



**gem**  
MUSEUM VOOR  
ACTUELE KUNST

# DAAN VAN GOLDEN REFLECTIES

**Deze digitale publicatie is verschenen ter gelegenheid van de tentoonstelling *Daan van Golden - Reflecties*, te zien in het GEM, museum voor actuele kunst van 1 februari tot en met 4 mei 2014.**

# VOORWOORD

door **Benno Tempel**, *directeur GEM, museum voor actuele kunst*  
en *Gemeentemuseum Den Haag*

Het GEM, museum voor actuele kunst in Den Haag toont het werk van Daan van Golden. In de zalen waar anders werk van jong, aanstormend talent wordt gepresenteerd, hangen nu de schilderijen, foto's en prints van een 77-jarige kunstenaar. Dat is een bewuste keuze: zelden zal een Nederlandse kunstenaar zo een voorbeeld voor jongere kunstenaars zijn geweest als Van Golden.

Het werk van Daan van Golden kent hartstochtelijke volgelingen. Op zich niet vreemd bij een kunstenaar die, zoals een middeleeuwse monnik manuscripten kopieert, in opperste concentratie en met oog voor detail zijn werken maakt. En er daarbij toch steeds weer in slaagt een imperfect beeld neer te zetten. Die associatie met 'monnikenwerk' kent meerdere aspecten. Zo is Van Golden



als het ware ook een kopiist en bovendien gebruikt hij geregeld (blad)goud. En de veelgenoemde mentaliteit van de kunstenaar is bijna religieus te noemen. Zelfs in zijn eigen woorden klinkt dat door: "De kunstenaar heeft een functie in deze wereld. Hij dient een voorbeeld te zijn. Het kunstenaarschap houdt in dat je een goed mens moet zijn."

In de leegte in zijn doeken en in de aandacht voor het kleine en het detail lijkt Van Golden dicht bij zeventiende-eeuwse Nederlandse kunstenaars als Adriaen Coorte te staan. Maar toch gaat het te ver om Van Golden alleen als Nederlandse kunstenaar te omschrijven. Het mooie aan de kunst is dat die zelden de gebaande paden volgt. Zo ontkiemden Van Goldens sensibilliteit en aandacht voor het detail in de Oost, in Japan.

Dat een tentoonstelling van Van Golden plaatsvindt in het GEM -dat deel uitmaakt van het Gemeentemuseum Den Haag- krijgt extra lading als we beseffen dat in Den Haag zich de grootste collectie van werk van Piet Mondriaan bevindt. Hoewel het oeuvre van Mondriaan op het eerste gezicht sterk verschilt van dat van Van Golden, zijn er toch betekenisvolle overeenkomsten. Allereerst werken beide kunstenaars met precisie en geduld, waardoor schilderijen langzaam tot stand komen. Maar ook in het uiteindelijke voltooide werk zie ik overeenkomsten. Door de manier waarop Van Golden bijvoorbeeld inzoomt op een detail, heft hij eigenlijk de traditionele voor- en achtergrond op. Bij de neoplastische werken van Mondriaan zien we dat idee in het extreme doorgevoerd: er valt niet meer te zeggen of

de kleurvlakken of de lijnen de voor- of de achtergrond vormen. Waarmee het platte doek extra benadrukt wordt.

Het intensieve onderzoek naar het oeuvre van Van Golden dat conservator Hans Janssen in 2003 en 2004 uitvoerde, waarbij hij veelvuldig contact had met de kunstenaar, heeft er zeker toe geleid dat iets van Van Goldens gevoeligheid en poëzie doorsijpelden in het denken van de conservator en daarmee in het Gemeentemuseum Den Haag. Die band is alleen maar inniger en betekenisvoller geworden door de ruimhartige schenking van een groot aantal belangrijke werken van Daan van Golden door Art & Project, de legendarische galerie uit Amsterdam waar Van Golden jarenlang aan verbonden was. Daarmee is Van Goldens plaats in het Gemeentemuseum Den Haag ook in de toekomst veiliggesteld. Daar ben ik de schenker zeer dankbaar voor. Ook de bruikleengevers van de tentoonstelling ben ik erkentelijk. Zij hebben hun bijzondere werken afgestaan, zodat het publiek ervan kan kennismaken.

De tekst van deze catalogus is geschreven door Lynne van Rhijn. Conservator Hans Janssen, bijgestaan door assistent-conservator Vera Bertheux, vroeg haar een tekst te schrijven over de kunstenaar waarmee hij zich al jaren verbonden voelt. Dat genereuze gebaar waardeer ik enorm. De tekst is (en dat is nieuw) gratis te downloaden van de site van het GEM.

## Samenstelling

Hans Janssen, Vera Bertheux

## Auteur

Lynne van Rhijn

## Coördinatie

Vera Bertheux, Esther van der Minne

## Vormgeving

Afdeling Foto & Vorm, Gemeentemuseum Den Haag

© 2014 GEM, museum voor actuele kunst en auteur

© 2014 Daan van Golden

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden  
verveelvoudigd, opgeslagen of openbaar gemaakt zonder voorafgaande  
schriftelijke toestemming.

Het museum heeft ernaar gestreefd de rechten van de afbeeldingen volgens  
wettelijke bepalingen te regelen. Degenen die zich desondanks menen zekere  
rechten te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot het museum wenden.

Afbeelding voorzijde: Daan van Golden, *Mozart*, 2010, olieverf en potlood op  
doek, 160 x 120 cm, Gemeentemuseum Den Haag

De tentoonstelling *Daan van Golden - Reflecties* had niet gerealiseerd kunnen  
worden zonder de toegewijde betrokkenheid van Daan en Diana van Golden.  
Wij danken hen daarvoor hartelijk alsook voor hun genereuze toestemming  
voor deze digitale publicatie.

# INHOUD

## VOORWOORD

9 PARABEL

11 **HET MOMENT SUPRÊME**  
Lynne van Rhijn

67 AFBEELDINGENLIJST

70 EINDNOTEN



# HET MOMENT SUPRÊME

Een keizer gaf een ploeg Griekse en een groep Chinese kunstenaars opdracht ieder een wand te beschilderen.

Tussen beide muren werd een afscheiding gemaakt zodat zij elkaars werk niet voortijdig zouden kunnen zien.

Toen de Chinezen klaar waren, werd hun wandschildering onthuld.

Een paar weken later hadden de Grieken hun werk beëindigd en kon de keizer ook dit resultaat komen bekijken.

Zij hadden hun muurvlak zo gepolijst dat de schildering van de Chinezen er zacht in spiegelde.





3 *Sleeping Buddha*, ca. 1973-1975

# HET MOMENT SUPRÊME

door Lynne van Rhijn

De parabel over de Griekse en Chinese kunstenaars heeft Daan van Golden in verband met zijn werk meermaals verteld. In wonderlijk gecondenseerde vorm komen hierin veel elementen van zijn werk terug. Van Goldens relatief compacte oeuvre bevat een grote rijkdom aan associaties, in clusters van overlapende interesses die in later werk in iets gewijzigde vorm terug kunnen keren. Concreter, maar eenvoudiger gezegd: hij citeert ook zichzelf, door motieven, kleuren en beelden opnieuw te gebruiken en tevens in exposities waarin hij oud en recent werk combineert. Dat geeft het werk een heldere en consequente aanblik. Een motief kan binnen een volgende context wel een nieuwe rol spelen – zonder de oude helemaal te verliezen. Van Goldens oeuvre laat zich daarmee lezen als een reflectie van zijn

wereldbeeld: aldoor veranderlijk en toch inert samenhangend.

Van Golden las het verhaal in *Alchemy of Happiness*, een publicatie van de islamitische filosoof en theoloog al-Ghazâlî (ca.1056–1111).<sup>1</sup> Al-Ghazâlî was ervan overtuigd dat mensen God pas goed kunnen ervaren nadat zij een leertraject hebben doorlopen. De parabel over de Grieken en de Chinezen drukt uit dat er twee evenwaardige benaderingen zijn in het traject. De Chinezen staan met hun beschilderde wand voor de bestudering van de goddelijke schepping. De Grieken die hun wand hebben gepolijst representeren het ‘polijsten van het hart’, om zo ontvankelijk te worden voor mystieke ervaringen.<sup>2</sup> (afb. 1)



