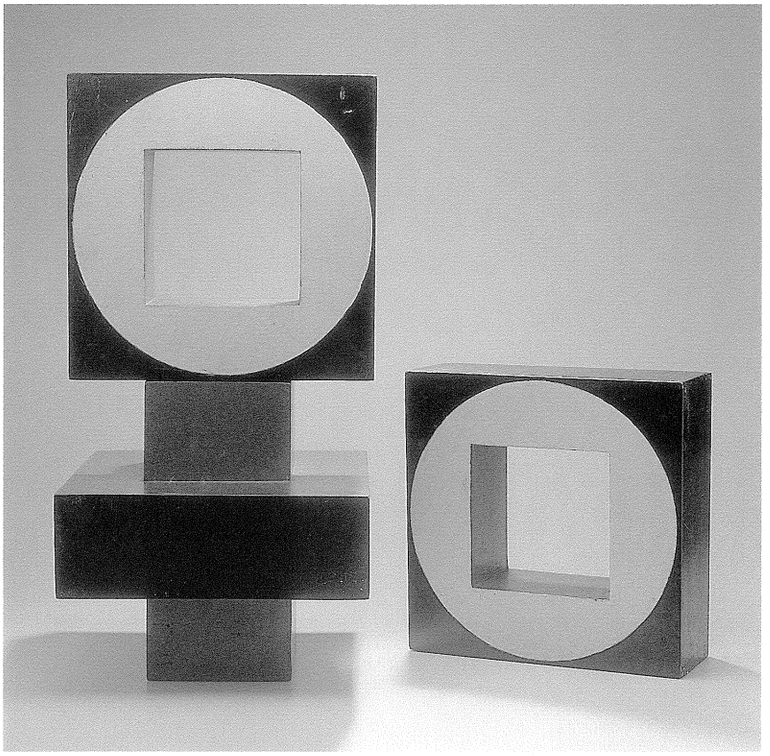
Ontruimingstermijn bij

Relletjes bij Ho Tsj min-

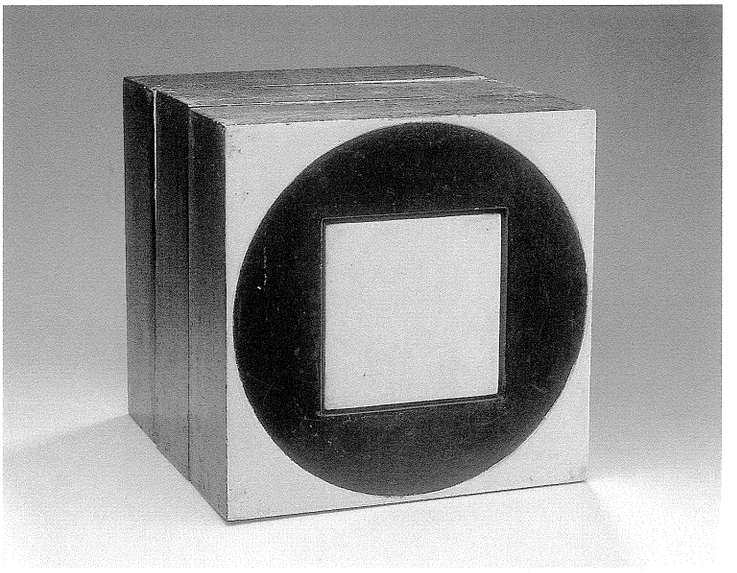
Bij open

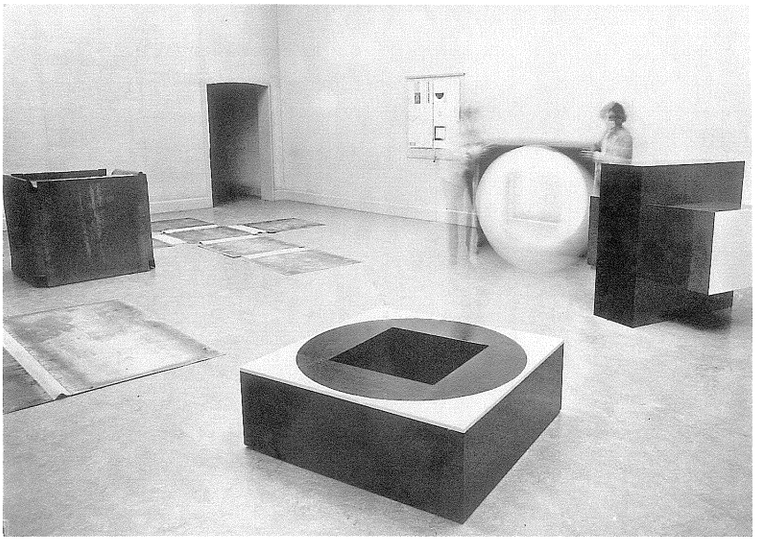
Zaa

89 a



89 b





90

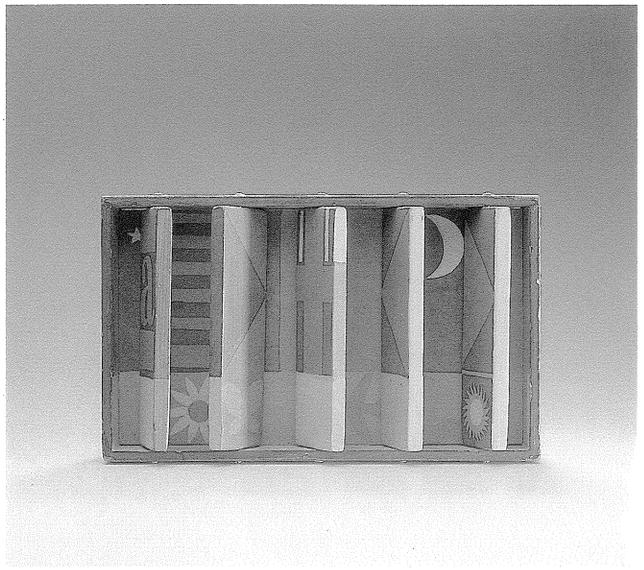
89 a en b
Kubus (model), speelelement, 1971
lak op hout
30 x 30 x 30 cm (3x)
Collectie Adriana Brunsting

90 Kubus speelelementen
Tentoonstelling met Carel Visser en J.C.J. Vanderheyden, Van Abbemuseum, Eindhoven 1971

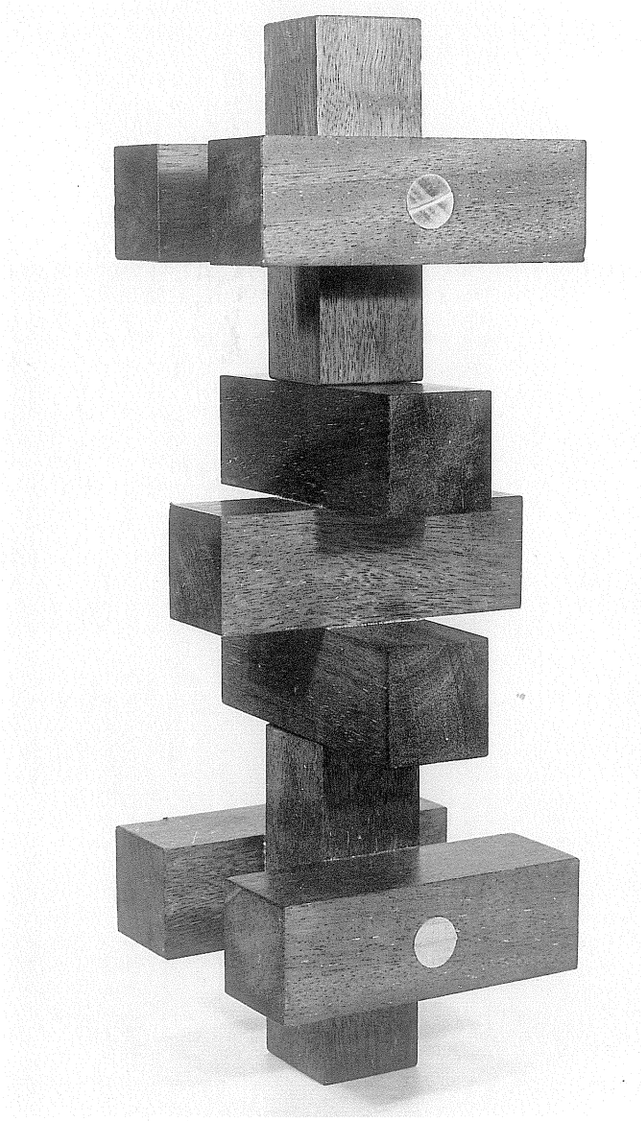
91 Ontwerp voor een speelobject voor de kleuterschool aan de Plutodreef, Utrecht
lak op hout
13,5 x 21,5 x 3,5 cm
Collectie Adriana Brunsting

92 a en b
Speelplastiek (3 elementen)
hout
12,7 x 12,7 x 12,7 cm (3x)
Collectie Jan Buurman

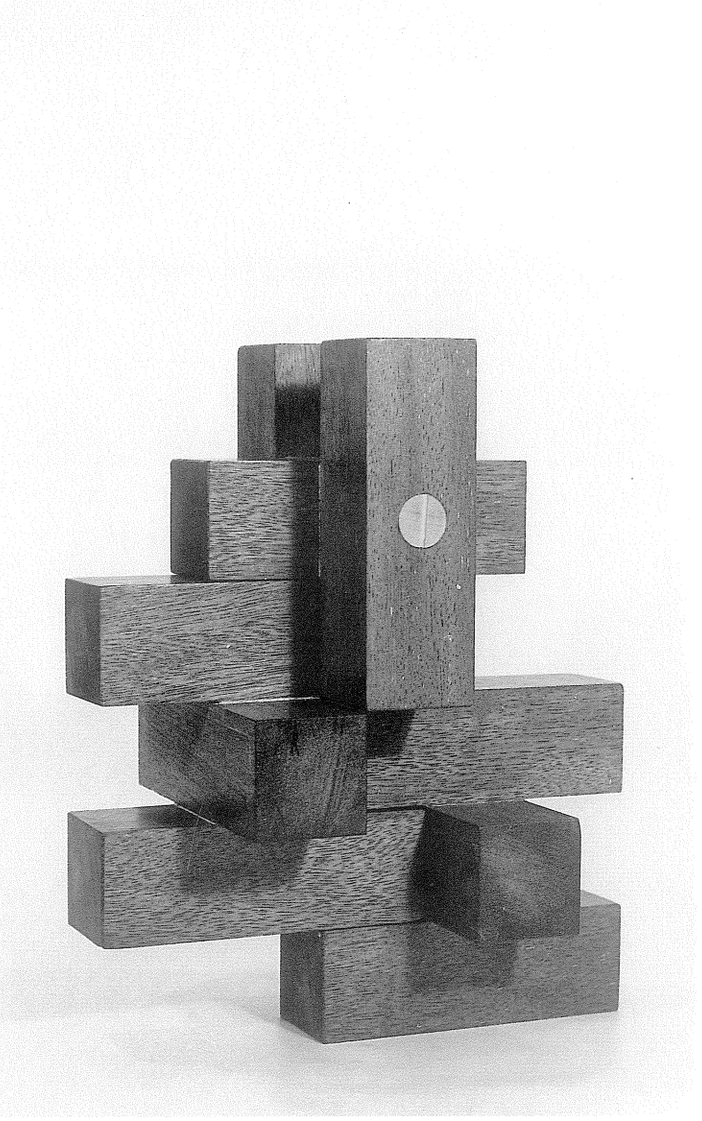
91



92 a



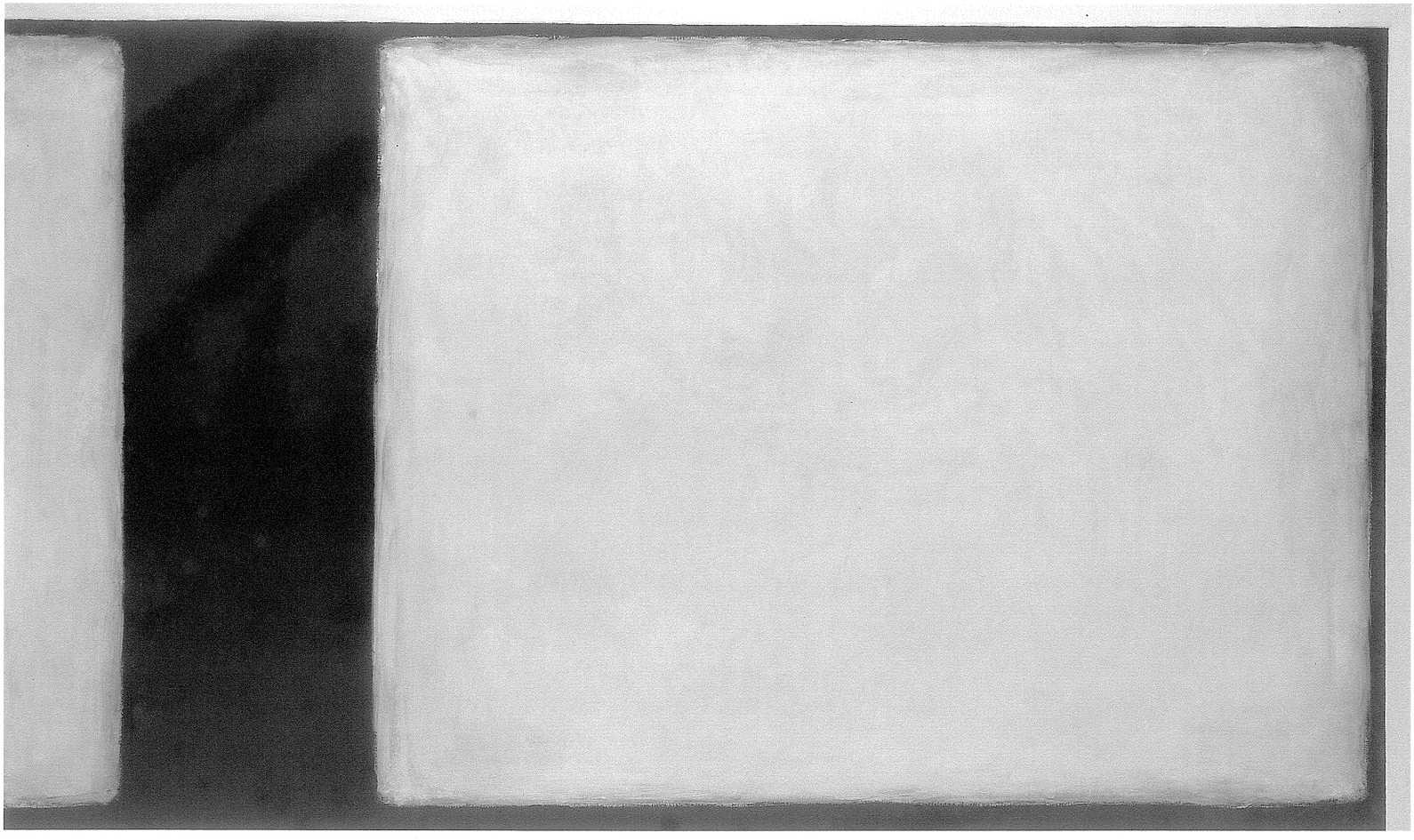
92 b



R.H. Fuchs, 'Kees Buurman', in: *Editie Collection d'Art*, Amsterdam, jg. 6 (1975), nr. 9 [z. pag.]

(...) De zeven schilderijen, de eerste zeven van een grotere groep die Kees Buurman hier laat zien, verbergen niet dat Buurman van herkomst, en misschien ook van nature, een graficus is. De schilderijen zijn in zwart, wit en grijs, en die zijn uitgewerkt in uiterst subtiele fluctuaties van toon, op de wijze van de grafiek. Hier en daar is in het grijs, dat steeds heel licht en transparant is, een kleur gemengd, heel dun, die evenwel niet als kleur zelfstandig wordt maar die de kwaliteit van het grijs doet veranderen, het grijs voller maakt, of koeler, of warmer, of zwevender. Daarom ook kunnen de schilderijen, ondanks dat ze groot van formaat zijn, niet in een oogopslag worden waargenomen. Wat men onmiddellijk ervaart is een globale struktuur, een vreemd kantelend vlak; die struktuur is de drager van voortdurende, minieme wisselingen van toon, schommelingen in zwart en wit en grijs, die het eigenlijke leven van de schilderijen uitmaken. Die schommelingen kunnen slechts worden waargenomen in een lang, tastend kijken – waarin men het visuele avontuur van het maken volgt. Misschien is die dwang tot kijken het eigenlijke onderwerp van deze schilderijen.

93



Februari 1974

Notities op de late avond.