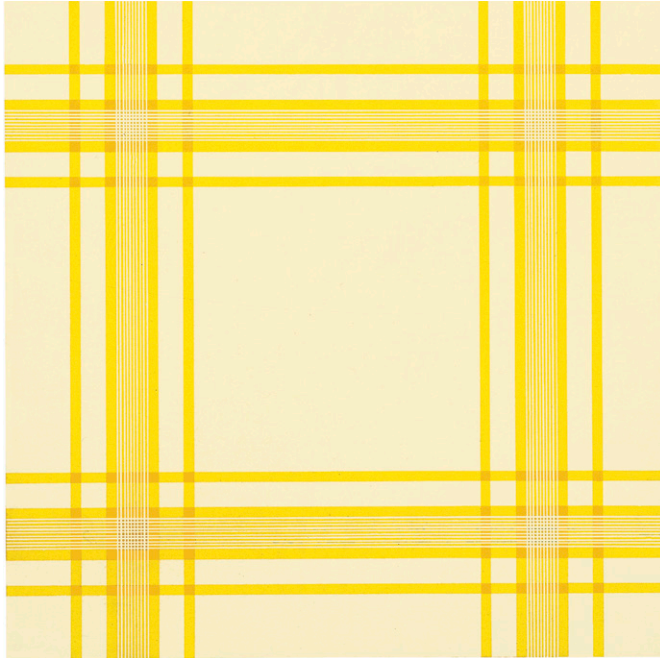
1

Van Golden vond deze parabel over de Grieken en de Chinezen enkele jaren na zijn vertrek uit Japan begin 1965, waar hij twee jaar had gewoond en met zijn werk een nieuwe weg was ingeslagen. In zijn atelier had hij een stuk pakpapier met een rood-wit patroon gevonden en nageschilderd. Vanaf die tijd vond hij inspiratie niet zozeer in innerlijke impulsen, maar vooral buiten zichzelf. Die ontvankelijke blik heeft hij altijd gehouden. Het grote verschil was, vertelde Van Golden daarover, dat hij tijdens het schilderen niet meer zoekende was. Dat gebeurde voorafgaand aan het schilderen. Het zoeken werd bovendien vooral een vinden.<sup>3</sup> Patronen van zakdoeken, tafellakens en andere stoffen volgden: abstracte motieven, die tegelijk een voorwerp zijn. “De intentionaliteit van het beeld zit hem in de vertaling van

motief naar beeld” zei hij later over een van deze schilderijen, die natuurlijk zelf ook weer een object zijn.<sup>4</sup>

De teksten in deze publicatie gaan uit van een aspect dat door de jaren heen een belangrijke rol lijkt te spelen in het werk van Van Golden: serendipiteit. Dit woord lijkt synoniem aan geluk of toeval, maar het is meer een woord voor de bijzondere gave om nuttige combinaties te maken van observaties die op zich weinigzeggend zijn. Om iets te ontdekken waar men niet naar op zoek was, maar met een schrandere draai leidt tot iets aangenaams of bruikbaar. Zo is bijvoorbeeld penicilline per toeval ontdekt. Toeval kan mooie verrassingen opleveren, het is de kunst daar oog voor te hebben en de waarde van te zien.

Met al zijn beeldcitatens lijkt Van Golden vergelijkbaar met de spiegelende



2 *Compositie met gele ruit, 1964*

gepolijste muur. Alleen maakt hij van gevonden motieven een nieuw beeld, dat het oude liefdevol in zich draagt. Zijn ingrepen zijn tegelijk terughoudend en ingrijpend – nageschilderd, maar geen kopie (afb. 2).

De parabel van de Chinezen en de Grieken spreekt Van Golden aan, zo vertelde hij Hans Janssen (conservator van het Gemeentemuseum Den Haag), omdat het zo vreemd is Grieken en Chinezen tegen elkaar in competitie te laten treden. Hij laat graag de ene keer de ene, dan weer de andere groep winnen omdat op die manier “de boel een beetje in evenwicht blijft”.<sup>5</sup> Van Golden noemt een detail, maar eigenlijk lijkt het in zijn werk nooit over een enkel aspect te gaan. Hij vertelde het verhaal als onderdeel van een voordracht die vrijwel geheel uit citaten bestond – wat

natuurlijk uitstekend bij zijn werk past.<sup>6</sup> De uitzonderlijkheid van het oeuvre zit niet in de optelsom van afzonderlijke objecten, hoe mooi die ook kunnen zijn. Benoem je een aspect, zoals het ontleiden van de schilderkunst, dan zul je het altijd tekort doen. Met een toevoeging, zoals dat hij minstens zo veel belang aan schoonheid en reizen hecht, ben je er nog niet, want dan mis je bijvoorbeeld de samenhang tussen het goddelijke en de liefde, of de onlosmakelijke band tussen kunst en het alledaagse, de dimensies die een plat vlak kan bevatten, de overeenkomst tussen de scheppende natuur en de scheppende kunstenaar, het mooie van zacht glanzende stoffen, parelmoer en goud, hoe je daar als beschouwer op een bepaalde plaats en bepaald moment – misschien in een boek – naar kijkt, enzovoorts. Toch is dat

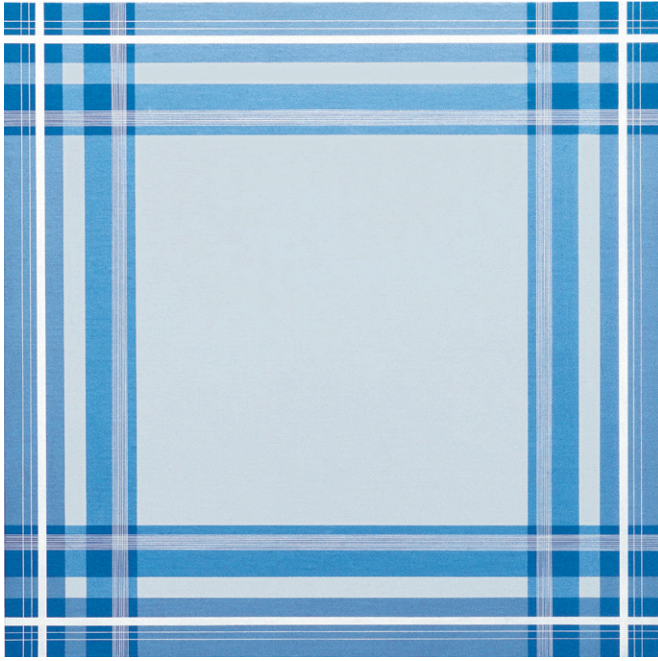
allemaal tegelijk in Van Goldens werk (ik denk hier specifiek aan *Sleeping Buddha*, [afb. 3](#)) aanwezig, meer of minder nadrukkelijk. Het is er, maar Van Golden zou de eerste zijn om te zeggen dat je vooral zelf moet kijken.

Van Goldens hergebruik van eigen motieven maakt dat zijn uitspraken, waarvan er in deze tekst een aantal verzameld is, misschien sneller dan bij anderen algemeen geldig lijken. Hij hecht eraan dingen in hun context en het moment te zien. Toch licht, als zijn werk en uitspraken samen worden gezien, een aantal terugkerende thema's op, waarmee het werk zich voor de beschouwer verder kan openen.

## MEDITATIEF SCHILDEREN

Het viel Van Golden niet makkelijk om te komen tot de verschuiving in zijn werkwijze; het leek er zelfs even op dat het met de kunst gedaan was. Zijn oude, expressieve manier van werken kon hem na de lange indrukwekkende reis door Azië naar Japan steeds minder boeien. “Steeds meer gaat hij zich bezinnen op de problemen en het wezen van de vorm. De filosofie gaat een belangrijke rol spelen. Een verblijf in Nepal geeft daarbij de doorslag. Tussen mensen die slechts de werkelijkheid van het leven kennen en voor wie alle bijkomstigheden van onze beschaving waardeloos zijn, vindt hij een nieuwe oriëntatie”, noteerde een journalist bij terugkeer.<sup>7</sup> Ook moet hij gezien hebben hoe sterk het hogere in Azië vaak verbonden is met dagelijks





6 *Compositie met blauwe ruit, 1964*

leven, kleur en schoonheid, kunst.

In Japan lijkt dit alles samen te zijn gekomen in de patroonschilderijen. Patronen vertalen naar verf vereiste veel concentratie en rust, dat beviel goed. In Japan had Van Golden met meditatie kennisgemaakt.<sup>8</sup> Zoals daarin de aandacht naar de ademhaling gebracht kan worden, kan in schilderen de aandacht teruggebracht worden tot een mild geconcentreerd uitvoeren. Dat is de vorm van meditatie die Van Golden bijzonder aansprak. Schilderen werd op deze manier weer heel bevredigend, een ontspannen bezigheid. Bij thuiskomst liet Van Golden dat aspect tegenover journalisten in eerste instantie overigens achterwege. Pop art, waar Van Golden met dit werk in zekere zin op aansloot, was nog niet alom bekend en hij legt uit: “Op het moment dat ik beslis: dit motief

neem ik, is dat creatie. Ik zou het dan liever door een ander laten uitwerken. Schilderen is tijdverlies. In die tijd zou ik boeken kunnen lezen.”<sup>9</sup>

Maar in latere interviews benadrukt hij steeds de rust van uitvoeren. Een rust die samenhangt met de alomtegenwoordige invloed van zenboeddhisme op het dagelijks leven in Japan. “Ik vond in Japan een bevestiging van een sluimerend iets in mezelf.”<sup>10</sup> Voor het vouwblad dat gemaakt werd bij de enige expositie die Van Golden in Japan had, schreef de bevriende microbioloog Jed Loveall Curtis een tekst met daarin twee zinnen over de patroonschilderijen, die zowel de verwantschap met pop art als de voor Van Golden waarschijnlijk minstens zo belangrijke koppeling aan meditatie en aan schoonheid weergeven: “*His, Daniel's, gimmick, construed*



4 Heerenlux, 2003

as pop-art (*O time*) is assimilated into Krishna Murti's ecstasy of Now. It is also very pretty." Curtis doelt waarschijnlijk (met een hint naar de hindoeïstische god Krishna) op Jiddu Krishnamurti (1901-1986). Deze bekende Indiase spiritueel leraar sprak over onderwerpen als natuur, vrijheid, God en maatschappelijke verandering, met een nadruk op het nut van meditatie en de houding van openheid en ontvankelijkheid daarin.