De warmte en de natuurlijkheid die van een kunstwerk afstralen zijn voor mij van het grootste belang.
Opnieuw zal ik moeten zoeken naar een entree in de wereld van vorm, toon en kleur waarin ik de spanningen van de dagelijkse realiteit terugvind. Het heeft zin je af te vragen wat het is dat je beweegt opnieuw in die wereld te willen zijn. Ik geloof dat het is omdat ik daar waarden ontdekte en kon realiseren die ik anders wel ervaar maar niet bewust word.
Het is niet alleen een ontdekken van mezelf, maar ook de omgeving wordt helderder (of is dat hetzelfde? Kan ik anders zijn dan omgeving?). De grootste vorm van menszijn is opgaan in alles, het zich niet van zichzelf bewust zijn.
Op deze manier zullen ook de kunstwerken moeten ontstaan.
Alles mag.
In het kleinste kan het grootste zich manifesteren.
De intimiteit maakt voor mij een groot deel van het kunstwerk uit. Eenvoud is niet aan maat gebonden.
Mijn laatste serie van 6 grote schilderijen vind ik goed. Ik moet ze alleen nog maken.

Maar opnieuw wil ik de vormtaal die ik gebruik aan een totaal onderzoek ontwerpen.
Ik wil haar toetsen aan alle waarden die ik de laatste tijd ontdekt meen te hebben. Voor een groot deel zijn deze waarden al in grovere vorm te vinden in het verleden. Ik ben niet zo heel veel veranderd. Door die toetsing hoop ik verschillende dingen te bereiken.
Ten eerste opnieuw een bewustwording van de dingen die mij bewegen.
Ten tweede het vinden van betere en ook bredere beeldende materialen voor de taal die mijn werk spreekt.
Ten derde het hervinden en opnieuw zinvol plaatsen van een aantal sectoren van mijn beeldtaal die min of meer verloren zijn geraakt.
Ten vierde het komen tot een totale visualisering die ongeacht de gebeurtenissen op kunstzinnig terrein geheel bij mijn individualiteit passen.
Ik wil niet nieuw zijn maar verschrikkelijk groot in het kleine.
Alle werkelijk echte dingen maken in eerste instantie de indruk onbetekenend te zijn.

Van de Zen-gedachte kan ik nog zeer veel leren; zowel voor mezelf als voor het boogschieten, als voor mijn werk.
Ik zou zo graag al deze dingen benevens Jaan, de kinderen en de gehele buitenwereld met alle facetten van werk, vrienden en maatschappij als een groot geheel zien.
Een groot organisch geheel. Zo complex en tegelijk zo eenvoudig, waarin ik onbewust totaal ben.

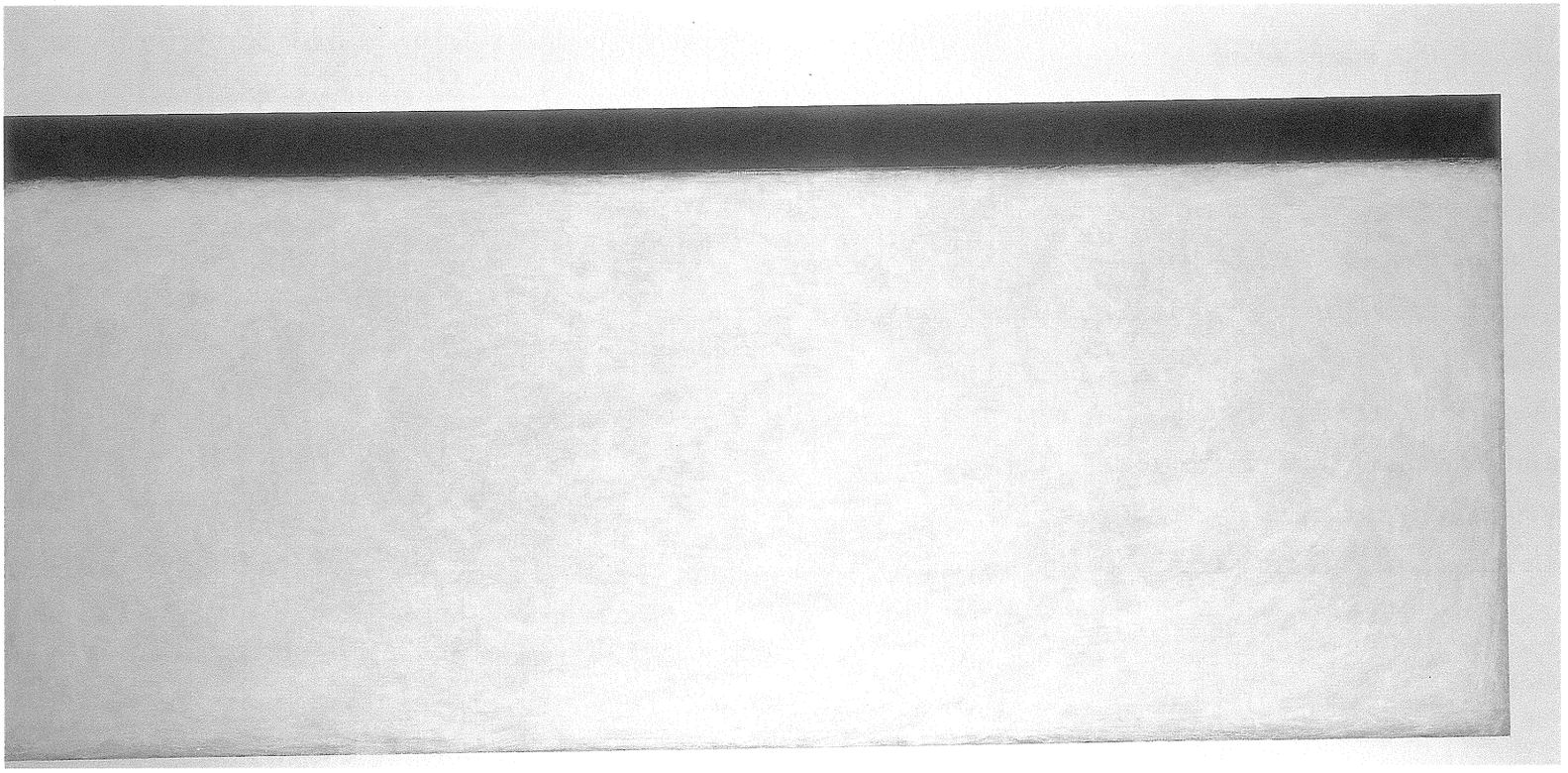
Toch is een vormtaal nodig, daarom ook het hiervoor beschreven onderzoek.

Kees Buurman (ongepubliceerd)

93 Schilderij no. 1, 1974
lak op paneel
122 x 208 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

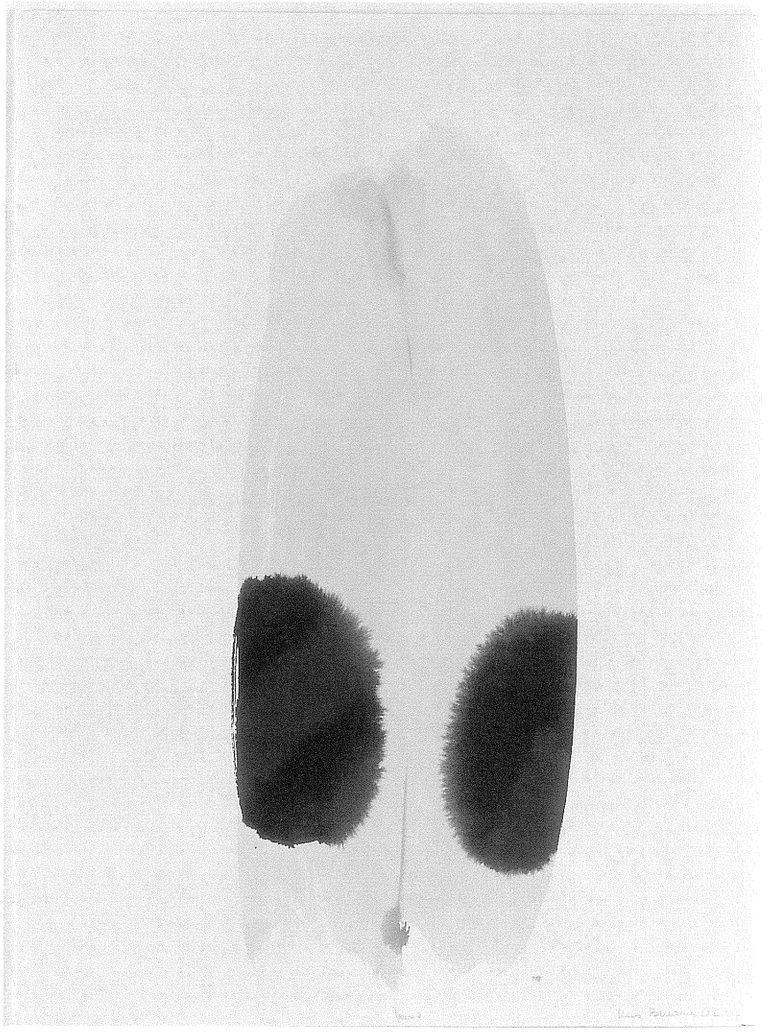
94 Zonder titel, 1974
lak op paneel
122 x 245 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

94

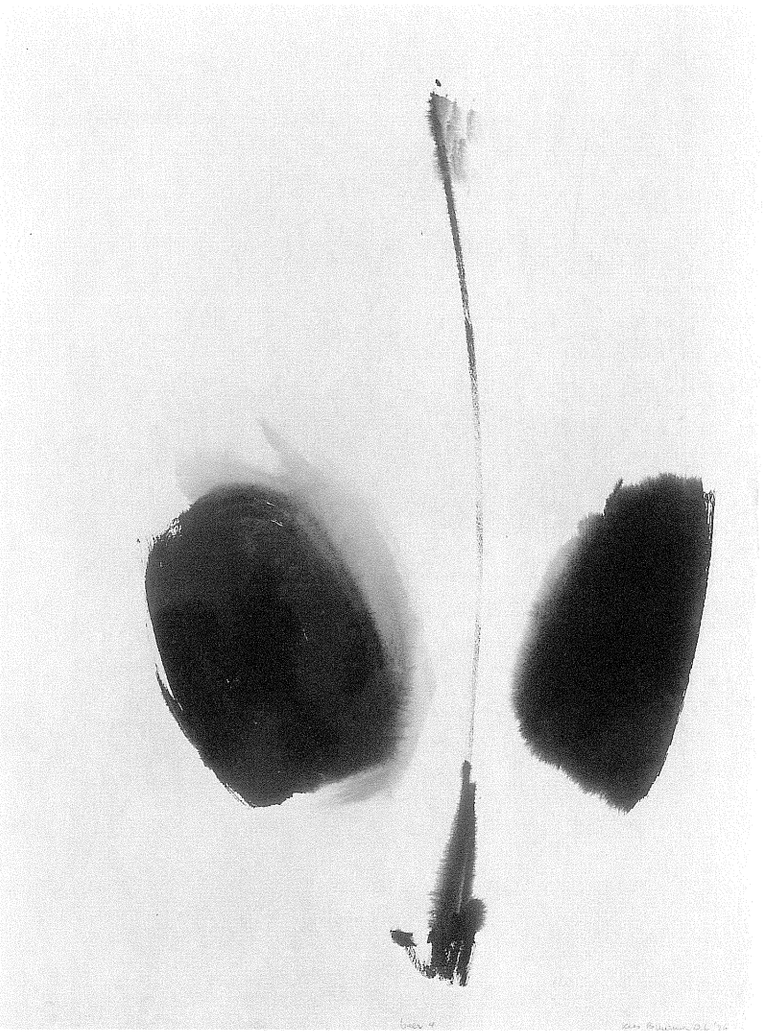


Als op zijdevloei
staat in de mist een boom
in zwart getekend.

95



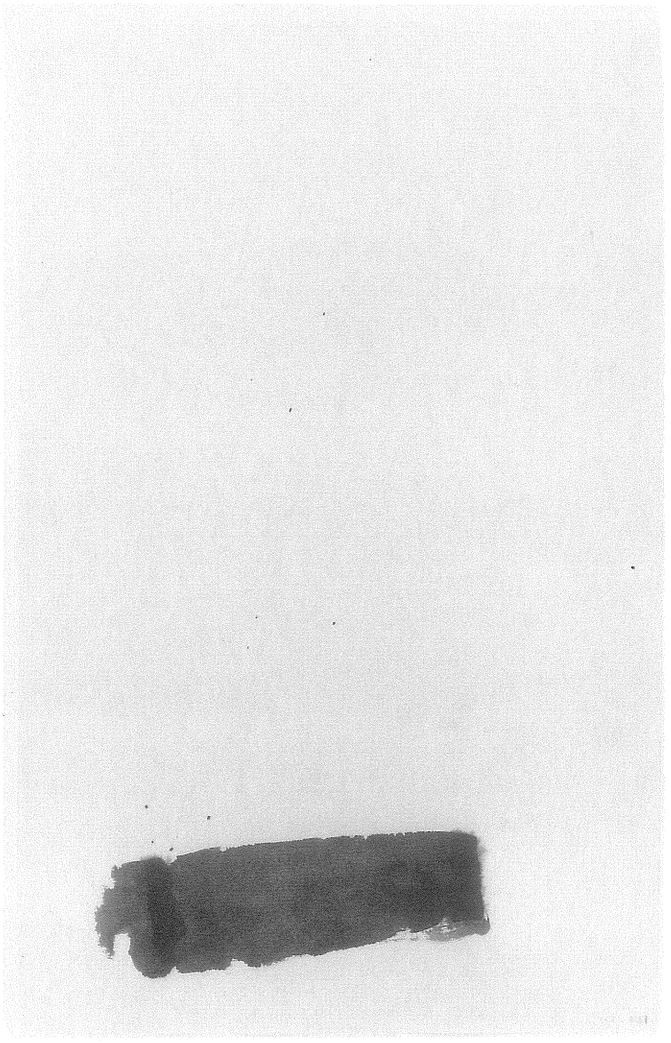
96



95 Veer 3 (donker), 1976
o.i. inkt op papier
76 x 56 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

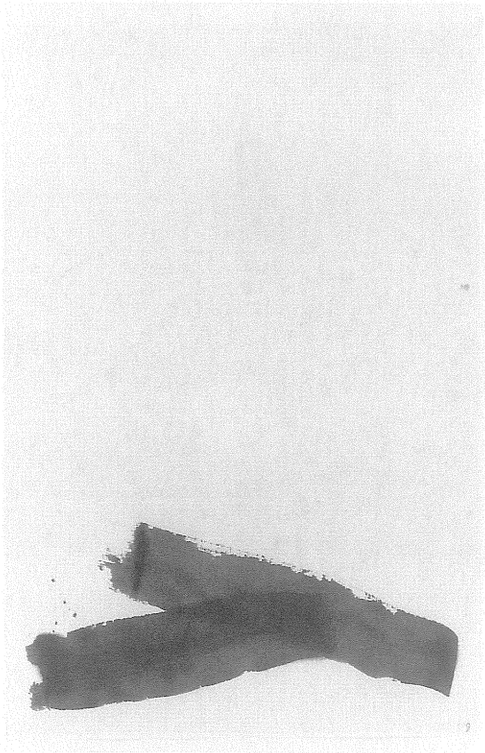
96 Veer 4, 1976
o.i. inkt op papier
76 x 56 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

97 a

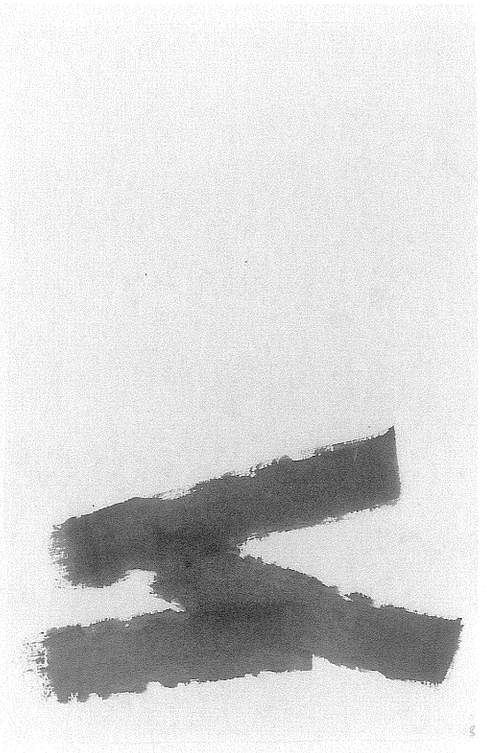


97 a t/m g
Stapeling, 1977
inkt op papier
34,5 x 22,8 cm (7x)
Van Abbemuseum, Eindhoven