## LEEGTE EN TEGENDEEL

Leegte speelt in verschillende werken een opvallende rol. Sommige doeken bevatten in potlood opgezette maar nooit ingevulde verfvlakken, zoals in de serie *Heerenlux* (in verf van het merk Heerenlux, [afb. 4](#)). "Een leeg doek",

zei Van Golden eens, "dat is zo rustgevend. Alsof je naar een meer kijkt, of naar het wateroppervlak." Schoon, onbewerkt linnen vindt hij "eigenlijk het allermooist".<sup>11</sup>

De invloed van zen is in de Japanse cultuur terug te zien in de zorg en aandacht voor alledaagse voorwerpen en handelingen. Ook de voorkeur voor eenvoudige en sobere schoonheid, die terug te zien is in opzettelijk sober gehouden ruimtes in huizen, sprak Van Golden aan.<sup>12</sup> Hij heeft nooit specifiek over zen



in de Japanse esthetiek gelezen, maar zegt het wel zo te ervaren.<sup>13</sup> "Na



7 Heerenlux, 2003

verloop van tijd konden we een Japans huis betrekken. De sfeer van de vrijwel lege kamers met hun schuifdeuren, matten en geometrische wandindeling begon op me door te werken. Het schilderen werd een ritueel.”<sup>14</sup> (afb. 5)

In de zenleer is leeg onlosmakelijk verbonden aan niet-leeg. Ook bij Van Golden staat leegte steeds in verband met het tegendeel, maakt het iets anders juist zichtbaar of sterker. Met belangstelling schijnt hij een discussie in een brievenrubriek in een Japanse krant gevolgd te hebben over de betekenis van het woordje *ma*, een abstract begrip dat de afhankelijkheid van leegte aanduidt, zoals de stilte tussen tonen in muziek of het gat in een donut.<sup>15</sup> “Er zijn zakdoeken met een grote lege binnenruimte – eigenlijk is het de leegte die dan geaccentueerd wordt door de

decoratie aan de buitenkant. Die vind ik erg mooi.”<sup>16</sup> (Zoals bij *Compositie met blauwe ruit*, 1964, afb. 6.) Dat omslaan in ‘manier van kijken’ is ook in de Japanse esthetiek een terugkerend element. Van Golden over zijn serie *Heerenlux* (afb. 7): “De maagdelijkheid van het geprepareerde linnen wordt intenser door gedeelten ervan met verf te bedekken. Daarna ontstaat een dialoog tussen de positieve en de negatieve vormen op het schilderij.”<sup>17</sup> Het aanwijzen van zo’n wederzijds afhankelijk onderscheid geeft juist het idee van eenheid.<sup>18</sup>

De doeken in de serie *Heerenlux* ogen misschien op het eerste gezicht ‘vol’ maar zijn tegelijk heel eenvoudig. Er is maar een enkele kleur gebruikt, strak en egaal opgebracht. Het motief is niet verzonnen maar ontleende Van Golden aan een lap zwart-witte zijde. Hij speelt

met de reductie die in principe eigen is aan patronen, met een over het gehele doek repeterend motief en dus eigenlijk geen compositie, geen begrenzing in de voorstelling (tenzij het beeld is ingelijst), geen gedefinieerd onder of boven, geen diepte, en behalve de verflaag die letterlijk op de grondering ligt, geen suggestie van voor- of achtergrond.

## EENHEID IN SCHIJNBARE TEGENSTELLINGEN

Van Golden hergebruikt bestaand beeld, een artistieke keuze die zeker ook levensbeschouwelijk geïnterpreteerd mag worden. Zo getuigt hij in 1965, juist terug uit Japan, van een voor onder andere zenboeddhisme typerend inzicht in de eenheid en gelijkwaardigheid van alle

dingen.<sup>19</sup> Elk onderscheid tussen objecten, ervaringen, het ik en anderen wordt in zen als niet meer dan een menselijke constructie gezien. “Ja, het werk is inderdaad geschilderd met mijn hand. Als die hand tenminste van mij is. Want wie ben ik? Ik heb niet eens mijn eigen naam uit mogen kiezen.” En “alles wat ik heb, is niet van mij. Weet jij van wie dat beeldje is. Nee. Nou zie je wel. Dan is het toch niet van mij. 't Is mooi. Maar wat is mooi. Ik vind het mooi, daarom is het nog niet mooi.”<sup>20</sup>

Zo lijkt Van Golden ook geïnteresseerd in de dynamiek tussen vreemd en bekend, tussen hier en daar, en zo op de eenheid in Oost en West te wijzen. Een Japanse druk van een plaat van de Beatles presenteerde hij als readymade (*Made in Japan*, 1964-1991). In de voor ons onleesbare hoes duiken de titels van liedjes op als oude bekenden.



早熟で  
ご免遊ばせ

ブリジット・バルドーの人気と私生活



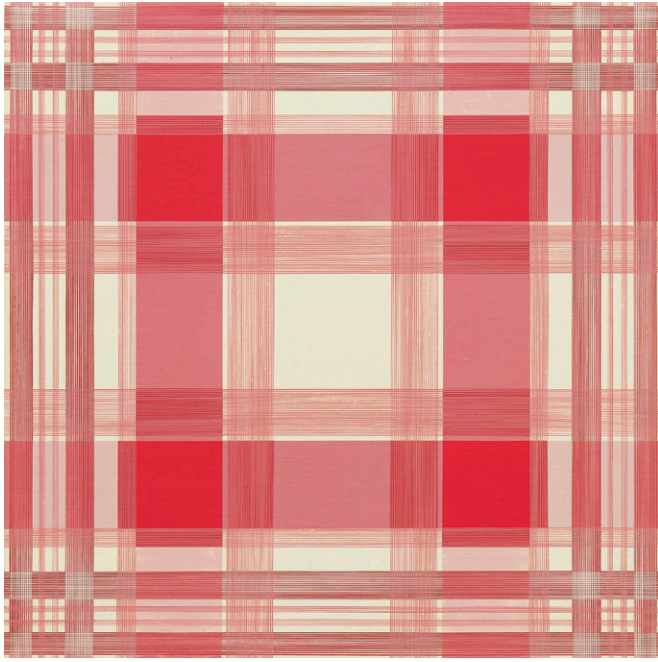
Van Golden zeefdrukte eerder ook een foto van Brigitte Bardot met Japanse karakters (*BB in Japan*, 1964/1979, [afb. 8](#)). Haar verschijning verbluft kennelijk over de hele wereld.

In Japan schilderde hij patronen die niet direct Japans ogen – wat in een land met een rijke traditie in eveneens heldere en grafische patronen net zo makkelijk had gekund. Juist het ruitpatroon van een zakdoek of tafelkleed, of bloemen, stippen of strepen kunnen een Westerse reiziger in het verder zo vreemde Oosten even een ‘schok’ van het bekende geven. Op de opening van de expositie in ‘t Venster in Rotterdam, die kort na Van Goldens terugkeer plaatsvond, werden bij zijn patroonschilderijen het Nederlandse en Japanse volkslied gespeeld.<sup>21</sup> Ook die melodieuze verschillen niet zo sterk van elkaar als je misschien

zou verwachten. Het ruitmotief heeft iets universeels, zo vertelde Van Golden eens, “dat is al zo oud en vind je in kleding en vloermozaïeken. Ook in oude grasweefsels uit Afrika en Indonesië.”<sup>22</sup> Iets universeels kan kennelijk ook in popmuziek, of een mooie vrouw schuilen.

## SPANNING IN PATRONEN

Van Golden is geïnteresseerd in de dynamiek tussen tegenstellingen. Hij noemt het van oorsprong Chinese concept yin en yang, dat gebruikt wordt voor de gespannen harmonie tussen wederzijds afhankelijke krachten. “Rood en blauw, warm en koud: tegenstellingen daar hou ik van.”<sup>23</sup> Dat geldt ook voor beschilderd en onbeschilderd doek, horizontaal en verticaal. “Zonder het een bestaat



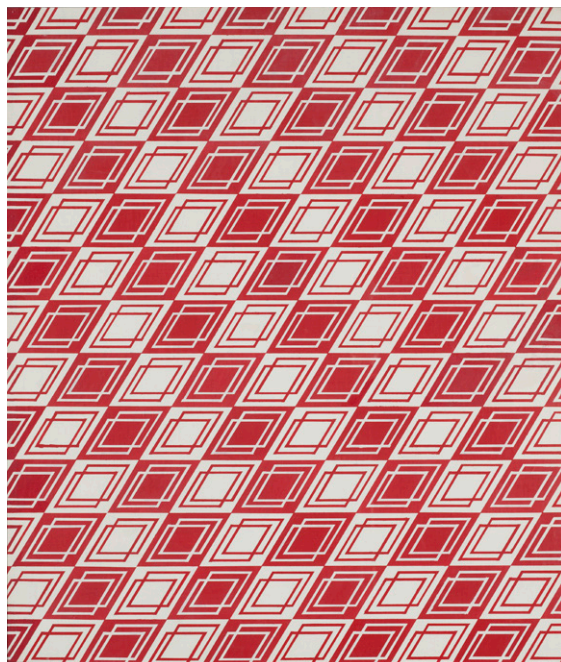
9 *Compositie met rode ruit, 1964*

het ander niet.”<sup>24</sup> Kleine afwijkingen in de eenvoudige opzet van contrasten, symmetrie en verdubbeling kunnen een boeiende ‘spanning’ geven.

Het vroege abstract-expressionistische werk onderscheidde zich vooral van soortgelijk werk van tijdgenoten door de reductie in kleur waardoor de nadruk sterker op contrast kwam te liggen. Het ging om “de gespannen harmonie der contrasten” zoals dichter Hans Sleutelaar het destijds verwoordde.<sup>25</sup> Door zonder kleur te werken poogde Van Golden het verschil tussen zijn eigen interpretatie en die van de beschouwer zo klein mogelijk te houden.<sup>26</sup> “Zonder esthetisch gezwam. Geen rode vlek, die de aandacht afleidt.”<sup>27</sup> Uiteindelijk gaat het natuurlijk ook in die vroege *action paintings*, vertelt Van Golden, om de tegenstelling tussen vorm en kleur,

waarbij deze zijn gereduceerd tot lijnen, vegen en vlakken, van witten, grijzen en zwarten en ook onbedekte stukken.<sup>28</sup> Van Golden: “Het is eigenlijk niet abstract. Er gebeurt iets op mijn doeken. Er is spanning. Dat zoek ik: spanning. Kijk eens hoe prachtig deze baan onder die witte doorloopt.”<sup>29</sup>

De tegenstelling tussen figuur en ondergrond heeft steeds een rol gespeeld, zo vertelde Van Golden in een interview, behalve in zijn Japanse schilderijen.<sup>30</sup> De patronen die hij daar maakte, spelen wel op een andere manier met diepte versus tweedimensionaliteit. Hij schilderde platte beelden na, motieven die samenvallen met het tweedimensionale vlak van het schilderij. Maar dat patroon trok hij vervolgens ook over de randen door, waardoor het schilderij niet zozeer illusie van diepte



10 *Compositie rood/wit, 1964*

gééft, maar het hééft. Op een foto in het vouwblad dat verscheen bij zijn expositie van patroonschilderijen in Japan, houdt Van Golden een oog dicht. Met één oog zie je geen diepte en wordt de wereld als een plat vlak.<sup>31</sup> Diepte elimineren – een tegelijk terughoudende en fundamentele ingreep die laat zien dat onze waarneming niet zo eenduidig is als je misschien zou denken.

Geschilderde ruitstof suggereert een door het vlakke beeld op- en neergaande ‘beweging’ van garens (afb. 9). Die beweging heeft in een schilderstreek natuurlijk nooit plaatsgevonden en aan het schilderij is dus niet te zien waar de inslag onder de schering door duikt. Dat maakt zo’n strak geschilderde stof helderder en serener dan het origineel, maar tegelijk wringt zo’n beeld enigszins. In *Compositie rood/wit, 1964* (afb. 10),

een strak en contrastrijk schilderij, ontstaat een op art-achtig effect van patronen die lijken te bewegen. Het wringen zit in de patronen zelf, maar wordt nog eens aangezet door ze met een kleine verspringing tegen elkaar aan te plaatsen. Ook hier is het resultaat volgens Van Golden een vreemde, sterke werking met een “fraaie spanning”.<sup>32</sup>

Een simpelweg nageschilderd beeld, zonder de traditionele suggestie van diepte in figuratieve kunst en zonder gepassioneerd aangebrachte streken, kan nog steeds heel complex zijn, leek Van Golden te ontdekken. Deze werken zitten tussen figuratie en abstractie in. Op dat terrein bleek van alles te kunnen gebeuren. Het is een enthousiast onderzoeken wat er allemaal speelt in visuele waarneming en hoe effecten versterkt kunnen worden of juist verstoord.

## STOF, LEVEN, KUNST

Tussen kunst en het alledaagse bestaat een schijnbaar onderscheid dat Van Golden graag overbrugt. Kunst bestaat uit objecten, onderstreept hij. Dat hij onbewerkt canvas eens het allermooiste noemde, kan er mede in liggen dat het uit textiel bestaat, en er dus een uit het dagelijks leven herkenbaar materiaal in een schilderij zit. Andersom dragen mensen ook schilderijen: linnen of canvas herinnert ons eraan dat kunstwerken net zo goed als andere objecten onderdeel zijn van onze omgeving.

In Japan schilderde hij onder andere zakdoeken die, zoals gezegd, als tweedimensionaal object samenvallen met het platte schildervlak. Op zijn expositie in Tokio in 1964 hing hij de patroonwerken niet zoals gebruikelijk met enige

afstand naast elkaar maar nauw op en ook boven elkaar, als stukken stof in een lappendeken.<sup>33</sup> Over de latere serie *Heerenlux* (naar een lap zwart-witte zijde, meegebracht “uit Marokko of India, ergens begin jaren zeventig”) vertelde hij dat het linnen groter was dan het uiteindelijke schilderij “zodat het eruitziet als een lap stof die over het spieraam is gespannen”.<sup>34</sup> (afb. 7 en 11)

De aandacht voor textiel stamt mogelijk uit de tijd dat hij Willy van Rooy leerde kennen. Zij studeerde ook op de academie in Rotterdam, maar dan richting mode. Een academiegenoot noemt in een artikel in *TIQ: mode, seks, beat* de zelf ontworpen en gemaakte jurkjes van satijn en jassen van fluweel, die ze droeg toen zij en Van Golden in Londen woonden. “Ze deed me aan Brigitte Bardot denken, die ook haar favoriet



11 *Heerenlux*, 1998





13 Peacocks, 1972



14 12 Match Brands, 1972

was.<sup>35</sup> En niet alleen hij zag een gelijk-  
kenis, afgaande op de combinaties die  
Van Golden van beelden van haar en van  
Bardot maakte in catalogi van zijn werk.<sup>36</sup>

In het vouwblad bij de expositie in het  
Stedelijk Museum Schiedam in 1978 is  
*Compositie*, ca. 1971 afgedrukt, een kleu-  
rig schilderij van een batikstof. Het wordt  
gecombineerd met een grote hangende  
ansichtkaart van Brigitte Bardot gekleed  
in slechts een bikinibroekje van een stof  
die doet denken aan *Heerenlux*. Hij wilde  
de foto in een lijst  
exposeren, staat  
erbij, “omdat hij B.B.  
erg bewonderde en  
omdat hij een groot  
doek had geschild-  
erd van het motief  
van haar broekje.  
[...] Voor Van



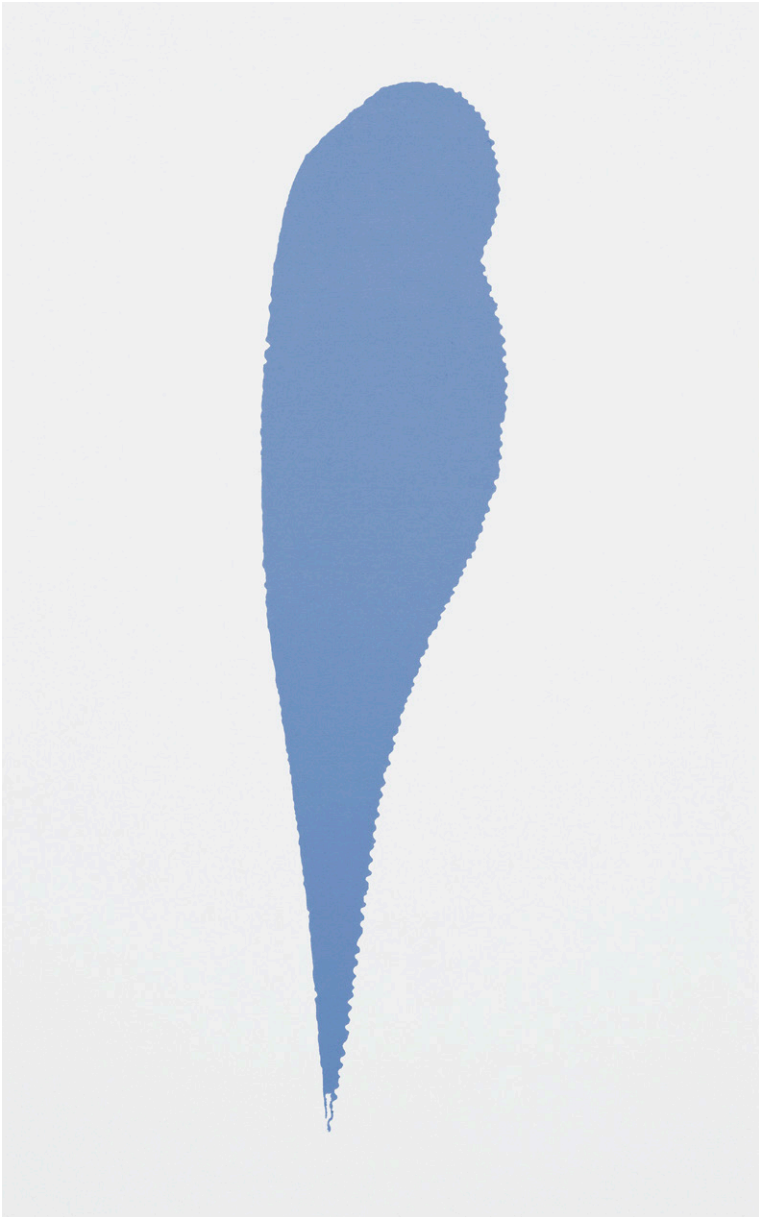
Golden is er geen grens tussen werkelijk-  
heid en kunst”.<sup>37</sup> (afb. 12)