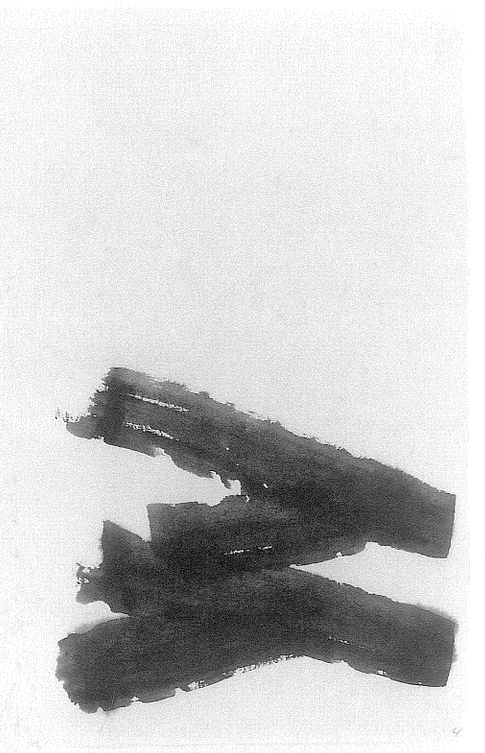
b



c

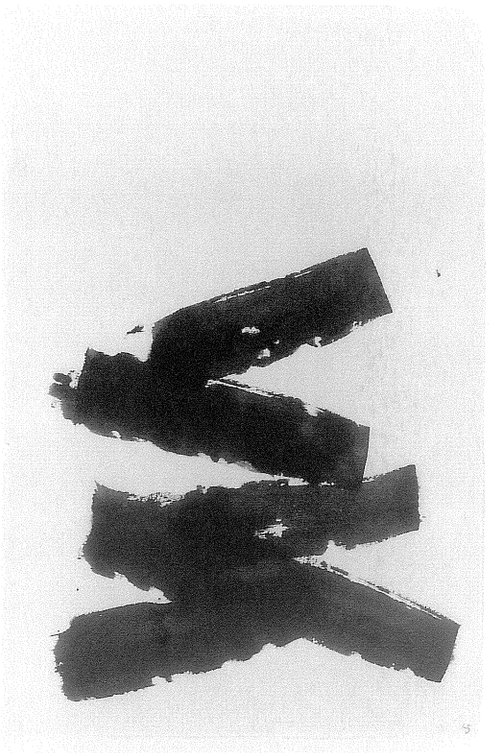


d

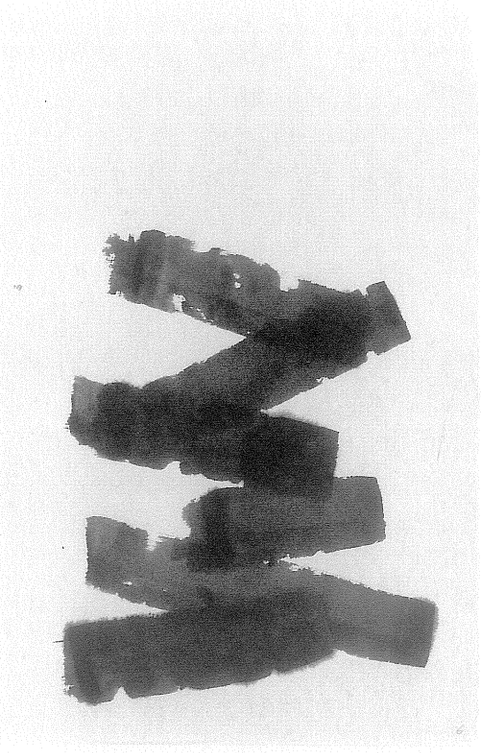


IJskoude regen,
half in 't strand een lege doos;
'twaalf emmers fritessaus'.

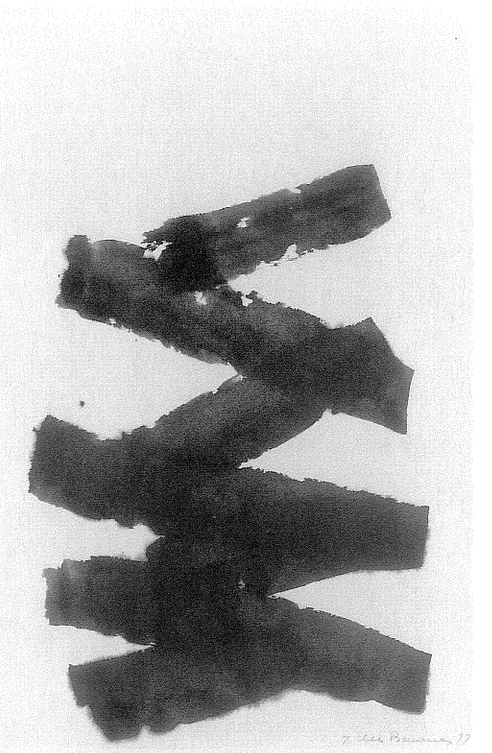
e



f



g



Hein Reedijk, 'Over Kees Buurman. Het kleine moment van het zien', in: tentoonstellingscatalogus *In het spoor van de liefde*, Rotterdam (Museum voor Volkenkunde) 1986, p. 157-159

Veel westerse kunstenaars die zich lieten inspireren door Japan werden vooral getroffen door de lijnvoering, de techniek of het materiaalgebruik van hun collega's. Een dergelijke beïnvloeding houdt in veel gevallen het gevaar in van een te directe overname van aan een andere traditie ontleende elementen, zonder dat er sprake is van een verwerking in de eigen beeldcultuur. Van dit soort 'Japonaiseriën' zijn ook nu nog voorbeelden aan te wijzen: zij vormen meer regel dan uitzondering.
Het werk van de Leidse schilder / graficus / dichter Kees Buurman (1933) behoort tot de uitzonderingen. Het is dan ook niet tot stand gekomen door een directe invloed vanuit Japan, maar langs een omweg, via de ontwikkeling van Buurmans denken in de afgelopen twintig jaar.
Die ontwikkeling, ook in zijn werk afleesbaar, verliep erg geleidelijk en vertoont achteraf gezien een grote rechtlijnigheid. Al jong toonde hij grote interesse voor de filosofie en las daarover alles wat hij te pakken kon krijgen. Stap voor stap maakte hij zich de denkbeelden van de grote westerse filosofen eigen. Toen hij echter zover was dat hij overzicht gekregen had van wat zij hem te bieden hadden, bleek dat hij toch naar iets anders op zoek was. Op zijn speurtocht naar de essentie van het zijn vond hij in het Boeddhisme, aanvankelijk het Mahayana, later Zen en uiteindelijk het Soto Zen, zijn leidraad.



98 Meditatiehoekje en atelier, Nieuwe Rijn 89, Leiden

Voor Kees Buurman is de meditatie, 'alleen maar zitten', een dagelijkse bron van inspiratie. Is deze ontwikkeling te kenschetsen als een geleidelijk overboord gooien van overbodige geestelijke ballast, in Buurmans tekeningen en grafisch werk is een direct vergelijkbare lijn te bespeuren.
Rond 1967 verdwijnen verwijzingen naar de dagelijkse werkelijkheid. Aanvankelijk hebben zijn abstracte beelden nog een expressieve lading, maar ook die verdwijnt. Alleen de vorm blijft over: abstracte tekens, zonder kleur. Zwart, wit en alle grijsgradaties daartussen. De spanning concentreert zich op het grensgebied tussen zwart en wit, tussen de vorm en de omringende ruimte. Weer later verliest de vorm aan gewicht en wordt vooral het materiaal belangrijk: het papier, de inkt en later de grafietstift. De laatste jaren is Buurman nog een stap verder gegaan. Centraal staat nu de handeling, de wijze waarop het beeld op het papier wordt aangebracht. Niet de handeling als expressief gebaar, maar als logisch uitvloeisel dat hem wordt ingegeven door tijdens de meditatie verworven inzicht. Het uiteindelijke resultaat is echter nooit volledig voorspelbaar, afhankelijk als het is van Buurmans hand. Het resultaat is echter wel onherroepelijk.
Hier treft direct de parallel met de onherroepelijkheid van een ander soort handeling van Kees Buurman: het schot van de Kyudo beoefenaar. Ook hier weer een vergelijkbare ontwikkeling. Na jaren lang pistool geschoten te hebben, ontdekte hij het Europees boogschieten. In 1980 stapte hij over op Kyudo, Japans boogschieten, waarbij het doel niet geraak wordt door op het doel te letten, maar meer door het perfectioneren van de weg naar het doel. Sinds twee jaar heeft hij een eigen Dojo (schietruimte) waar hij als één van de weinigen in Nederland Kyudo-les geeft. Kyudo ligt diep verankerd in de Japanse cultuur, in de boeddhistische leer en kent ook elementen van de in Japan oorspronkelijke Shinto-religie, evenals bijvoorbeeld het No-theater. Ook hier ligt de handeling, de voorbereiding tot het schot, in tientallen voorschriften vast. Deze ceremoniële voorbereidingen leiden tot het belangrijkste moment van eenwording tussen de innerlijke concentratie van de schutter, boog, pijl en doel. Is die concentratie volledig, dan vliegt de pijl als vanzelf op het doel af. Onherroepelijk...

Een beperkte speelruimte binnen een dwingend gegeven, zo zou men het kader waarbinnen Buurman tot kwaliteit komt het best kunnen omschrijven. Een dergelijk kader vormt ook dehaiku-dichtvorm, een derde manier waarop hij zich uitdrukt. Ook hier weer een gegeven uitgangspunt: een haiku bestaat uit drie regels van samen zeventien (5-7-5) lettergrepen. Dit strakke schema maakt een heel heldere en compacte formulering noodzakelijk.
De haiku is – zeker voor iemand die zich met Zen bezighoudt – de versvorm bij uitstek om een enkel moment van waarneming vast te leggen. De haiku roept een beeld op dat niet gebonden is aan de plaats en het moment van die waarneming, maar is universeel van karakter. Niet één beeld wordt uitgedrukt, maar hét beeld.
Een goed voorbeeld is een haiku van een beroemde haiku-dichter Chiyo-ni (1702-1775):

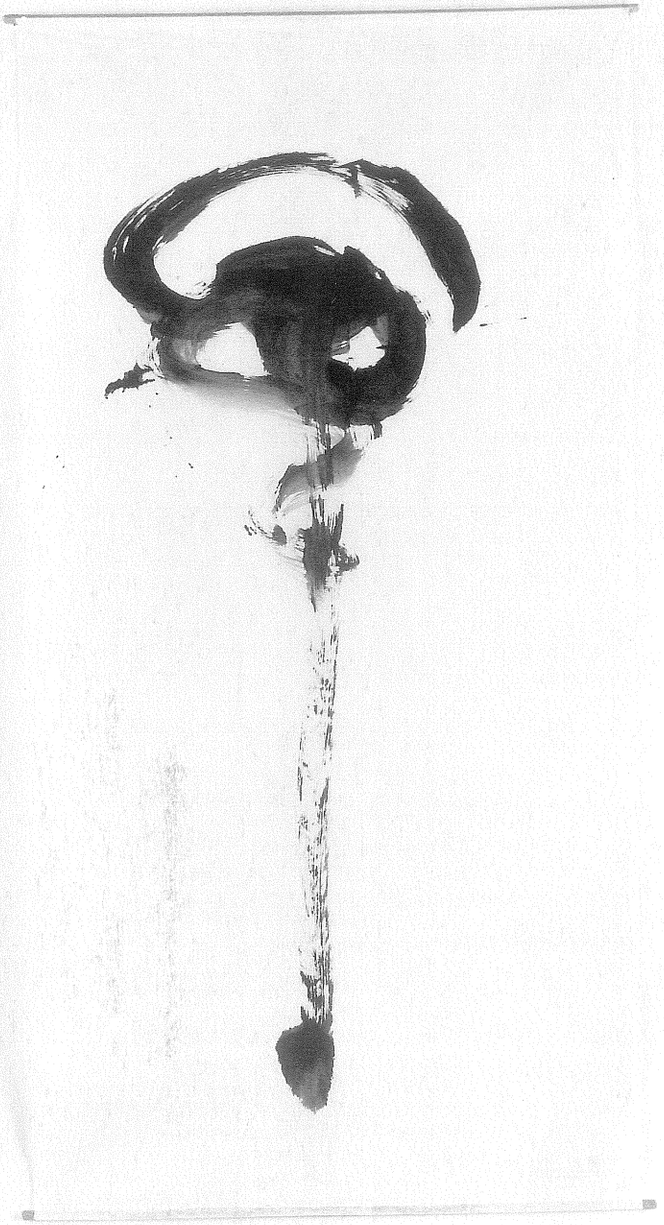
Zij geeft haar geuren
ook aan de hand die haar brak,
pruimebloesemtak.

Of van Kees Buurman:

Schaduwen werpend
over beschreven zerken
bloeit de kastanje.

Voor Kees Buurman is de haiku als beeldmiddel gelijkwaardig aan zijn tekeningen, en vormt er een logische aanvulling op, met eigen mogelijkheden. De taal als beeldmiddel kent immers geen beperkingen: zelfs het beeld van wat afwezig is kan worden opgeroepen.
In de inleiding op zijn laatste bundel *Zonder een einder*, zegt hij zelf heel treffend dat '(...) het zuivere waarnemen voorop staat. Het waarnemen, natuurlijk, inclusief alle vooraf opgedane ervaringen, maar zonder de overwegingen die erop volgen. Het gaat om het kleine moment van het zien, nog voordat ik het gezien heb vernauwd met mijn interpretatie'. (...)

99



100



99 Driftige beweging abrupt gestopt, 1977
inkt op papier
136 x 69 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

100 Open cirkel met vier horizontalen, 1978
inkt op papier
136 x 69 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

Fred C. Meijer, 'Interview met Kees Buurman', in: Kees Buurman,
Een cirkel in 't zand. Haiku senryu, Den Haag 1982, p. 64

(...) We hadden het over universele dingen. Neem die cirkels die ik jaren geleden maakte. Ik maakte ze al in de tijd dat ik nog niets van Zen wist. Ik schoot nog geen boog. Aan meditatie deed ik nog niet. Maar die cirkels waren er al. Tot ik op een gegeven moment een foto zag van een Zenklooster met aan de muur van de hal zo'n cirkel. Ik lees het onderschrift en denk: verrek, dat betekent het voor de Japanners, maar dat betekent het voor mij ook. Dan praat je toch over universele dingen. Zo is mijn contact met dat Japanse wereldje ontstaan. Daarom vertrouw ik er ook in, dat het geen gril is. (...)