De opgeplakte luciferdoosjes in  
*Peacocks*, 1972 en *12 Match Brands*,  
1972 (afb. 13 en 14) bevatten dit aspect  
ook. “De ‘kickwaarde’ van de dingen is  
niet evenredig aan hun artistieke *stan-  
ding* (dat is de clou van de ‘pop-art’)”  
noteerde een journalist na een gesprek  
met Van Golden.<sup>38</sup> Die had uit Japan  
beeldjes meegenomen, zoals onbemid-  
delde Japanners die in huis hadden:  
beschilderde poppetjes van papier  
en klei. Ook een verzameling van wel  
tweeduizend etiketten van luciferdoos-  
jes nam hij mee. De oorspronkelijke  
verzamelaar moet als een ware Van  
Golden de verschillen tussen de merken  
en drukversies opgemerkt hebben en  
genoeg gewaardeerd om ze te willen  
bewaren. Van Golden plakte pauwen en

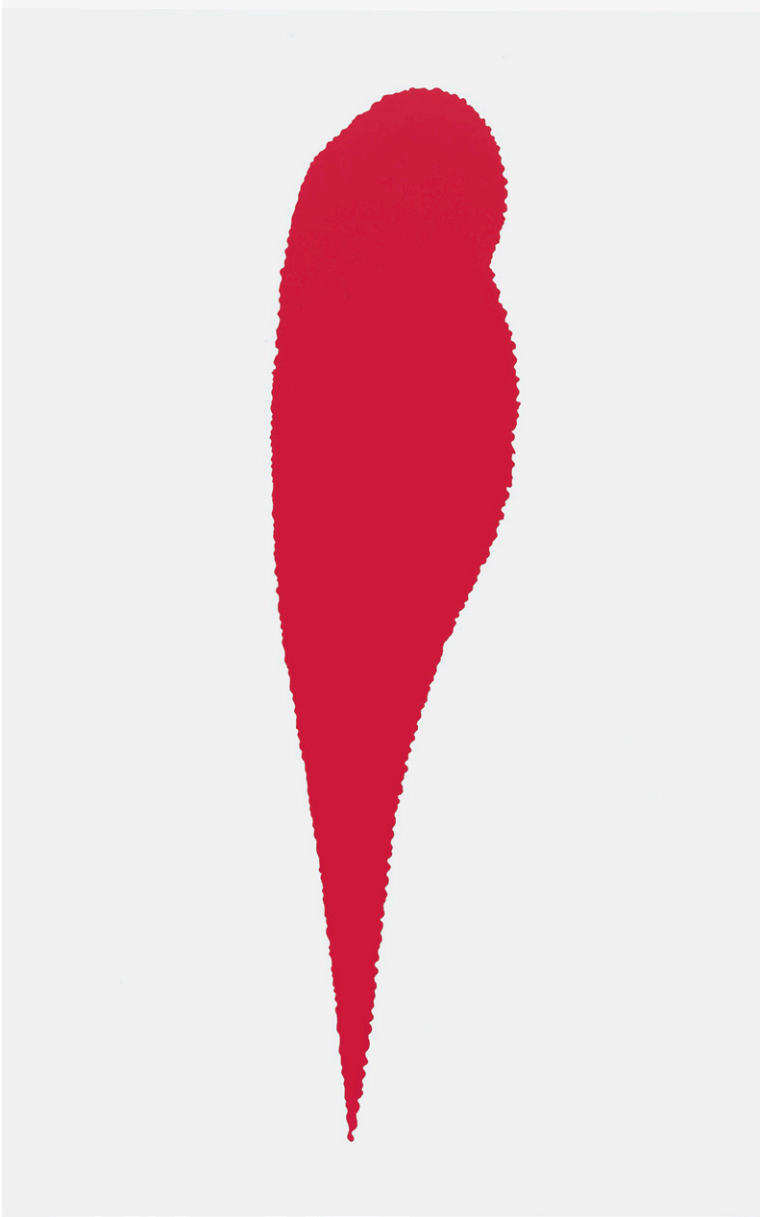




16 *London (Sex Pistols)*, 1979

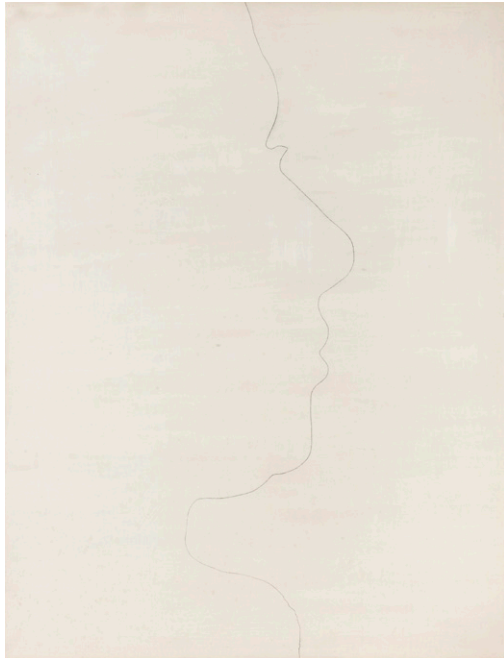


18 *Blauwe studie naar Matisse, 1982*



49 Study H.M., 2003





17 Mozart, 1978

olifantjes op vellen tot werkjes met zijn typerende beeldrijm, verdubbeling en verschil-binnen-overeenkomst.

## SPANNING IN BEELDLAGEN

Vanaf de jaren zeventig verschenen er foto's en schilderijen van silhouetten: bladersilhouetten zoals in het patroon op de *Heerenlux*-serie, maar ook van mensfiguren als Mozart (in *Schiedam (Mozart)*, 1978, [afb.15](#)) en Queen Victoria (in *London (Sex Pistols)*, 1979, [afb.16](#)). Hij koos daarmee voor een traditie van afbeeldingen waarin de figuur samenvalt met het platte doek. Maar zoals een bol meer diepte suggereert dan een cirkel doen silhouetten van hoofden meer aan diepte denken dan een abstracte vorm. Zo ontstaat door versterkte figuratie

een spelen met diepte. In *Mozart*, 1978 ([afb.17](#)) is het zelfs maar een enkele potloodlijn op een verder leeg doek die in staat is spanning tussen links en rechts van de lijn op te roepen. Een menselijk profiel is zo krachtig dat links direct naar de voorgrond wordt getrokken. De leegte van dat vlak maakt het effect vervolgens weer ongedaan.

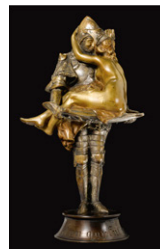
De vorm die Van Golden schilderde in *Blauwe studie naar Matisse*, 1982 is mysterieuzer ([afb.18](#)). Het gaat om de parkiet die verscholen is in de grote collage *La perruche et la sirène* (De parkiet en de zeemeermin) uit 1952 van Henri Matisse. Al aan veel van zijn schilderijen gaf Matisse een aan patronen gelijkende tweedimensionaliteit, mede onder invloed van Perzische miniaturen en islamitische patronen. Hij speelde met de suggestie van diepte, maar doorbrak die



20 *Celuy qui fut pris*, 2010

suggestie ook weer door bijvoorbeeld in *L' Atelier Rouge* (1911) de kamer zonder schaduwen vrijwel geheel in een enkele tint rood te schilderen, als een patroon. Toen hij later in zijn leven wegens ouderdomsklachten van schilderen op papierknipsels overstapte, verdween alle traditionele suggestie van diepte uit zijn werk. "In plaats van een contour te tekenen en in te vullen met kleur ... teken ik direct in kleur" zei hij.<sup>39</sup> De parkiet heeft een prachtige vorm, vindt Van Golden. Een vogel, terugkerend motief in zijn werk, is er eigenlijk nog maar net in te herkennen. Ook Van Golden werkt, nu het schilderen hem lichamelijk zwaar valt, meer met schaar dan penseel.<sup>40</sup>

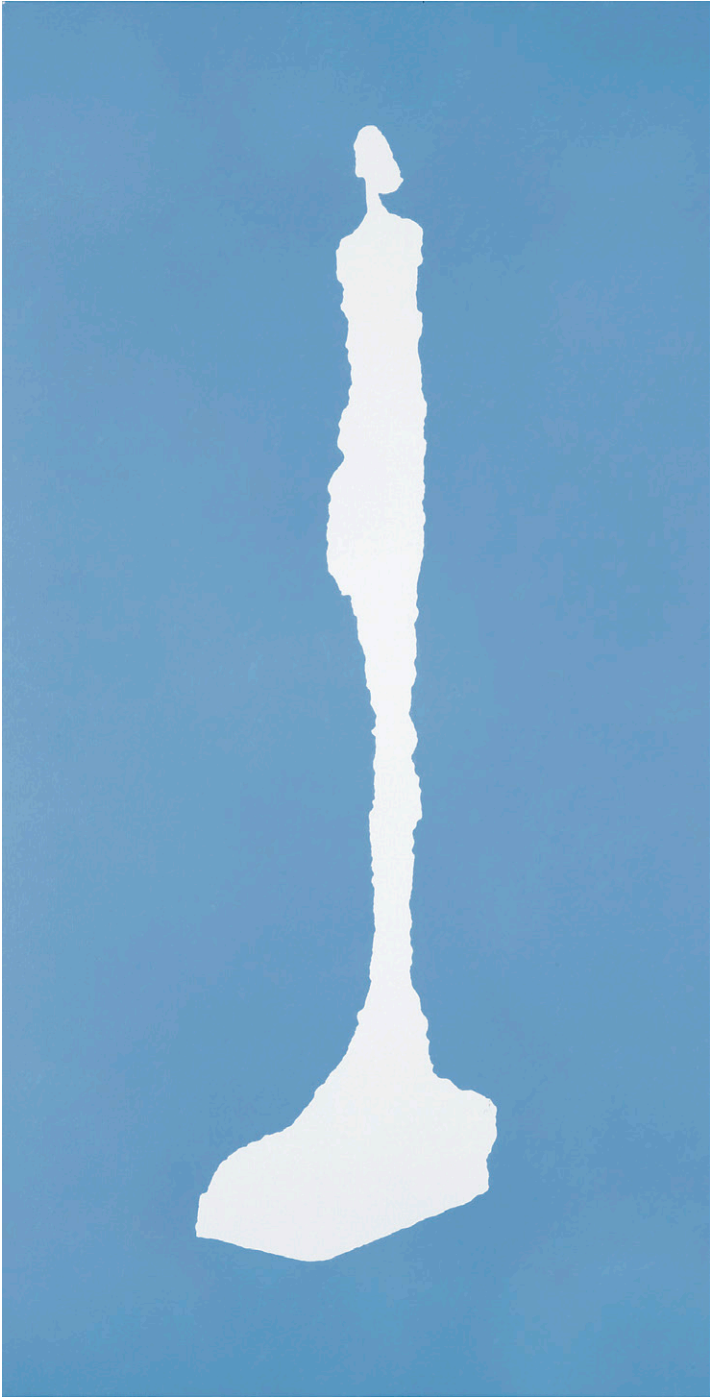
Als je *Study A.G.*, 2005 (afb. 19) afzet tegen een werk als *Celuy qui fut pris*, 2007 en 2010 (afb. 20) valt een soortgelijk dieptespel op. Het eerste is een



21

Het silhouet in *Celuy qui fut pris* daarentegen is gebaseerd op een veel minder bekend beeldje: *Celuy qui fut pris* [of *Celui qui fut pris*] uit 1908 van François André Clemencin (afb. 21). Je ziet in dat silhouet duidelijk een mens, maar niet wat zich verder binnen de contouren bevindt, waardoor een vreemder dieptespel ontstaat. Door enkel het silhouet te schilderen, brengt Van Golden ook de fraaie symmetrische opzet van het beeldje naar voren.

Het bronzen beeldje stelt overigens







22 *Dante e Leonardo, 2001*

een ridder voor die een vrouw draagt, verguld. De onzichtbaarheid van de gouden vrouw is voor Van Golden niet onoverkomelijk. Zo'n detail is een meerwaarde en maakt dat hij een motief kiest, maar of een beschouwer het ook ziet, is "totaal niet van belang".<sup>41</sup>

Ook in Van Goldens fotografie (een medium dat sterk verbonden is aan de driedimensionale wereld) komt zijn oog voor beeldlagen en bijzondere effecten naar voren. In *Dante e Leonardo, 2001* (afb. 22) legde hij toeristen vast die hun gezicht door een reproductie van de *Mona Lisa* steken. Dat levert een in de basis doodeenvoudig mirakeltje van suggestie op. Leven wordt letterlijk in een schilderij betrokken – andersom laat het je een ruimtelijk gezicht ook even tweedimensionaal voorstellen. Van Golden

koos juist de in blauw geklede toeristen om vast te leggen, complementair aan het rood en goud in het beeld. Zijn blik is ook te herkennen in het samenbrengen van de klassieke 'hogere' kunst en de alledaagse omgang met kunst.

## BOEDDHA

Veel werken van Van Golden hebben een huiselijke kwaliteit, bijvoorbeeld in de voorstelling van alledaagse dingen. Dat is ook zo bij *Buddha, 1971-1973* (afb. 23), dat hij maakte omdat hij het beeld graag in zijn omgeving wilde hebben. Toch lijkt het ook een zekere gewijidheid te hebben verkregen, vergelijkbaar met een icoon. Het werk sierde enige tijd Van Goldens schoorsteenmantel waardoor je er enigszins



23 *Buddha*, 1971-1973

tegenop keek, wat mooi overeenkwam met de positie van waaruit de dia was gemaakt. Ook klopte dat goed met het beeld zelf, dat devotie oproept. Het is de boeddha uit de Swayambunathtempel bij Kathmandu in Nepal, een van de vriendelijkste, meest goedaardige boeddha's die Van Golden ooit zag, zo vertelde hij eens. Eigenlijk zou alleen een 'mooie monnik' de bloemetjes kunnen vervangen, mocht dat ooit nodig zijn. De fragiliteit van de bloemen hoort bij het werk, als onderdeel van de betekenis. Zijn vriendin Marian Carlier hielp bij het drogen en aanbrengen. Dat, en het schilderen, beschrijft hij als een devote activiteit, waarbij hij ook niet rookte.<sup>42</sup>

*Sleeping Buddha*, ca. 1975 (afb. 3) toont ook een Boeddhabeeld, hier op een ansichtkaart. De banale associaties met toerisme die zo'n kaart kan geven,

worden overstemd door de andere materialen: "In een winkeltje in Singapore zag ik dat oude brokaat, die oude zijde. Het lag daar niet voor de verkoop, maar ik moest en zou het hebben. Die bloemmotieven komen uit de jurk van mijn vriendin. De bloedkoralen en schelpen vond ik op het strand van Bali."<sup>43</sup> Tussen de glanzende stof op de foto en de 'echte' stoffen in de lijst, die samen ingelijst een min of meer plat beeld vormen, ontstaat een spel van beeldlagen en beeldrijm. Het resultaat belichaamt de mooie en oprecht gevoelde kant van souvenirs: het opnieuw oproepen van bewondering. In werken als deze hangen het 'hogere' en alledaagse als vanzelfsprekend samen, verbonden door bloemetjes en glanzende lapjes, bewondering en liefde.

In een recente publicatie



24 Malevich *Sleeping*, 1989

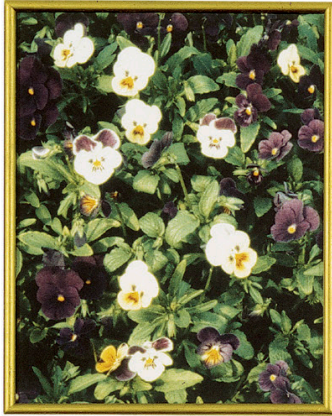
combineerde Van Golden *Sleeping Buddha* met een foto van Kasimir Malevich, op zijn sterfbed, onder witte stof, omringd door bloemen en schilderijen van figuren die in deze opzet om hem lijken te rouwen (afb. 24). Het souvenir-element schuift in die combinatie naar de achtergrond en er ontstaan weer nieuwe associaties.