101



101 Cirkel, 1980 (detail)
inkt op papier
135 x 67 cm
Collectie C. van der Plas

102 Vertikaal, 1978
inkt op papier
95 x 64 cm
Centrum Beeldende Kunst, Leiden

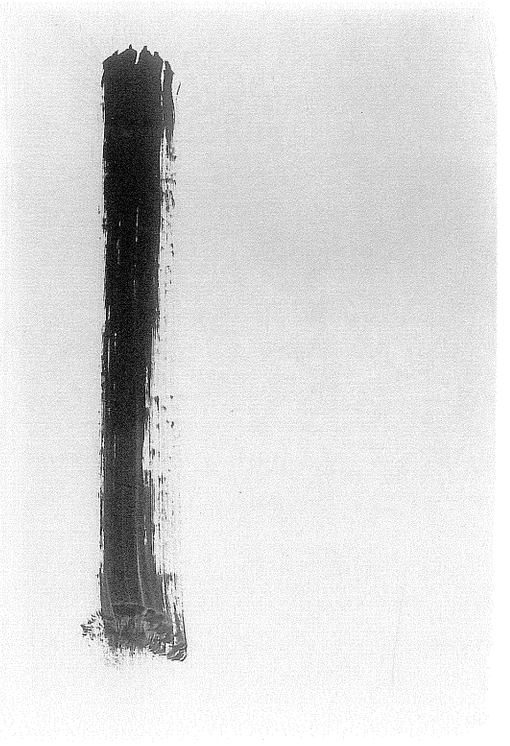
103 Vertikaal, 1978
inkt op papier
95 x 64 cm
Centrum Beeldende Kunst, Leiden

104 Zonder titel, 1980
drukinkt op papier
72 x 102 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

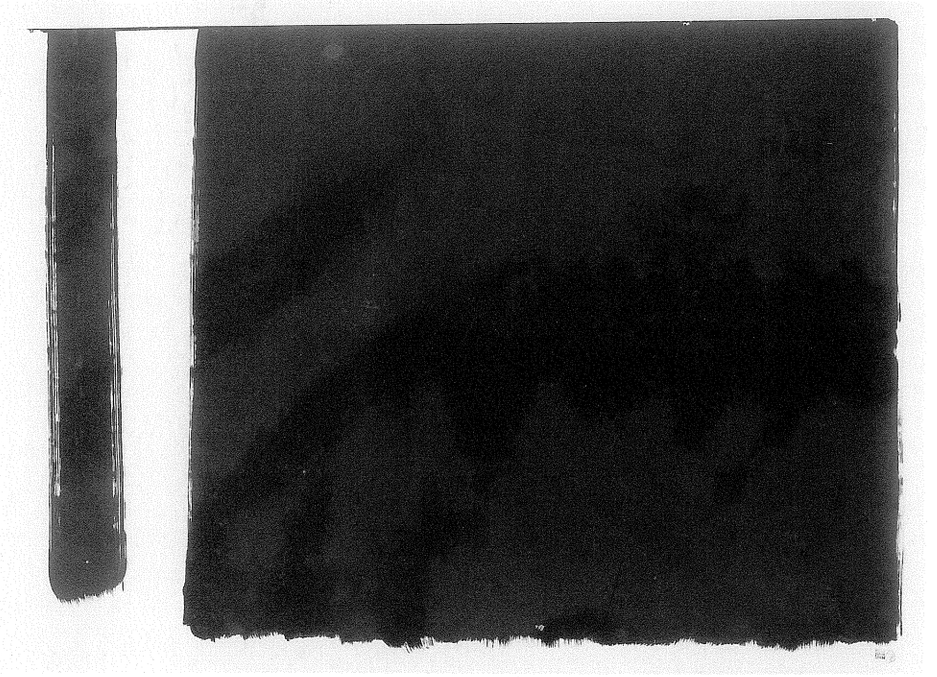
102



103



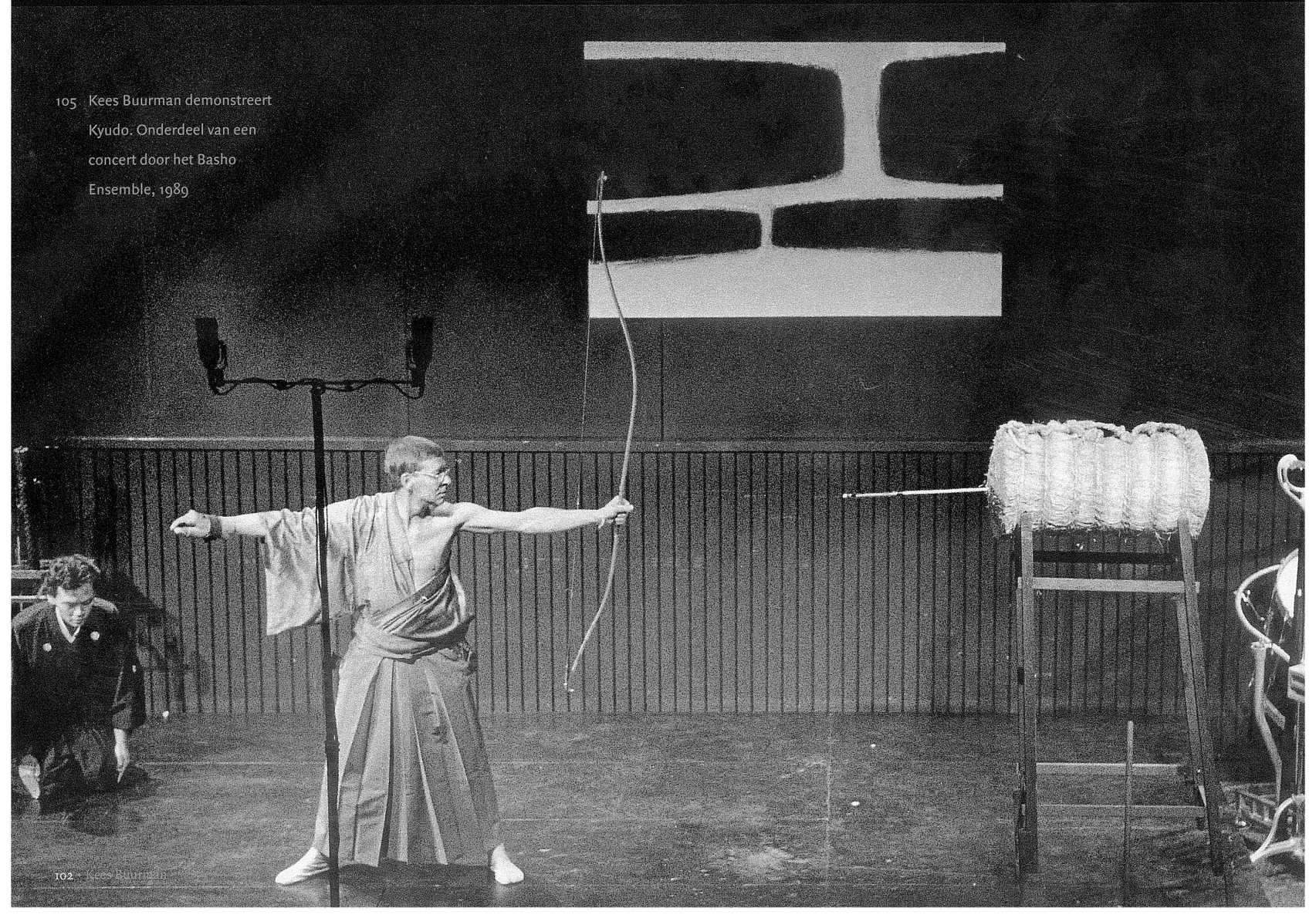
104



Penseel, nat van inkt,
papier ligt wit op de grond,
dan wordt het bladstil.

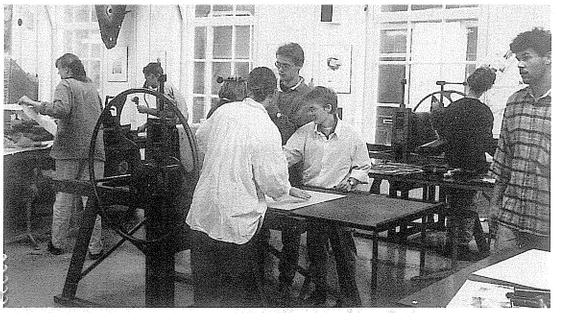
Kees Buurman, *Een cirkel in 't zand. Haiku senryu*, Den Haag 1982 (flaptekst)

(...) Haiku: er staat niet wat er staat, je leest niet wat je leest. Dat is wat me zo aantrekt in deze dichtvorm. Het is ook schilderen met woorden op een zeer figuratieve manier, terwijl het niet om de figuratie gaat. Ik schrijf haiku zoals ik schilder en ik schilder zoals ik boogschiet.

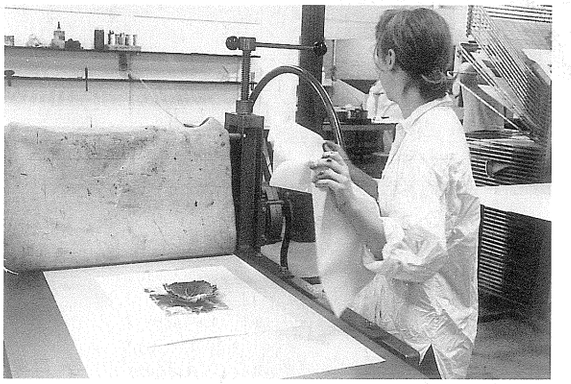


105 Kees Buurman demonstreert Kyudo. Onderdeel van een concert door het Basho Ensemble, 1989

106 Kunstacademie Kampen,
grafisch atelier



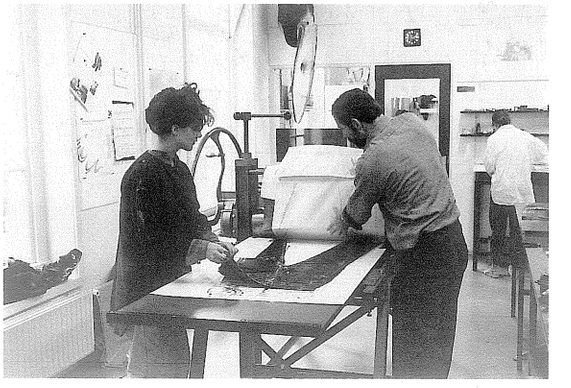


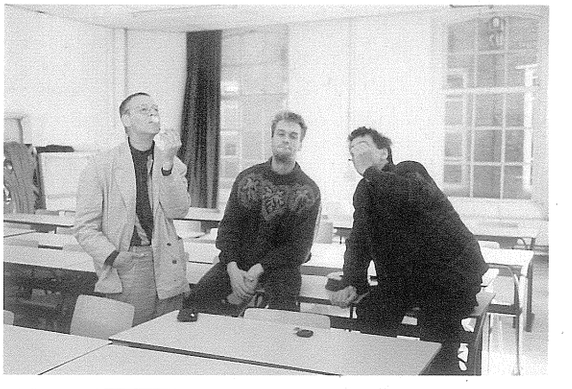


Ongedateerd, eind jaren tachtig

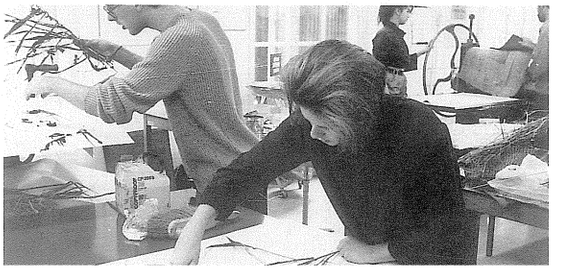
In gesprekken met mijn leerlingen kom ik er achter wie ik ben. Dat wat moet plaats vinden leren wij samen. Mijn ervaring en intuïtie brengen hen verder en worden mijzelf helder in interactie. We moeten allen steeds door onszelf heen om het wonder te realiseren...

Kees Buurman (ongepubliceerd)





Even voor het schot
valt van de zwarte boognok
een klein beetje sneeuw.

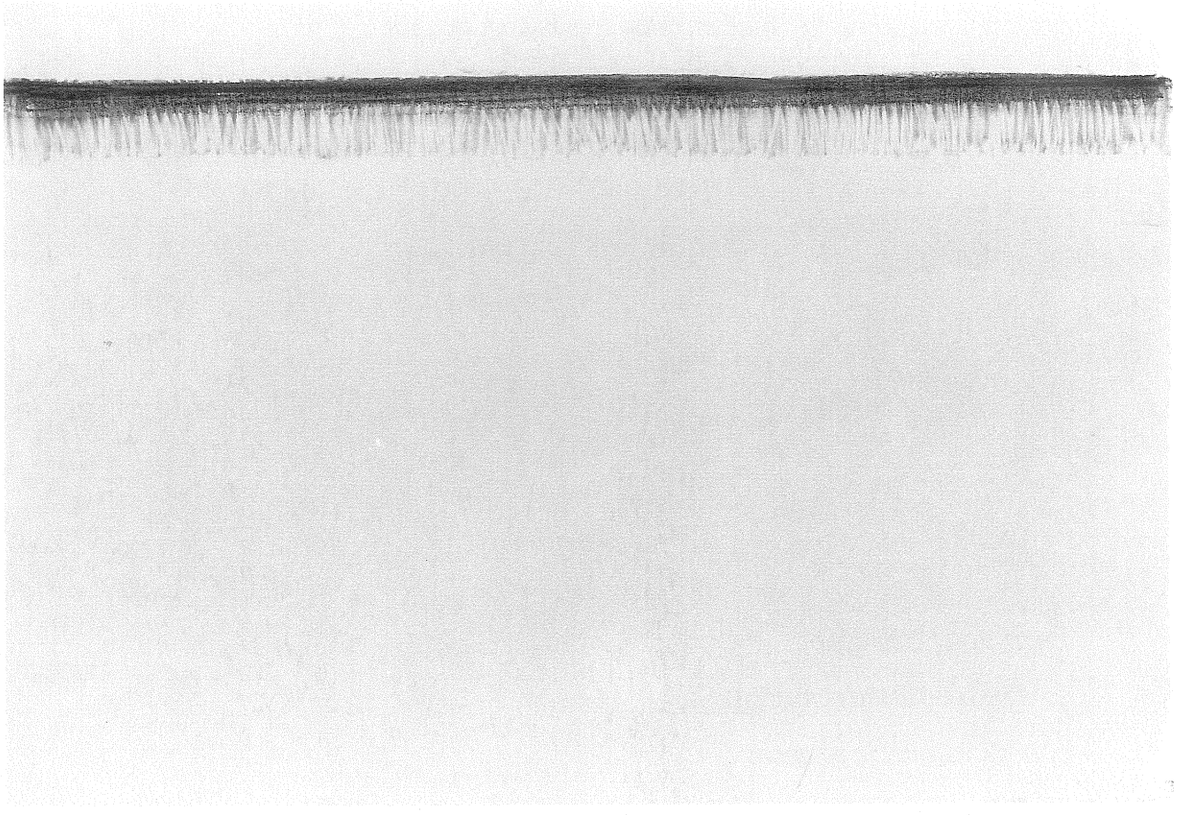


Kees Buurman, 'Elementaire landschappen', tekst bij de tentoonstelling *Leidse Ateliers I. Kees Buurman. Pieter Geraedts. Koos van de Water*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal), 17 oktober – 1 december 1980

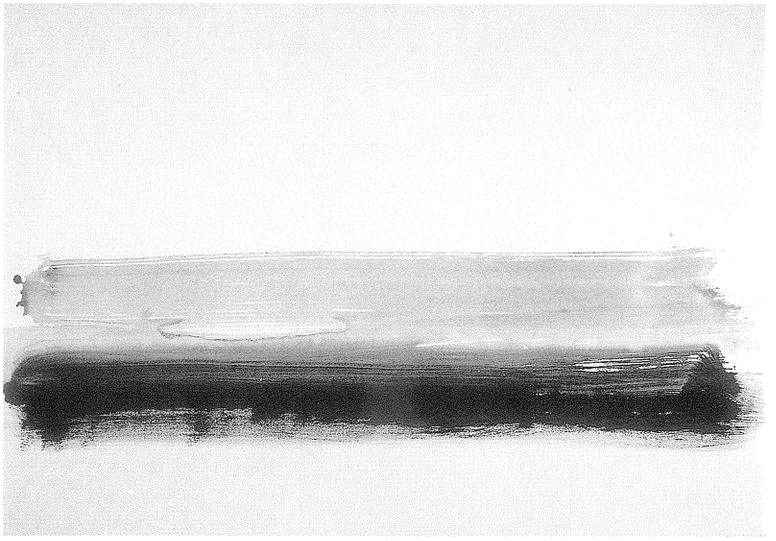
Ik noem deze tekeningen elementaire landschappen omdat ik hierbij niet een bestaand landschap teken, maar opnieuw een authentiek landschap creëer, met die elementen die voor een landschap essentieel zijn; o.a. het niet begrensd zijn en daardoor het 'maatloze'. Zij geven niet een visie vanuit één standpunt, maar het landschap wordt vanuit zichzelf benaderd, waarbij de beweging er doorheen een grote rol speelt. De tekeningen zijn conceptmatig ontstaan: het belangrijkste moment is het ogenblik wanneer ik beslis hoe ik de tekening zal maken. Het resultaat is dan alleen een registratie van die beslissing. Er mag daarna niets meer veranderen. Soms zijn visuele associaties mogelijk met een bestaand of denkbaar landschap. Deze acht ik van secundair belang.

Friesland is niet meer
dan drie vegen met een kwast,
laag boven elkaar.