## ONHERKENBAAR RELIGIEUS

“Ik wil graag dat alleen het wonderbaarlijke overblijft. Heb je weleens gehoord van epifanie? Dat is de beleving van het goddelijke, een ontmoeting met een engel. Het *moment suprême*. Dat is misschien in mijn werk aanwezig, die ervaring.”<sup>44</sup> De engel kan bijvoorbeeld in een

onverwacht effect zitten, zoals in een soort viooltjes die opmerkelijk op kindergezichten blijkt te lijken (*New Delhi*, 1991, afb. 25), of in getroffen worden door iets heel moois. Een religieus motief is dan ook niet nodig om het hogere in het werk te betrekken; in de meeste werken is het impliciet aanwezig. “De spiritualiteit die je in een schilderij stopt, blijft er altijd in” zei hij eens in verband met het tijdloze, universele ruitmotief.<sup>45</sup> Hij is ervan overtuigd dat de meditatieve concentratie, de precisie en de tijd die het maken van zijn schilderijen kost, uiteindelijk ook echt zichtbaar zijn voor de toeschouwer. “Hoewel er ook toeschouwers zullen zijn die meer door spektakel worden geraakt.”<sup>46</sup>

Waarschijnlijk moeten we ‘zichtbaar’ bij Van Golden niet uitsluitend zintuiglijk opvatten. Tot zijn verbazing leerde



25 *New Delhi, 1991*







26 *Pashupatinath*, 1983

kunsthistoricus Carel Blotkamp, bij een bezoek aan Van Golden ergens in de eerste helft van de jaren zeventig, dat een nieuwe wand was opgebouwd uit met witte verf overschilderde Japanse schilderijen. De schilderijen hadden hun schoonheid overgedragen aan de wand, aldus Van Golden. Hij had er nog een spel met vliedende elementen aan toegevoegd: gekleurde lampen wierpen schaduwen van een plant op de muur. De contouren van die schaduwen waren met goud beschilderd.<sup>47</sup>

*Pashupatinath*, 1983 (afb. 26), het beeld dat Van Golden als bijdrage leverde voor een themanummer van *Museumjournaal* over religie, toont een religieus motief dat slechts door de titel als zodanig herkenbaar is. Het is een foto van Shivaratri, de nacht die aan Shiva gewijd

is, in het belangrijke hindoeïstische tempelcomplex Pasupatinath in Nepal.<sup>48</sup> Duizenden pelgrims en heilige mannen komen daar dan om Shiva te vereren. Interessant in verband met zichtbaarheid is dat juist Shiva in de Nepalese traditie meestal in niet-menselijke vorm wordt aanbeden. Shiva, afgebeeld in menselijke vorm, dient doorgaans als decoratie. Aanbidden gebeurt gewoonlijk bij een *linga*, een stenen fallussymbool dat Shiva vertegenwoordigt. In sommige gevallen is de steen zelfs in z'n onbewerkte, natuurlijke toestand gehouden. Hieraan ligt een soort animistische opvatting ten grondslag, dat deze objecten op een of andere manier door goddelijke wezens bewoond worden of bezielde zijn.<sup>49</sup>

Ook in het boeddhisme wordt zichtbaarheid overigens gerelativeerd, want het is immers direct aan onzichtbaarheid



27 *Kagbeni Nepal, 1983*



28 Bulletin 112, 1979

gekoppeld, het evenwaardige tegendeel. Net zo is het expliciete evenwaardig aan het impliciete, en een denkoefening bestaat er bijvoorbeeld uit geen prioriteit te geven aan het expliciete of zichtbare.<sup>50</sup>

De foto *Kagbeni Nepal*, 1983 (afb. 27) maakte Van Golden in een dorpje in de Himalaya, waar de boeddhistische levensvisie al eeuwen domineert. Met klei zijn in de muren pre-boeddhistische, beschilderde beelden van beschermers gemaakt – in dit geval wel heel ruw. Zonder voorkennis is niet direct duidelijk of de mensfiguur die uit het beeld lijkt op te doemen bedoeld is, of misschien alleen je eigen associatie bij toevallige vlekken is. Zo lijken veel werken zich te bevinden in het wankel gebied tussen wel en niet letterlijk, zichtbaar, of bedoeld.

## ANTROPOMORFISEREN, OOK IN ABSTRACTE KUNST

Figuren ontwaren in vlekken of andere willekeurige vormen: “antropomorfiseren” noemt Van Golden dat effect. “Je treft dat aan in allerlei kunstwerken, bij Rembrandt, bij Leonardo. Goethe heeft boomlandschappen getekend waarin ik heel duidelijk mensvormige componenten herken.”<sup>51</sup> Op zijn beurt herkent Van Golden figuren in bijvoorbeeld *Bulletin 112*, 1979 (afb. 28). De deur op deze foto, grof bewerkt met roestmenie, doet denken aan een abstract schilderij. Details riepen beelden bij hem op van onder andere “een kozak die gekust wordt door een Russische luitenant” en “een Japanse dame, en face gezien”.<sup>52</sup> Deze twee details drukte hij later afzonderlijk af (*Zonder titel*, 1980-1985,





29 Zonder titel, 1980-1985

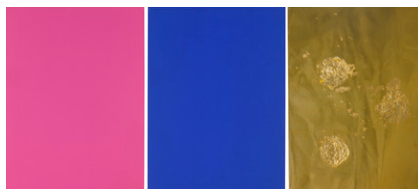
afb. 29). Hij noemt zulke vondsten prachtig “vitaminen”. “Ze verschijnen als de goden me welgezind zijn. Maar daarvoor is rust nodig.”<sup>53</sup>

De vlekken zijn, net als in de genoemde foto *Kagbeni*, misschien niet toevallig vlekken die een band hebben met verf. Ook in het bladerpatroon op de stof die hij gebruikte in de serie *Heerenlux* ontdekte hij figuren, maar zette deze vervolgens zelf om in schilderkunst. De spanning wordt opgevoerd wanneer hij figuren uitlicht door in te zoomen op werk van een van de helden van de abstractie:

Jackson Pollock. De vlekken van Pollock zijn abstract bedoeld – figuren die erin opdoemen zoals “een vos die, staand op zijn achterpoten, in dialoog is

met twee figuren”, zijn dus niet alleen onbedoeld maar zelfs ongewild.<sup>54</sup>

Iets soortgelijks gebeurt in *Smoking*, 1976 (afb. 30), waarin Van Golden in vlekken goudverf op karton met potlood rokende gezichten aanwijst. Als we mogen aannemen dat hij Yves Klein – ook al een held van de abstracte schilderkunst – in zijn achterhoofd heeft gehad toen hij dit werk maakte, is ook dit een soort spelen met toeval en bedoeling. Dat lijkt aannemelijk: in 1961 verscheen bij een expositie van Klein een catalogus met daarbij een oplage van diens bekende drie-eenheid van



roze, blauwe en goudkleurige monochromen op karton (afb. 31), in vrijwel hetzelfde formaat als Van

Goldens *Smoking*. Op het goudkleurige vel heeft Klein 'vlekken' van bladgoud aangebracht.<sup>55</sup>

Vergelijkbaar is wat Van Golden op uitnodiging van Wim Crouwel toonde in *Vier Keuzen*, 1987 in de voormalige Gemeentebibliotheek in Rotterdam. Naast schilderijen plaatste hij enkele vitrines met daarin onder andere een *coco de mer*: een tropische vrucht ("geschenk van de goden" aldus Van Golden) die veel weg heeft van een *yoni*, de voorstelling van het vrouwelijk geslacht en bron van leven, die vaak gepaard gaat met het fallussymbool voor Shiva. In een tweede vitrine lag een spons van Yves Klein die hij ooit had gekregen van ontwerper Martin Visser.<sup>56</sup> Het is een restant van de in blauw pigment gedoopte sponzen die Klein gebruikte voor een wandreliëf in het nieuwe muziektheater

van Gelsenkirchen. Bij Klein spelen sponzen een bijzondere rol: ze raken volledig doordrongen van pigment, met pure kleur. Klein bevestigde sponzen op monochrome doeken, maar maakte er in 1959 en 1960 ook kleine mensachtige figuren mee door ze met draad op stenen te zetten. Het werden portretten van de beschouwers van zijn monochromen, die van het kijken als sponzen geheel verzadigd raken van kleur, van 'sensibiliteit'.<sup>57</sup> De spons die Van Golden exposeerde was niet zo'n afzonderlijk geantropomorfiseerd exemplaar. Het was een overblijfsel van Kleins wand-schildering die overliep in een reliëf van sponzen. Elke gelijkenis met een figuur lijkt hier onbedoeld, wat natuurlijk juist betekent dat Van Golden er iets mee kon. Hij vormde een beeldrijm met de eveneens onbedoeld antropomorfe,



30 *Smoking*, 1976

op vrouwelijke genitalia lijkende vrucht met enigszins dezelfde vorm.

Van Goldens citaten van abstracte schilderkunst vormen geen stellingname tegen abstractie, tegen Pollock of Klein – ze zijn hoogstens een ironisch plaagstootje. Een foto van Kleins spons had Van Golden voor de Documenta in 1968 al ingelijst, in een bewonderend gouden lijstje.