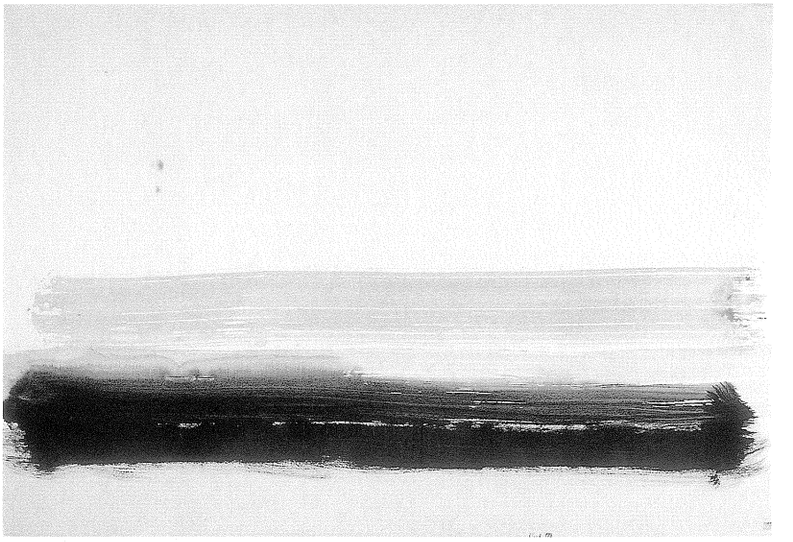
109



107



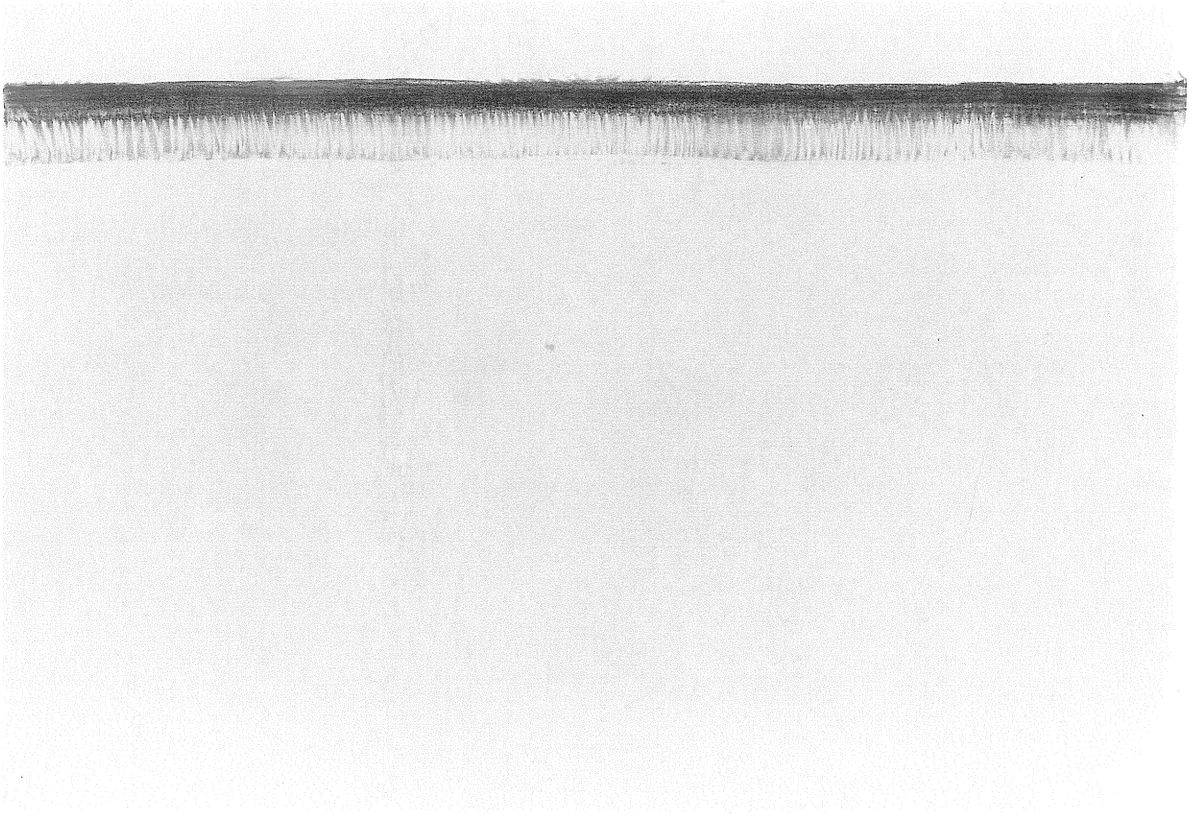
108



107 Elementair landschap III, 1980
inkt op papier
70 x 100 cm
Collectie D.C. Stigter

108 Elementair landschap IV, 1980
inkt op papier
70 x 100 cm
Collectie D.C. Stigter

110



109 Elementair landschap (deel 1), 1980
grafiet op papier
72 x 102 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

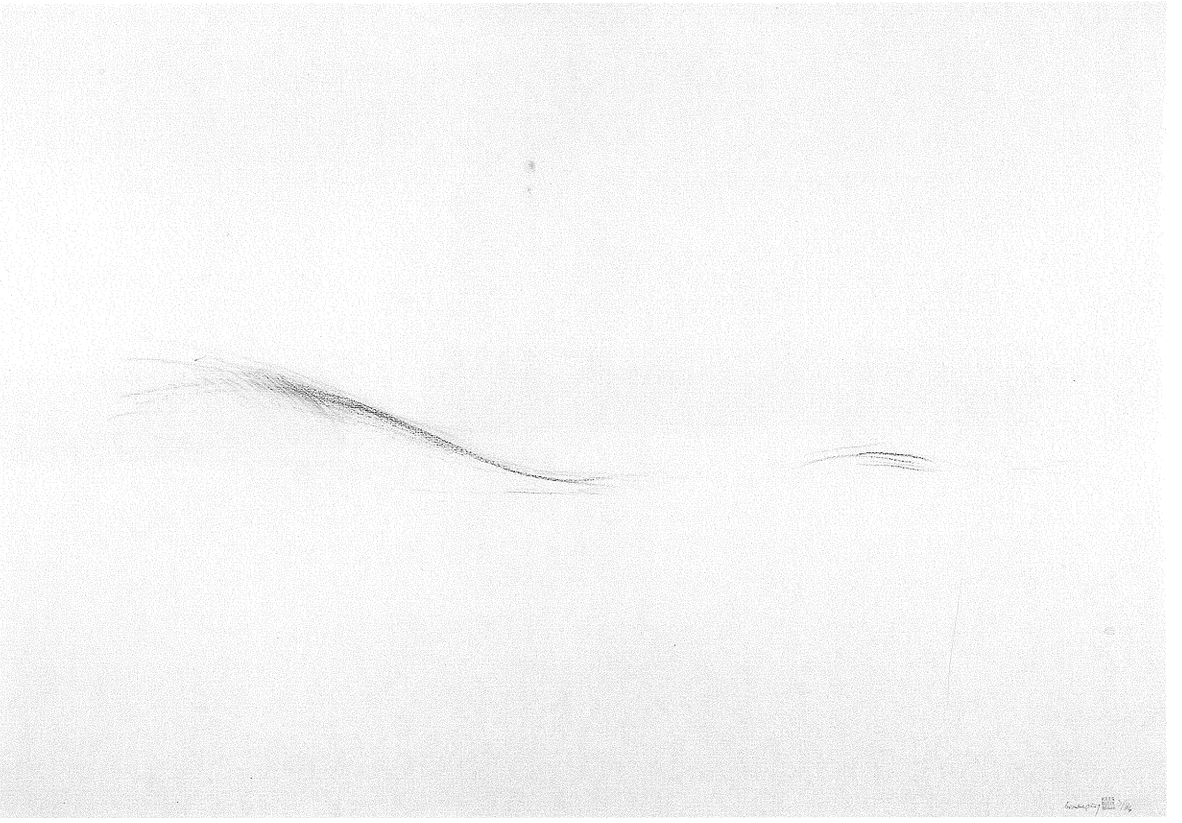
110 Elementair landschap (deel 2), 1980
grafiet op papier
72 x 102 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

Water

Voor Jacqueline

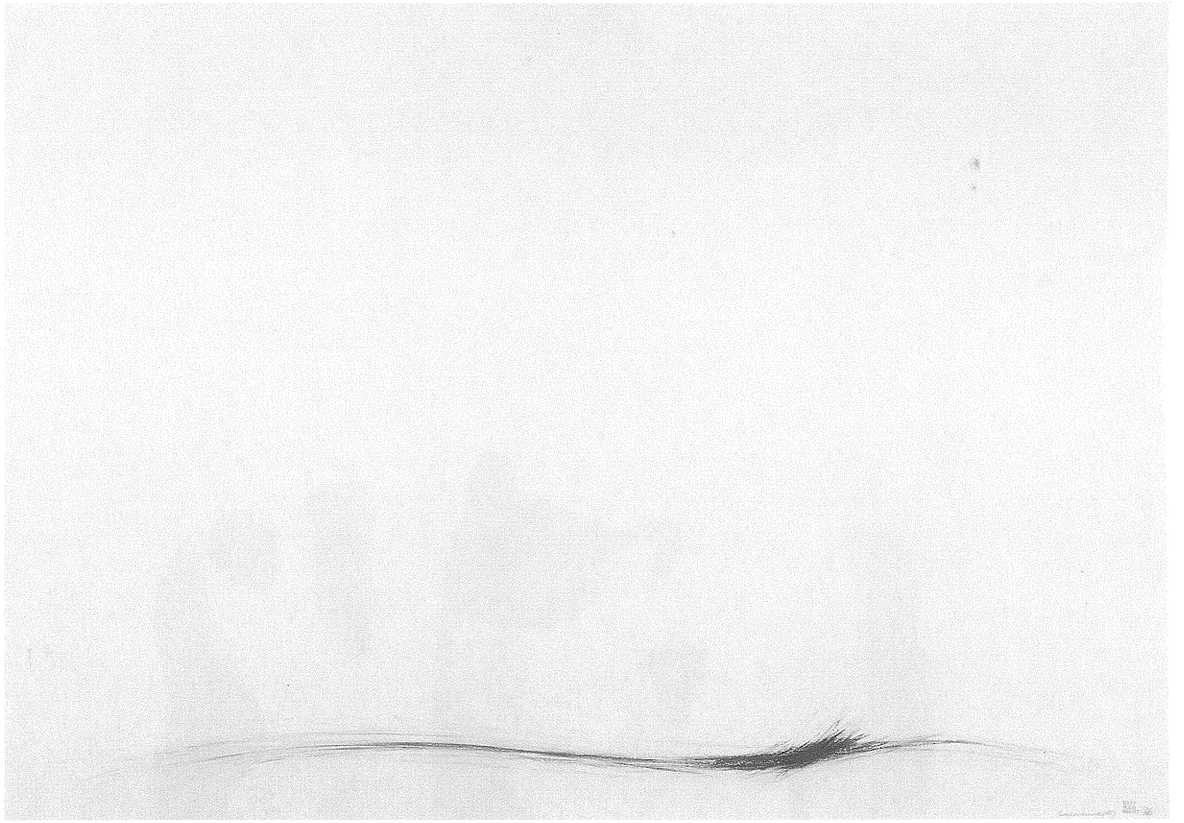
Ach, wil je weten
wat water is?
Steek je hand erin,
sluit en open je vingers,
duw het weg
en schep het op.
Neem waar
hoe het zich weer
met zichzelf verenigt,
deelbaar en ondeelbaar.
Weet nu waarom
in water
het leven begon.
Ook het papier
waarop ik schrijf
is bij het scheppen
geboren uit water.
Water weeft
wat in haar zit
en geeft het weg,
of neemt in zich
wat het bewaren wil.
Het beweegt
door warmte
of door wind.
Door verzamelen
van machteloosheid
balt juist water
de sterkste vuist
van deze aarde.
Door te wijken wint het,
fluisterend
dat harmonie
beweegt,
beweegt.

Kees Buurman (ongepubliceerd)



Een vlucht ganzen golft
boven besneeuwde velden
zonder een einder.

112



111 Waterbeweging, 1986
grafiet op papier
70 x 100 cm
Collectie Adriana Brunsting

112 Waterbeweging, 1986
grafiet op papier
70 x 100 cm
Collectie Adriana Brunsting

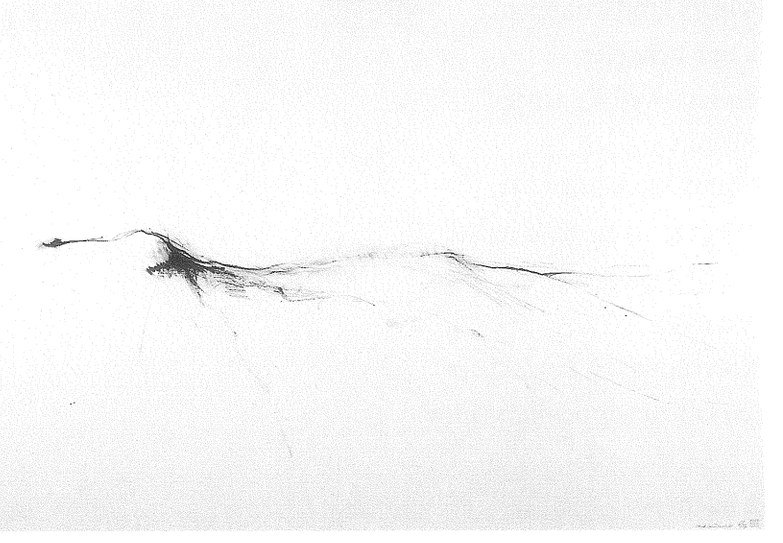
113 Aardconstructie, 1987
grafiet op papier
70 x 100 cm
Collectie Adriana Brunsting

114 Aardconstructie, 1987
grafiet op papier
70 x 100 cm
Collectie Adriana Brunsting

113



114



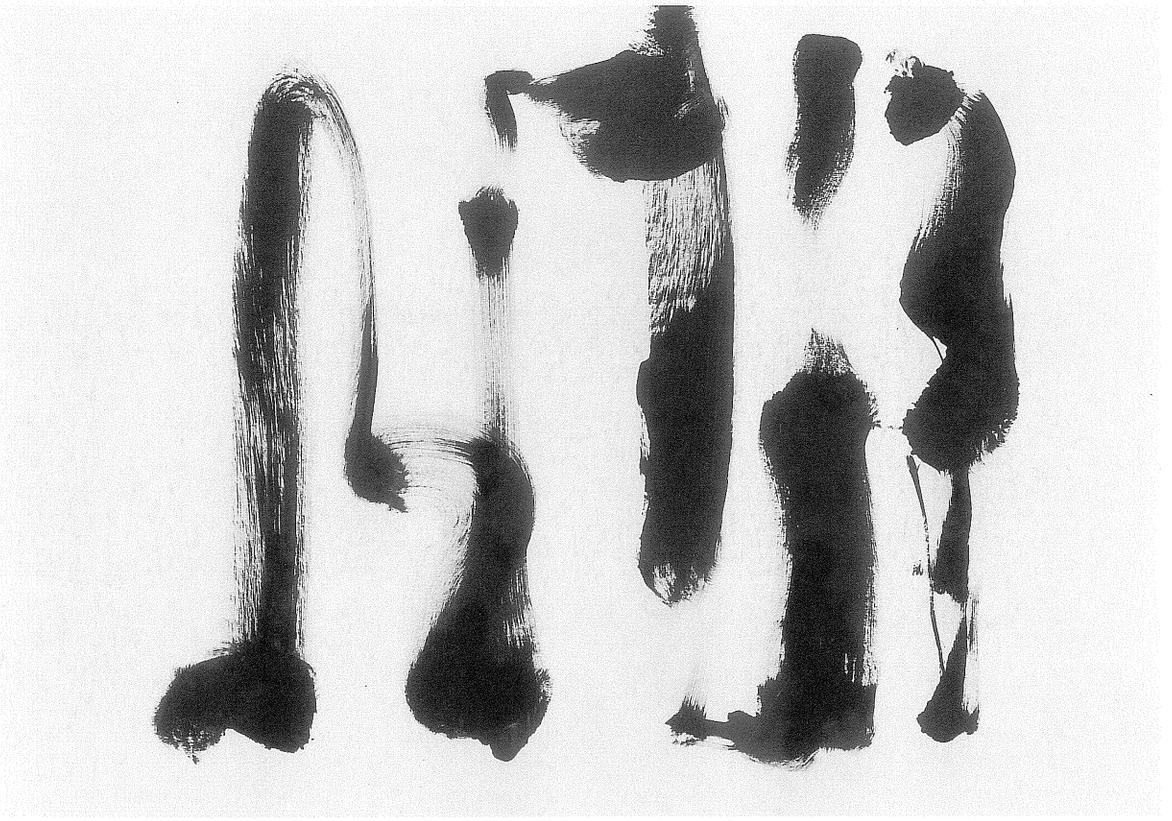
Het landschap

Het landschap
waar ik van houd
is de aarde,
de grond
onder mijn voeten,
waaruit ik
ben gegroeid;
Een vrouw
waaruit ik voortkwam
en waarin ik
weer zal keren,
zoals ik ook
van het alles ben
en eveneens daarin
terug zal gaan.
De eva
begin en einde.
De liefde als dank
voor mijn aanwezigheid.
Met die aarde
heb ik
een liefdesrelatie
een erotische verhouding.

Steeds meer
komen vrouwelijke,
zeer vrouwelijke vormen voor
in mijn landschappen.
Ik heb behoefte
een vrouwelijke aarde
te tekenen.
Erotiek en grond.
De aarde als liggend naakt.
Een liggend naakt
als aarde.
Een vrouwelijk landschap.
Een landschappelijke vrouw.

Ik noem ze:
'erotisch land'.

115

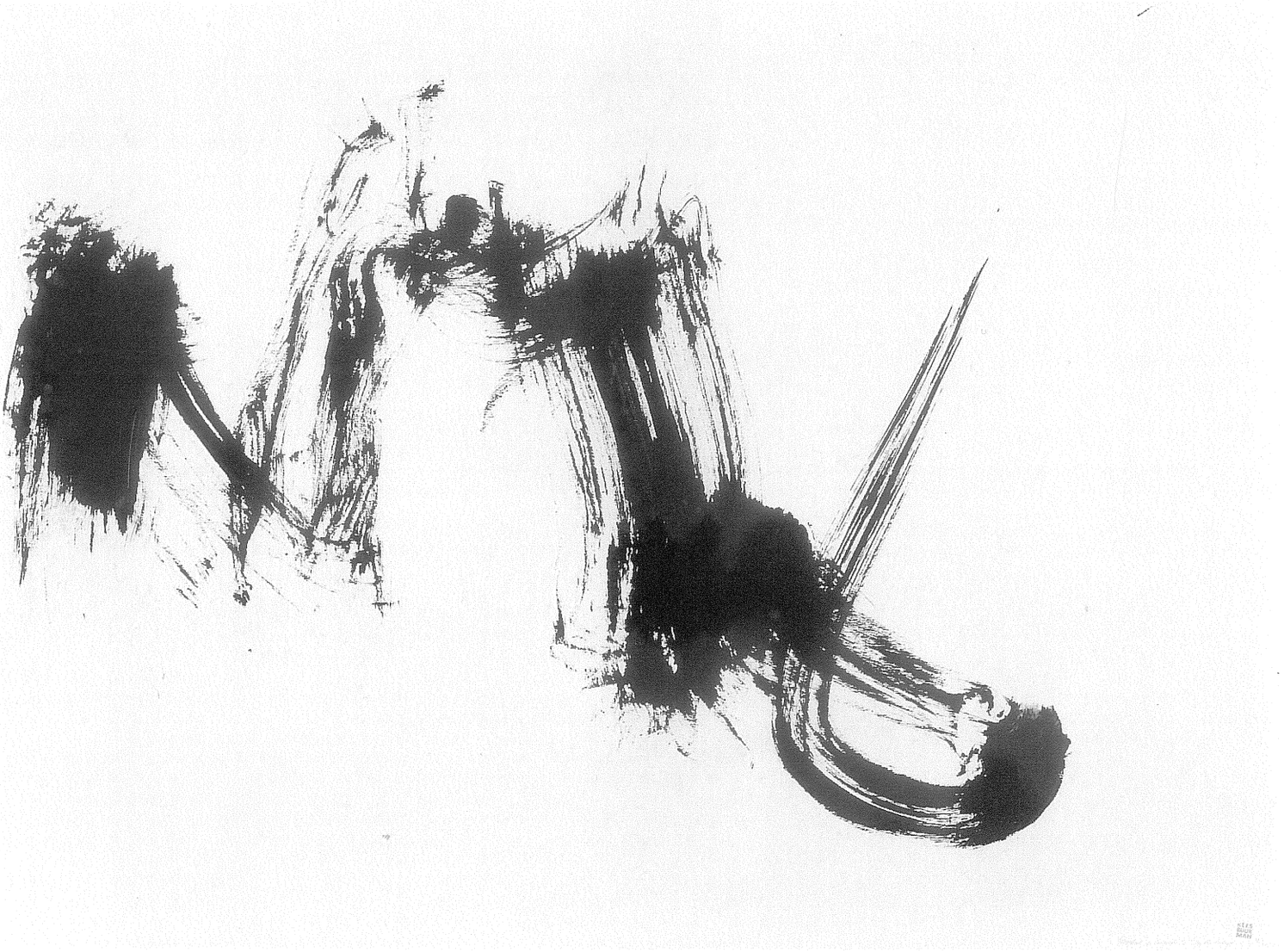


Kees Buurman (ongepubliceerd)

115 Menselijk landschap, 1990
inkt op papier
70 x 100 cm
Collectie Adriana Brunsting

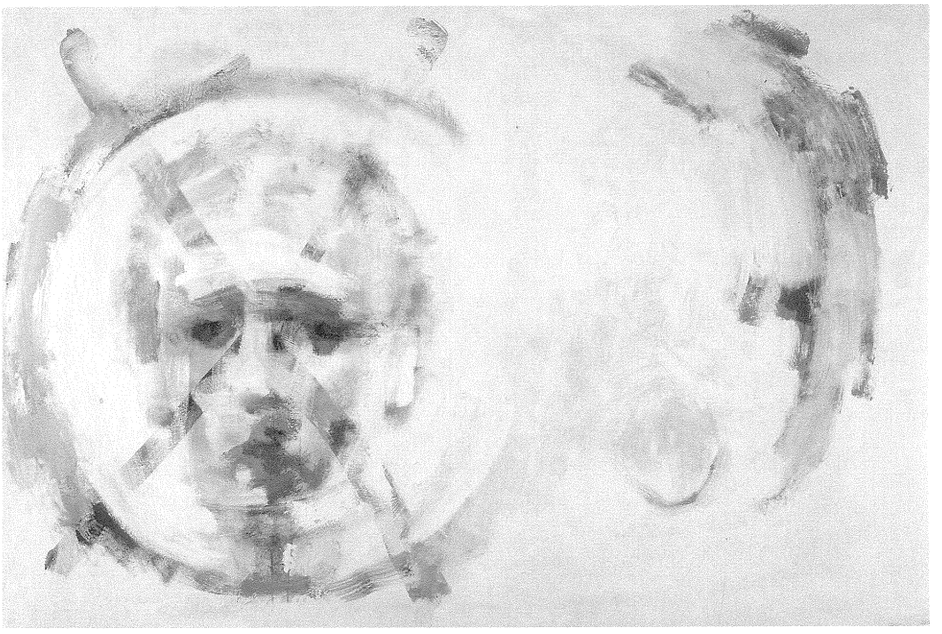
116 Oorlog en menselijk landschap, 1990
inkt op papier
70 x 100 cm
Collectie Adriana Brunsting

116



In het witte veld
alleen het zwarte hekje
en geen horizon.

117

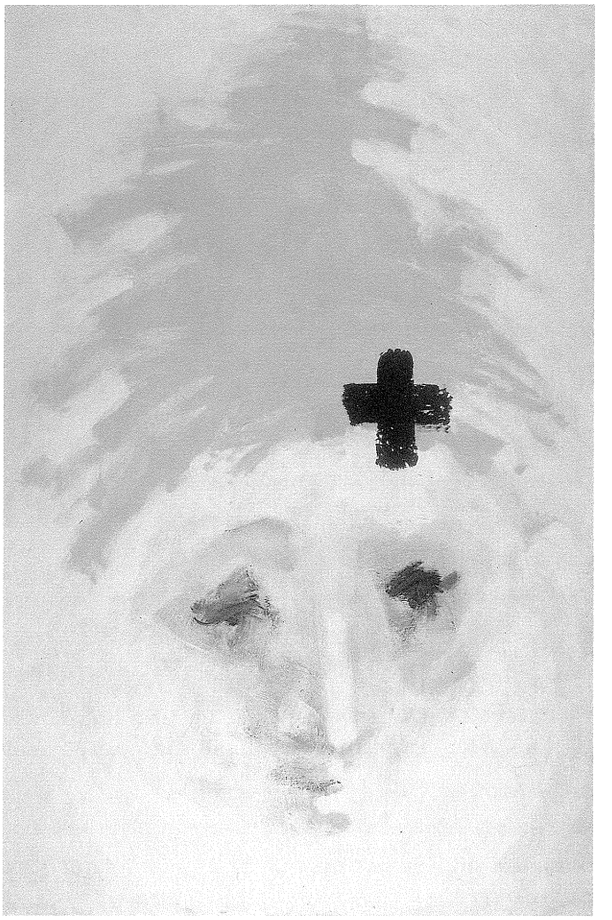


118 dan tekent een vergeten vinger
een vis in het water, 1991
acryl op paneel
124 x 185 cm
Collectie Adriana Brunsting

118







117 Zelfonderzoek (3 delen), 1991
acryl op board
122 x 185 cm (2x)
185 x 122 cm
Collectie Adriana Brunsting

Een leeggewaaid strand;
een helmspriet trekt bij mijn voet
een cirkel in 't zand.

Kees Buurman, EN HET WONDER WATER. Eerste deel van het verslag van een project, uitgevoerd in het Stedelijk Museum De Lakenhal te Leiden als bijdrage aan de tentoonstelling *Vijf eeuwen landschap*, 20 maart - 20 juni 1993 (ongepubliceerd)

Maandag 15 maart 1993

De dag van de eerste, middelste en tevens grootste tekening.
De start die alles zal bepalen.
Weken, nee maanden, heb ik mij voorbereid. Totaal opgeladen en stijf van de zenuwen kom ik bij de Lakenhal aan. Is de door mij gekozen verf goed? Zal ik de juiste dikte kunnen schatten? Zal ik mij voldoende leeg kunnen maken om waar te maken wat ik beloofd heb? Doris Wintgens en Jetteke Bolten die mij verwelkomen merken dat ik in de staat waarin ik nu verkeer niet meer toegankelijk ben voor een normale communicatie.
Boven gekomen, ontdek ik dat de velums te dicht op elkaar hangen. Op deze manier zal ik zeker beide met zwarte verf besmeuren en dat is het ergste wat mij gebeuren kan. Met lijmtangen halen wij de onderkant naar voren. Het ruimtelijk effect dat daardoor ontstaat vind ik dermate goed dat ik besluit na beschildering alle velums in die stand te laten.
Iedereen verlaat de zaal. Ik ben alleen en ga zo'n beetje door een hel, ik maak verf aan, loop veel, zit en kijk. Op die manier lukt het me om mijzelf bij elkaar te rapen en opnieuw in de mentale toestand te komen waarop ik mij heb voorbereid.
Als ik mijn gedachten geheel heb uitgeschakeld kan ik het raam zien zoals dat op dat moment is en ervaren wat er daar doorheen bij mij binnen komt. Ik overwin mijn laatste angst en maak de eerste tekening. Ik loop weg. Leg mijn kwast neer. Kijk één keer om en strompel de zaal uit. De gedachte bekruipt mij dat de tekening misschien wel de moeite waard is, maar ik heb nog geen enkele zekerheid. In dit geval geldt dat gedane zaken geen keer nemen.
Mijn benen trillen. Ik voel me doodmoe en loop naar het kantoor van Doris. Ik wordt bijgebracht met een stoel en koffie. We lopen later terug om de tekening te zien. We zijn er allebei blij mee.
Dit was mijn eerste ei. Ik moet er nog tien.

119 En het wonder water, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 220 cm
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

119



124



125



120 Wacht, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

121 Liefde, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

122 Het binnenbeest, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

123 Het eiland, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

124 Zonder titel, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

125 Weinig, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

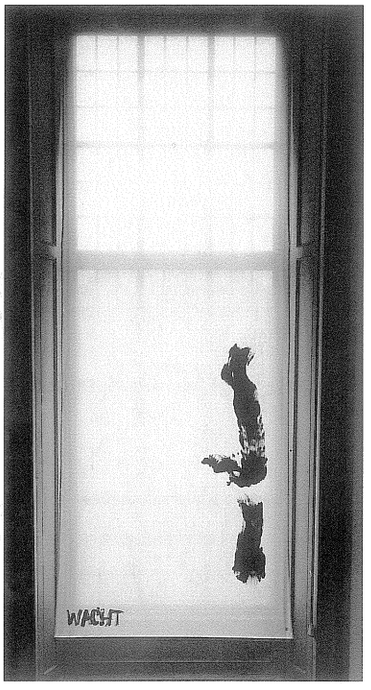
126 Hult, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

127 Zonder titel, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

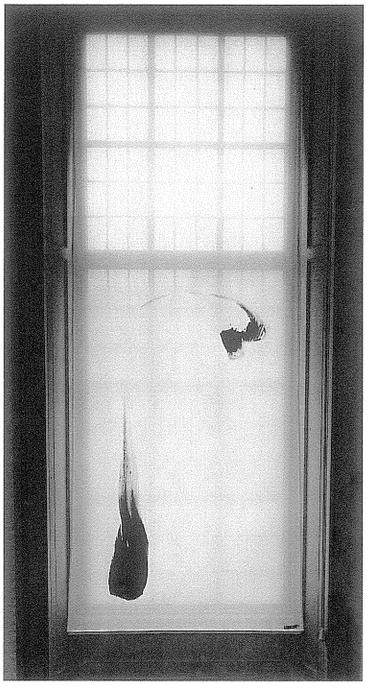
128 Lucht, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

129 Het grondanker, 1993
acryl op gaasdoek
293 x 120 cm
Stedelijk Museum
De Lakenhal, Leiden

120



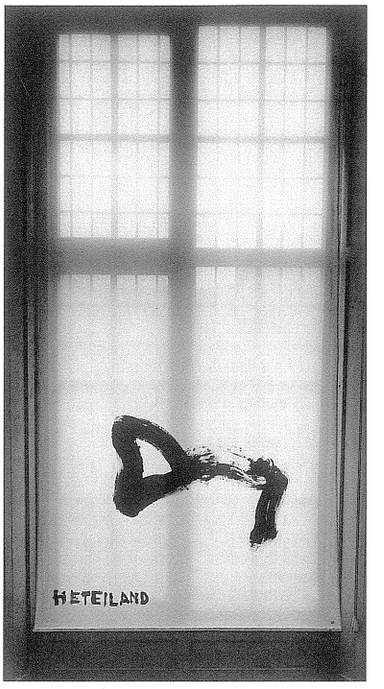
121



122



123



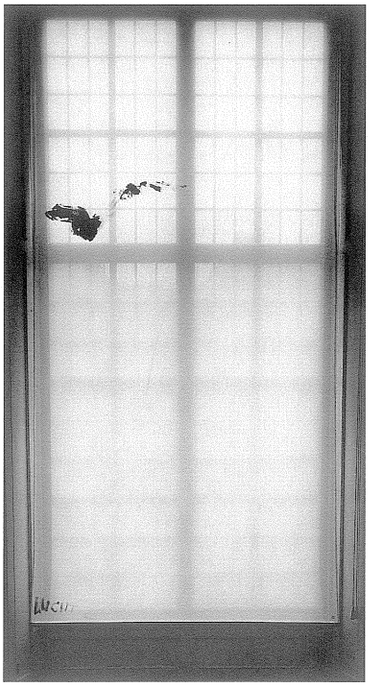
126



127



128



129



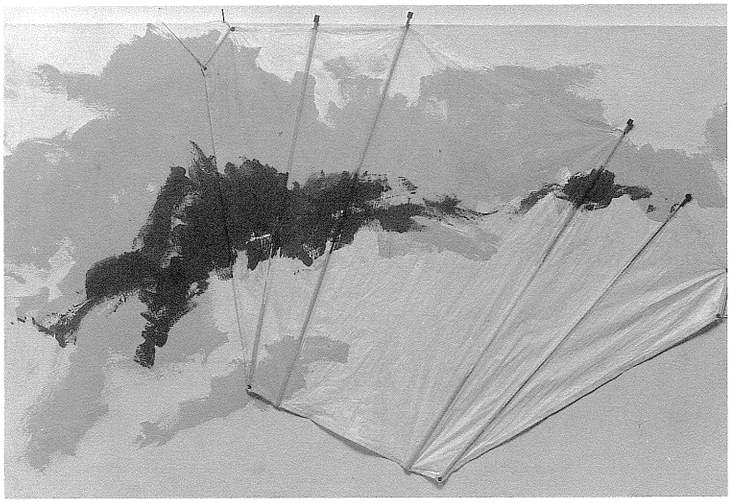
Kees Buurman, *Het einde van de kunst*, Lezing Kunstkring Leiderdorp, 12 maart 1996

(...) Inmiddels groeide er een steeds sterker wordend verzet tegen wat er in de kunstwereld gebeurde.
De velums die ik voor de Lakenhal beschilderde waren het absolute keerpunt.
Ik voelde er mij niet meer bij betrokken.
Wat er gemaakt werd waren alleen maar (veel slechtere) herhalingen van wat allang gedaan was.
Ik voerde heel veel gesprekken met mijn collega en beste vriend, de graficus Guillaume Le Roy. Soms overwogen we of het niet onze leeftijd was die ons parten speelde, maar telkens moesten wij concluderen dat wat er gebeurde achterhaald was en niet meer interessant. Kunst was filosofie geworden en wel filosofie van de koude grond.
En wij bevonden ons in het inmiddels ontstane vacuüm.
De kunst bestond niet meer.
Ze was uitgespeeld.

Toen zag ik geheel toevallig een programma van de V.P.R.O. dat als een bom bij mij insloeg. Dit had ik al jaren gevoeld. Daar lag de oorzaak van mijn onvrede.
Het programma bevestigde al mijn negativisme en onvrede. Het heette 'Het einde van de kunst'.
Ik werd er ontzettend blij van.
Ik zat in een onmetelijk diep gat en zou totaal opnieuw moeten beginnen.
Centraal was de discrepantie die ontstond bij de gedachte dat ik nog wel kunstenaar was maar dat de kunst niet meer bestond.
Ik realiseerde mij verschillende dingen.
Ten eerste: kunst hoort niet in een museum dan alleen wanneer het in de maatschappij heel lang zijn waarde bewezen heeft net als alle andere zaken.
Dus geen Museumkunst meer.
Ten tweede: een kunstenaar is geen filosoof maar een ambachtsman en de werken die hij maakt zouden misschien kunst kunnen worden genoemd als de toegevoegde waarde groot genoeg is.
Kunst is geen a-priori kunst, maar kan het wellicht worden.
Dus ik zat eigenlijk opnieuw in de middeleeuwen waar de kunst nog maatschappijdienend was.
Daar moest ik beginnen, daar waar in alle culturen, behalve de westerse, de kunst zich bevindt.
Kunst is ambacht met iets extra's.

Mijn werkterrein is nu veel groter geworden.
Toen ik de velums in de Lakenhal beschilderde werd ik vreselijk geboeid door het licht en de atmosfeer die door mijn doek heen kwam. Ik wilde daar verder mee bezig zijn.
Ik begon vliegers te maken die ik beschilderde met bijvoorbeeld lucht en die liet ik dan weer op in de lucht. Ik ging ook vliegers ontwerpen. Ik leerde vliegeren en bekwaamde me in de techniek die daarvoor nodig was. Maar wel zodanig dat ze een diepere betekenis hadden die soms geënt was op oude en mythische ideeën over de vlieger. Wat ik nu probeer is voorwerpen te maken die een normale gebruikswaarde hebben en deze op te laden met inhoud en een zeggingskracht.

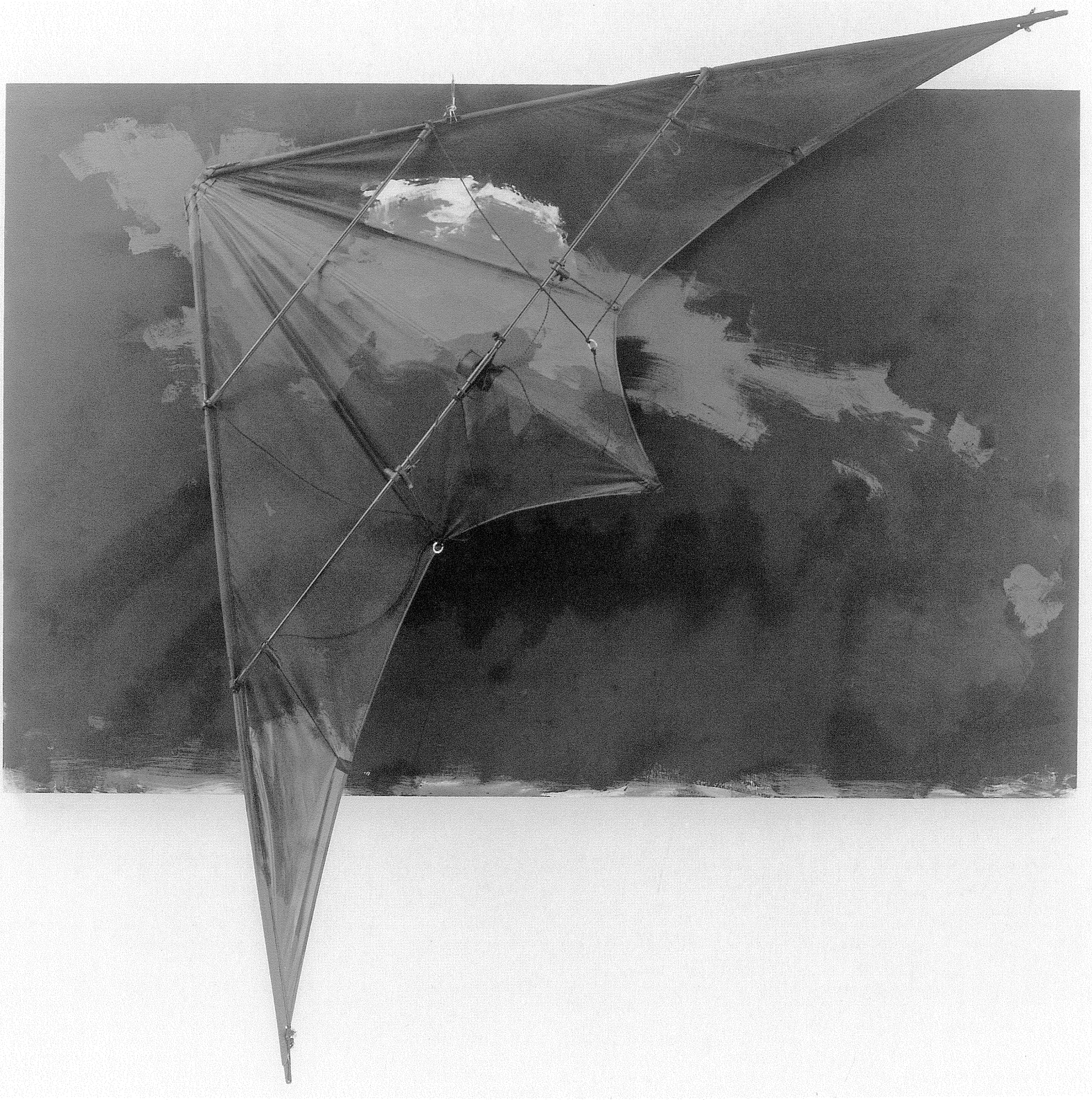
130

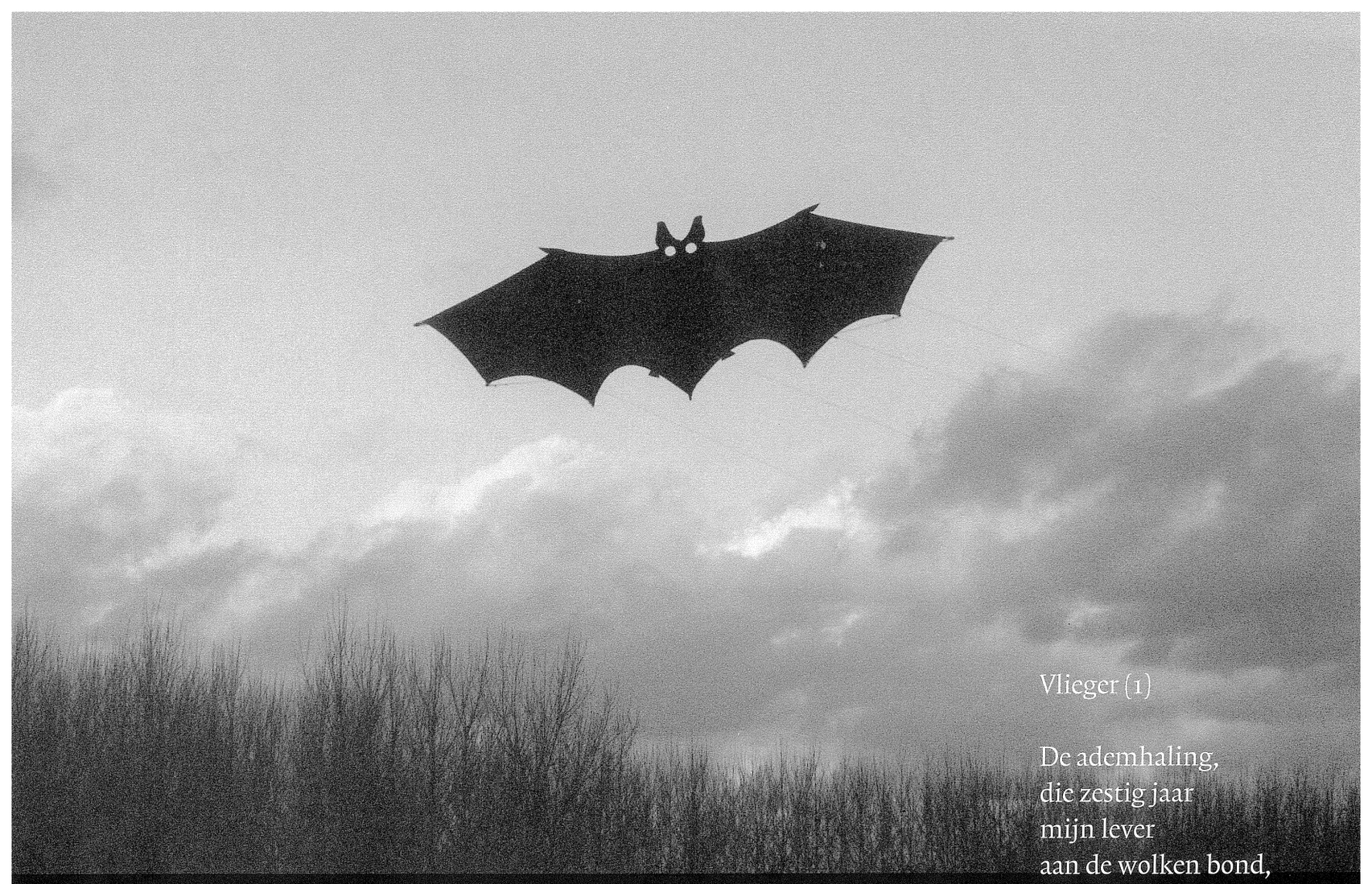


130 Dagschilderij met vlieger, Slee-150, 1994
acryl op spinnakerdoek
122 x 185 cm
Collectie Adriana Brunsting

131 Nachtschilderij met vlieger, Impuls 20+, 1994
acryl op spinnakerdoek
122 x 185 cm
Collectie Adriana Brunsting

131





132 Vluis
spinnakerdoek
84 x 240 cm
Collectie Adriana Brunsting

Vlieger (1)

De ademhaling,
die zestig jaar
mijn lever
aan de wolken bond,
ruimde naar oost,
dreef tomeloos
een ijle ziel
omhoog,
waar niets wel
waarneembaar was,
maar vrijheid niet.
Mijn navelstreng
joeg adem
als wind omhoog,
terwijl mijn benen
op de aarde bleven.

In mijn handen
was,
dat wist ik
een draad
naar boven.

10-12-'93

Kees Buurman (ongepubliceerd)

Biografie

1933	Geboren te Leiden
1952 - 1955	Algemene Grafische School te Amsterdam
1957	Assistent-inkoper en producent van reclamedrukwerk bij de KLM
1958	Vestigt zich als vrij beeldend kunstenaar
1958 - 1959	Doorloopt het derde leerjaar van de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten, Den Haag
1961 - 1980	Geeft les aan de Volksuniversiteit, K & O, te Leiden
1970	Tweede Internationale Biënnale voor Grafiek, Florence. Gouden medaille
1972 - 1980	Coördinator KIK (Kreatief Individueel Kreëren, afdeling van K & O), Leiden
1977	Begint Haiku te schrijven
1978	Volgt eerste Zen-cursus aan De Tiltenberg (Centrum voor Meditatie en Bezinning), Vogelenzang
1980	Begint met Kyudo
1979 - 1981	Doceert 'fundamentele schilderkunst' aan de Akademie Minerva, Groningen
1979 - 1995	Doceert grafische technieken aan de Christelijke Academie voor Beeldend Kunstonderwijs, Kampen
1997	Overlijdt te Leiden

Tentoonstellingen

1959 Boerhaavezalen, Leiden (met Bert Jonk)

1960 *9 Leidse tekenaars*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

1961 Boerhaavezalen, Leiden (met Kees de Jager en Jan Maaskant)

1962 *Start XI*, Nederlandse Kunststichting (reizende tentoonstelling)

1963 Leids Academisch Kunstcentrum, Leiden (met Jan Maaskant)
De Prinsetûn, Leeuwarden

1964 *Zuid-Hollandse Kunstenaars van Nu*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag
Leids Academisch Kunstcentrum, Leiden

1965 Galerie Cartouche, Leiden (met Fer Hakkaart)
't Regthuys, Nieuwkoop

1967 *Hedendaagse Nederlandse Grafiek*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
Kees Buurman. Schilderijen en monotypes, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

1968 Haags Gemeentemuseum, Den Haag

1970 *Bol en Cirkel*, Nederlandse Kunststichting (reizende tentoonstelling)
Tweede Internationale Biënnale voor Grafiek, Florence
PTT idee en vorm, (abstrakte kollekties a + g), reizende tentoonstelling langs PTT gebouwen, i.s.m. de Nederlandse Kunststichting
50 x 50. Een prentenshow in veelvoud, tentoonstelling gelijktijdig gehouden in vijftig Nederlandse plaatsen
facetten abstract, Galerie Collection d'Art, Amsterdam (met jan schoonhoven, paul damsté, carel visser, kees buurman, jan maaskant, dick cassée)
Galerie Nouvelles Images, Den Haag
Galerie Collection d'Art, Amsterdam

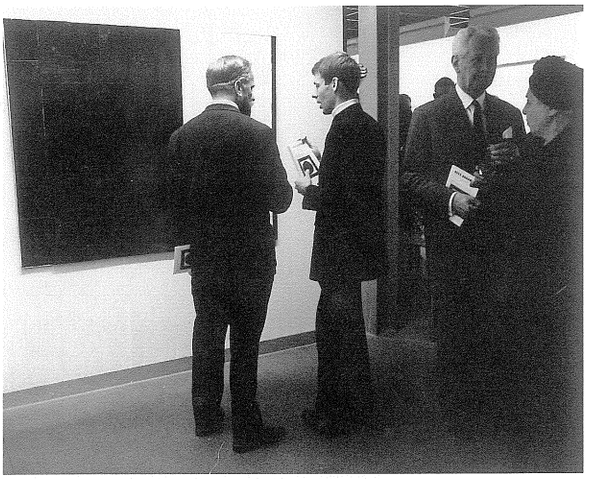
1971 *Atelier 8*, Stedelijk Museum, Amsterdam
Van Abbemuseum, Eindhoven (met J.C.J. van der Heyden en Carel Visser)
Europalia. tendances constructivistes dans l'art hollandais après 1945, musée des beaux-arts, Luik
Galerie Collection d'Art, Amsterdam (met Dick Cassée en Bram van Velde)
Galerie Collection d'Art, Amsterdam

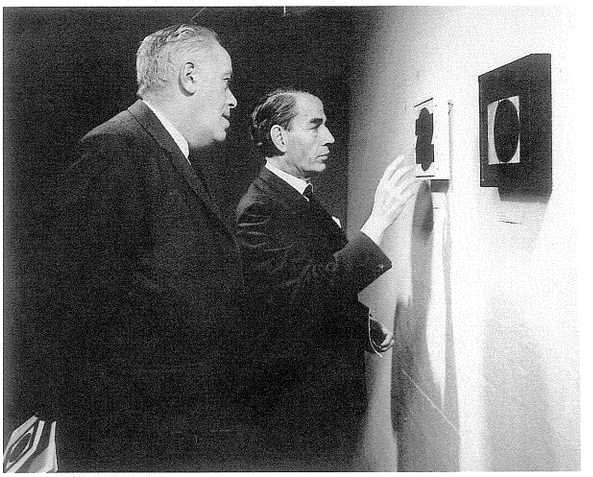
1972 *Konfrontatie IX*, Stedelijk Museum, Schiedam
Galerie Collection d'Art, Amsterdam
Galerie Nouvelles Images, Den Haag
Aktuele stromingen, Nederlandse Kunststichting (reizende tentoonstelling)
Internationale Grafiekbiënnale, Seoel (Korea)
Vierde Internationale Biënnale voor Grafiek, Krakow (Polen)

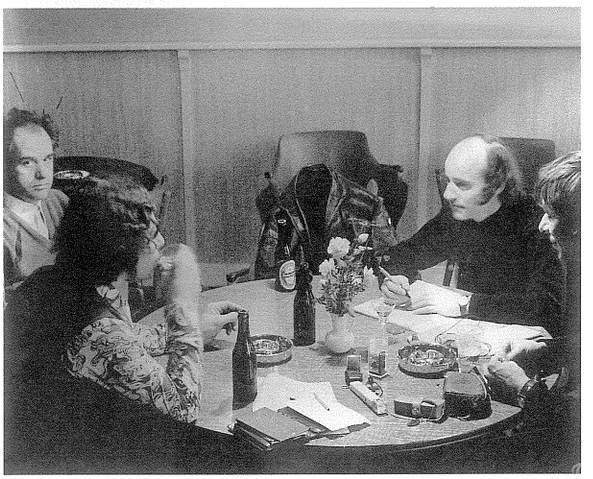
1973 *Varianten. abstrakt-geometrische kunst in Nederland. Joost Baljeu / Truus Wilmink / Bonies / Kees Buurman / Dick Cassée / Centrum voor Cubische Constructies / Ad Dekkers / Gerhard von Graevenitz / Frank Gribling / J.C.J. van der Heijden / Ewerdt Hilgemann / Ad de Keijzer / Jan Maaskant / Peter Struycken / Carel Visser / Herman de Vries / André Volten / vooroorlogse geometrische kunst*, Nederlandse Kunststichting (reizende tentoonstelling)

1974 *lijnrecht*, Nederlandse Kunststichting (reizende tentoonstelling)
punt-lijn-vlak, Nederlandse Kunststichting (reizende tentoonstelling)

1975 Galerie Collection d'Art, Amsterdam
Elementary forms of contemporary painting and drawing in the Netherlands, (Ben Akkerman, Jaap Berghuis, Kees Buurman, Edgar Fernhout, J.C.J. van der Heyden, Jan Hoving, Rob van Koningsbruggen, Thomas Rajlich, Martin Rous, Jan Schoonhoven,



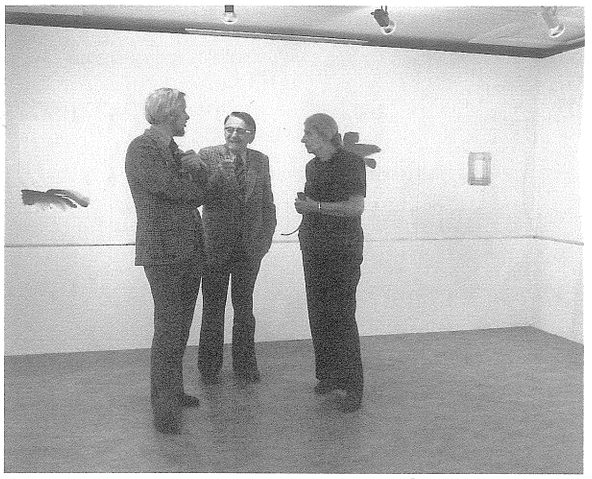




Kees Buurman (tweede van links) voor zijn schilderij *Twee witte figuren* (zie nr. 53). Tentoonstelling Gemeentemuseum, Den Haag 1968

Mr. G.C. van de Willigen, burgemeester van Leiden (rechts) op de tentoonstelling van Kees Buurman, Gemeentemuseum, Den Haag 1968

Bespreking voor de tentoonstelling in het Van Abbemuseum, 1971. (v.l.n.r.) Onbekend persoon, Carel Visser, stoel met leren jas van J.C.J. van der Heyden die niet op de foto wilde, Jaap Bremer, Kees Buurman







Dirk Stigter (links) in gesprek met de ouders van Adriana Brunsting. Tentoonstelling Galerie De Vries en Roeloff, Rotterdam 1978

Jan Maaskant houdt een openingsrede. Kees Buurman (uiterst rechts) staat voor zijn schilderij *Dubbelkruis* (zie nr. 50). Tentoonstelling Librije Hedendaagse Kunst, Zwolle 1985

Adriana Brunsting en Kees Broos. Tentoonstelling Librije Hedendaagse Kunst, Zwolle 1985

Toon Verhoef, Carel Visser, Rudi van de Wint), Bureau Beeldende Kunst Buitenland (reizende tentoonstelling)

1977 Galerie Collection d'Art op de The Dutch Art Fair, Amsterdam

1978 't Coopmanshûs, Franeker
10 jaar grafiek, Galerie Collection d'Art, Amsterdam
Galerie de Vries en Roeloff, Rotterdam

1979 *Abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig. Een keuze uit de verzameling van het Centraal Museum*, Centraal Museum, Utrecht
Galerie Collection d'Art, Amsterdam

1980 *Leidse Ateliers I*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden (met Pieter Geraedts en Koos van de Water)
Galerie de Vries en Roeloff, Rotterdam
Galerie Collection d'Art, Amsterdam
De Kijkschuur, Acquoy

1981 *Landschap*, Nederlandse Kunststichting (reizende tentoonstelling)
Six from Oxford, seven from Leiden, Museum of Modern Art, Oxford / Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
Galerie Ornis, Den Haag
Expositieruimte Luchthaven Schiphol (met Fer Hakkaart, Koos van de Water en Fredy Wolf)

1982 De Vries en Roeloff, Rotterdam

1984 De Vries en Roeloff, Rotterdam

1985 *Kees Buurman. Een overzicht (1959-1985)*, Librije Hedendaagse Kunst, Zwolle

1986 *In het spoor van de liefde*, Museum voor Volkenkunde, Rotterdam

1990 *De jaren zestig. Actie, kunst en cultuur in Leiden*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
Galerie Liga Nieuw Beelden, Leiden
Schouwburg De Doelen, Rotterdam
Stadhuis De Pauw, Wassenaar
Concertcentrum Vredenburg, Utrecht

1991 Kunstuitleen, Leiden (met Kyudo-demonstratie)

1992 *Dertig jaar denken en doen*, Kees Buurman Winkel, Leiden
Penseeltekeningen van 1988 tot heden, Kees Buurman Winkel, Leiden

1993 *Vijf eeuwen landschap*, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
Grafische Werkplaats De Bange Duivel, Leiden (met Fifi Effert)
Openbare Bibliotheek, Leiden (met Kyudo-demonstratie)

1994 *Uit de la gelicht*, Kees Buurman Winkel, Leiden
Kunst en vliegwerk, Kees Buurman Winkel, Leiden

1995 *De jaren zestig*, Kees Buurman Winkel, Leiden
Haiku-manifestatie, Rijksmuseum voor Volkenkunde, Leiden
Black is beautiful, Galerie de Bleeker, Heemstede
Kees Buurman, Lage (Duitsland)

1996 *Over het hoofd gezien*, Kees Buurman Winkel, Leiden
Malerei und Graphik, Volkshochschule der Alten Hansestadt Lemgo

2000 Galerie Collection d'Art, Amsterdam
Galerie Amber, Leiden
Galerie Liga Nieuw Beelden, Leiden
Galerie Prima Vista, Leiden
Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden

Literatuur

- J. Bolten-Rempt et al., *Hoogtepunten uit de collectie en de geschiedenis van Leiden*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1993, p. 102-103
- Kees Buurman, 'Elementaire landschappen', tekst bij tentoonstelling *Leidse Ateliers I. Kees Buurman. Pieter Geraedts. Koos van de Water*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal), 1980
- Kees Buurman, EN HET WONDER WATER. *Verslag van een project*, uitgevoerd in het Stedelijk Museum De Lakenhal te Leiden als bijdrage aan de tentoonstelling *Vijf eeuwen landschap*, 20 maart – 20 juni 1993 (ongepubliceerd)
- Kees Buurman, 'Het ongerepte kijken', in: *Zonder een einder. Haiku senryu*, Leiden 1985 (flaptekst)
- Kees Buurman, *Het einde van de kunst*, Lezing Kunstkring Leiderdorp, 12 maart 1996
- C. Cramer, 'Fragmenten uit een gesprek met Kees Buurman', in: tent.cat. *Abstracte kunst uit de jaren zestig en zeventig. Een keuze uit de verzameling van het Centraal Museum*, Utrecht (Centraal Museum) 1979, p. 30
- R.H. Fuchs, 'J.C.J. Van der Heyden en Kees Buurman, recente schilderijen', in: *Simiolus Kunsthistorisch Tijdschrift*, jg. 2 (1967-1968) nr. 1, p. 60-67
- R.H. Fuchs, 'Kees Buurman', in: *Editie Collection d'Art*, Amsterdam, jg. 6 (1975), nr. 9 [z. pag.]
- J.L. Locher, 'Kees Buurman', inleiding uitgesproken bij de opening van de tentoonstelling *Kees Buurman*, Nieuwkoop ('t Reghthuys), 1 mei 1965
- J.L. Locher, 'Monotypes Kees Buurman', in: *Editie Collection d'Art*, Amsterdam, jg. 3 (1972), nr. 8 [z. pag.]
- J.L. Locher, tent.cat. *Kees Buurman*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum, Prentenkabinet) 1968 [z. pag.]
- F.C. Meijer, 'Interview met Kees Buurman', in: Kees Buurman, *Een cirkel in 't zand. Haiku senryu*, Den Haag 1982, p. 64
- Hein Reedijk, 'Over Kees Buurman. Het kleine moment van het zien', in: tent.cat. *In het spoor van de liefde*, Rotterdam (Museum voor Volkenkunde) 1986, p. 157-159
- M. Roeloff, 'Kees Buurman. Een overzicht (1959-1985)', in: *Informatieblad Librije Hedendaagse Kunst*, Zwolle (De Librije), jg. 4 (1985) nr. 8, p. 35-42
- H. Sizoo, 'Kees Buurman', in: tent.cat. *Leidse Ateliers I. Kees Buurman. Pieter Geraedts. Koos van de Water*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1980, p. 3-9
- H. Sizoo, 'From form to element – from element to form', in: tent.cat. *Elementary Forms*, Amsterdam (Bureau Beeldende Kunst Buitenland) 1975, p. 52-59
- J.N. van Wessem, 'Het culturele leven', in: *Leiden 1860-1960*, Leiden 1962, p. 237-293
- D. Wintgens Hötte, 'Kunstbeleid en kunstklimaat in Leiden', in: tent.cat. *De jaren zestig. Actie, kunst en cultuur in Leiden*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1989, p. 53-64
- D. Wintgens Hötte, 'De beeldende kunst in Leiden', in: tent.cat. *De jaren zestig. Actie, kunst en cultuur in Leiden*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1989, p. 75-84
- D. Wintgens Hötte, 'Kees Buurman', in: tent.cat. *Vijf eeuwen landschap*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) 1993, p. 56-57
- M.L. Wurfbain, tent.cat. *Kees Buurman. Schilderijen en monotypes*, Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal), 1967 [z. pag.]

Dichtbundels van Kees Buurman

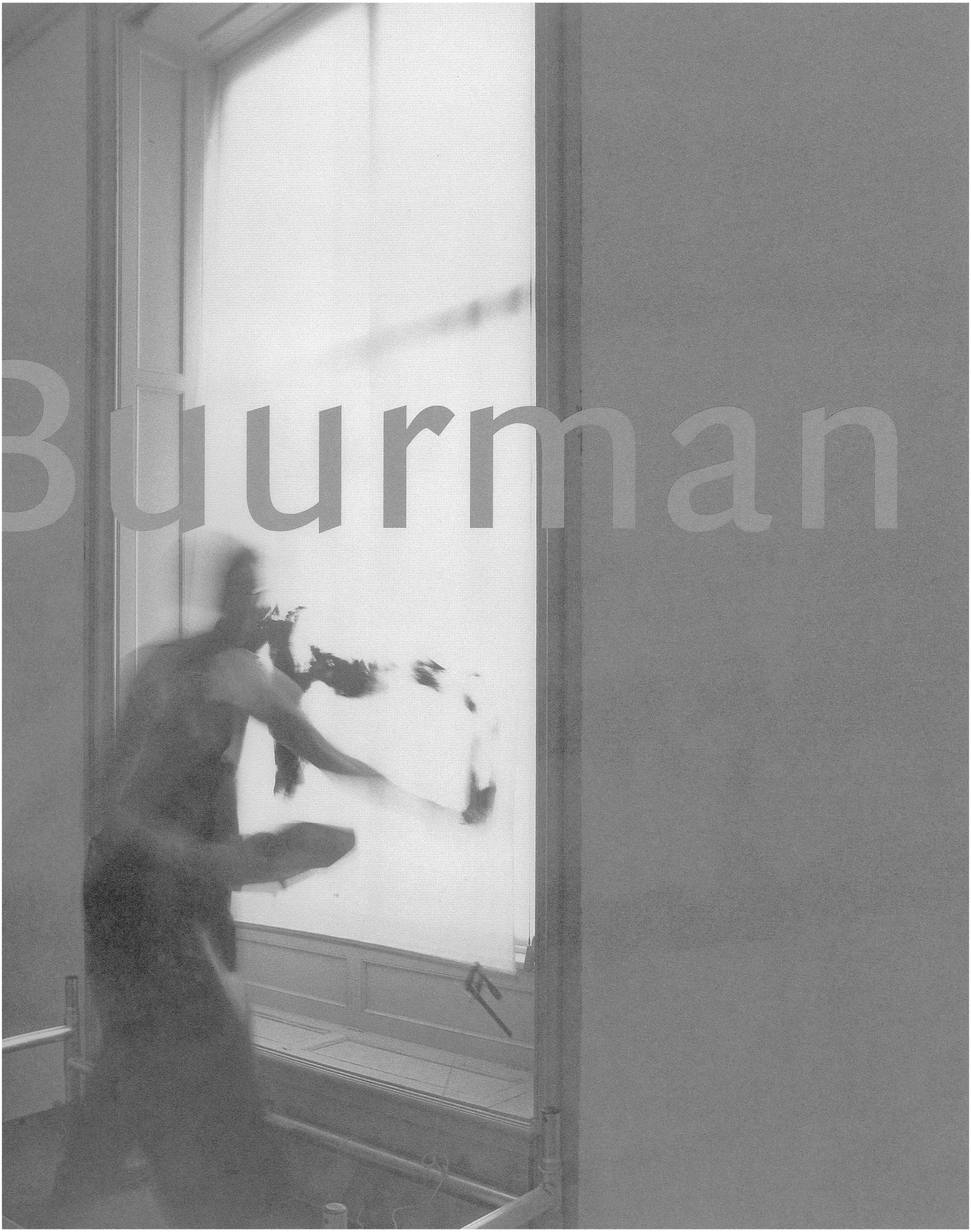
- Kees Buurman, *Een cirkel in 't zand. Haiku senryu*, Leiden 1978 (eigen beheer), Den Haag 1982
- Kees Buurman, *Zonder een einder. Haiku senryu*, Den Haag 1985
- Kees Buurman, *Krijger en monnik. Haiku senryu*, Leiden 1986
- Kees Buurman, *Veertien teksten over het nu eindigend in een punt.*, Leiden 1986
- Kees Buurman, *Het tasje van de biep*, Leiden 1994
- Kees Buurman, *Kunst en vliegwerk*, Leiden 1994

Gedichten van Kees Buurman zijn opgenomen in:

- S. Buschman (samenst.), *Haiku. Een vroege pluk. Bloemlezing van Nederlandse en Vlaamse haiku*, Soest 1981
- W. van der Molen, J. van Tooren, B. Verstraete (samenst.), *Haiku. Een vierkantje zon. Tweede bloemlezing van Nederlandse en Vlaamse haiku*, Soest 1984
- J. van Hulzen, S. Goddijn (hoofdred.), *Spelen met wind en maan. Haiku in Nederland*, Amsterdam 1990
- W. van der Molen, G. Blijenbergh, B. Verstraete (samenst.), *Haiku. Een kleine regenboog. Bloemlezing van Nederlandse en Vlaamse haiku*, Soest 1993

Fotoverantwoording

- Tom Haartsen, Ouderkerk a/d Amstel
  afb. 1, 2, 3, 7, 8, 9, 20, 24, 27, 31, 32, 33, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 54, 55, 56, 62, 64, 65, 66, 68, 89a+b, 91, 107, 108, 111, 112, 113, 114, 117
- Kees Buurman, Leiden
  afb. 5, 23
- Prentenkabinet Universiteit Leiden
  afb. 6, 28, 39
- Stedelijk Musem De Lakenhal, Leiden
  afb. 13, 17, 40, 42, 53, 57, 58, 63, 77, 78, 79, 80, 93, 94, 95, 96, 99, 100, 104, 109, 110, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129
- Frans Rombout/Picture Partners, Leiden
  afb. 11, 130, 131, p. 119 (b, m, o)
- Adriana Brunsting, Leiden
  afb. 12, p. 4, p. 8, p. 22
- Wim Lamboo, Leiden
  afb. 15
- Anton Poptie, Stedelijk Museum De Lakenhal, Leiden
  afb. 16, 18, 19, 26, 29, 30, 59, 60, 61, 102, 103, 115, 116, 118
- Van Abbemuseum, Eindhoven
  afb. 97, 69, 70, 71, 73
- G. Zuijderhoudt, Leiden
  afb. 21
- Gemeentemuseum, Den Haag
  afb. 34, 35, 36, 37, 38, 51, 52, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 84, 85, 86
- Chris-Paul Stapels, Voorschoten
  afb. 48, 92a+b, p. 118 (b, m)
- Centraal Museum, Utrecht
  afb. 52, 67, 72
- Wim Jansen, Amsterdam
  afb. 105


Burman