## ONVASTE EN VASTE ELEMENTEN

Uit vluchtige elementen als licht, schaduw, reflecties en tijd blijkt Van Goldens interesse voor de instabiele, ontvankelijke kant van kunst. In de genoemde patroonschilderijen en silhouetten geeft hij een instabiele draai

aan in feite ‘vaste’ materialen, zoals wanneer de illusie van diepte wordt gesuggereerd en tegelijk wordt doorbroken. Na de patroonschilderijen zette hij het kunstobject verder op losse schroeven in bijvoorbeeld *White Paintings*: “[...] een serie zwevende doeken. Ik wilde een schilderij tonen als object binnen een schilderij. Ik schilderde er een, maar het waren er daarna twee.”<sup>58</sup> (afb. 32)

Toch toont hij zich in de meeste werken veel sterker visueel dan conceptueel georiënteerd – als je die twee al scherp zou willen scheiden. Geen kunstwerk is namelijk een onveranderlijk autonoom ding, lijkt Van Golden te willen onderstrepen; hoe het eruit ziet is afhankelijk van bijvoorbeeld het licht dat op het object valt, en van het perspectief van degene die kijkt.

Dat speelde sterk in zijn bijzondere



32 *White Painting*, 1966

expositie uit 1968 in Galerie 20 in Amsterdam. Het opvatten van een expositie als een installatie was in die tijd nog bepaald niet gebruikelijk. De meeste schilderijen hingen niet aan de muur maar lagen plat of stonden, soms gestapeld tegen de wand. De kunstwerken – duidelijker dan gewoonlijk hanteerbare objecten – werden ook van plaats veranderd door bezoekers. Tegen de galerieconventies in waren er bovendien niet alleen recente maar ook oudere stukken te zien, uit elk jaar een, waarvan het oudste een groot expressief zwart-witschilderij was uit 1962. Verder waren er onder andere een *Double Painting* uit 1965, met later opgelopen spatten en druijsporen erop in zwarte en rode verf, en een onbewerkte houten plaat waarop alleen de maten waren geschreven.<sup>59</sup>

Kunsthistoricus Carel Blotkamp had

enkele dagen voor zijn bezoek aan de expositie bij een toevallige ontmoeting met Van Golden de parabel over de Grieken en Chinezen gehoord: “[...] dat heeft met mijn nieuwe werk te maken”.<sup>60</sup> Het werk van jaren, beschrijft Blotkamp, kwam er samen in *Gele Reflectie*, 1968-1974 (afb. 33): een geel monochroom achter spiegelend perspex. Als al-Ghazâlî’s gepolijste wand gaf dat werk een vertekende spiegeling van de ruimte eromheen, de beschouwers, zijn eigen werk. De goudgele grond in *Gele Reflectie* werd aangevuld met het warme licht van enkele oranje-gekleurde lampen en een raam dat deels gewit was en deels afgedekt met een gebloemde stof: “[...] voor ‘t raam is een sjaal gespannen van Willy van Rooy, aan wie deze kunstenaar een ware erediensdijdt”.<sup>61</sup> Deze expositie trok de kunst





en het alledaagse in elkaar, en toonde verleden en zelfs een komische hint naar de toekomst (een jaarboek van het nog komende jaar van tijdschrift *Country Life*, achter een glazen plaatje) als een enkel, veranderlijk beeld in het heden.

Enkele jaren later maakte Van Golden een aantal reflecterende monochromen van gekleurd zilverpapier – een materiaal dat ook zonder lijst reflecteert, net als goud overigens.<sup>62</sup> In andere gevallen speelde Van Golden met vluchtigheid door bijvoorbeeld een monochroom door te laten lopen op een schilderij met bloempatroon dat ertegenaan staat alsof het erdoorheen schijnt, of door schaduw die er helemaal niet is met verf te suggereren. Ook drukte hij foto's van zijn eigen werk af met de flits die op de foto verscheen, zoals bij een *White Painting* in de catalogi van overzichten

van zijn werk in 1982 en 1991.<sup>63</sup>

## OPMERKELIJK TOEVAL

Toevallige gebeurtenissen zijn voor Van Golden niet altijd zo willekeurig als ze lijken. Over een artikel in *Avenue* vertelde hij bijvoorbeeld: “Daarbij was een foto afgedrukt van mijn werk *London (Sex Pistols)*, 1979 (afb. 16). Aan de achterkant van die pagina stond een artikel over muziek, waarin precies achter de foto van mijn werk de Sex Pistols werden genoemd. Dat kan wel toeval zijn, maar het is toch heel opmerkelijk.”<sup>64</sup> Toeval lijkt iets waarin het goddelijke zich, onnadrukkelijk, kan tonen. Van Golden mag ook graag vertellen dat hij Mozart schildert “omdat er kunst in zijn naam zit”. Dat is deels een grapje, maar ook



34 Mozart, 2010

een beknopte uitleg. Wanneer je de 'art' in Mozart niet meer als betekenisloos toeval ziet, is zo'n woordje op te vatten als "een bevestiging dat hij goed bezig is" (*Mozart*, 2010, [afb. 34](#)).<sup>65</sup>

Getallen zijn evenmin neutraal.

Halverwege de jaren zestig vond hij een boekje over numerologie: "Ik ontdekte dat mijn eigen nummer vier is: 'D' is de vierde letter van het alfabet en ik ben op de vierde geboren. In Japan had ik juist geleerd dat vier een ongeluksnummer is - je hebt daar geen hotelkamers met nummer vier, dertien is ook vier ... Ik nam daarom bijvoorbeeld geen bussen meer met vier. Maar later ben ik daarop teruggekomen: er zijn ook vier jaargetijden en klavertjes vier ..." <sup>66</sup> De laatste jaren schilderde hij per jaar tot vier vrijwel identieke schilderijen, in principe een per seizoen.

Ook in specifieke kleuren vindt Van Golden houvast door ze aan hemzelf te verbinden. Yves Klein deed dat al verregaand, door het specifieke diepe blauw waar hij in werkte te patenteren als International Klein Blue. Dat blauw koppelde hij aan roze en goud: de drie tinten van een vlam. Van Golden's blauw, dat hem met name in de jaren zestig bezighield, is ultramarijn, al dan niet gemengd met wit. Hij gebruikt naast blauw de andere primaire kleuren rood en geel (of goud/'golden'), zwart en wit. Dat zijn natuurlijk ook de 'universele' kleuren van Mondriaan en De Stijl. Het gestuurd of toevallig voorkomen van die kleuren op bijvoorbeeld een foto kunnen maken dat Van Golden die in zijn oeuvre vindt passen.

Zo schept Van Golden in de veelheid van beelden in de wereld en in zijn





35 Schiedam 1977, 1977

werk eenheid en eigenheid, zonder de deuren voor toevallige gebeurtenissen helemaal te sluiten. Zijn open houding is een keuze, voortkomend uit een ontvankelijke levensbeschouwing. Bij het overzetten van beeld naar een ander medium verandert dat beeld altijd een beetje en kan ook het onverwachte er iets aan toevoegen. Waarschijnlijk is juist het beeld dat 'gereisd' heeft voor Van Golden interessanter dan bijvoorbeeld readymades, die zich simpelweg aandienen.

In artistiek opzicht lijkt hij met ontvankelijkheid bovendien een gevoelsmatig teveel aan controle open te breken. Werken met het onbedoelde creëert ruimte, tegenover intenties van anderen zoals voorgangers uit de kunstgeschiedenis waartoe hij zich verhoudt, maar ook die van hemzelf. Tegelijk kan

het gestuurd of 'toevallig' verschijnen van specifieke kleuren en getallen juist helpen eenheid en eigenheid in het oeuvre te bewaren.

## TIJD EN NATUUR

Licht en tijd spelen in visuele perceptie en het maken van kunst onvermijdelijk een rol. De kunstenaar is onderdeel van de wetten van de natuur, kan niet anders dan ermee werken. Van Golden toont zich daar bewust van – zoals bijvoorbeeld in *Schiedam 1977, 1977* (afb. 35). Deze foto toont het profiel van een gezicht. We zien de schaduw, maar niet het beeld van Krishna dat de schaduw werpt.<sup>67</sup> De schaduw valt schuin vertekend op de muur. Uit een 'samenwerking' van natuur, beeld en muur

ontstaat zo een nieuw beeld, vergelijkbaar met de spiegelende wand uit de parabel over de Grieken en de Chinezen. Van Golden's foto is een stapeling van lagen, bepaald door registratie van de camera – een medium dat in het scheppen van beeld bepaald wordt door perspectief, licht en tijd. De registratie maar ook de afdruk op papier wordt donkerder of lichter onder invloed van tijd. Kunstenaar en natuur lijken elkaar af te wisselen in het maken van beeld.<sup>68</sup>

Van Golden maakt werk dat aansluit op natuurwetten, op het verloop van tijd en op de veranderlijkheid der dingen. Die visie op het leven ligt ook besloten in de boeddhistische cultuur, in bijvoorbeeld het bekende Japanse *hanami matsuri* ofwel, in de woorden van Van Golden, 'bloemenfeest': de tijd in het voorjaar dat de kersenbomen bloeien

en mensen picknicken en drinken onder de vallende bloemblaadjes. Juist de kersenbloesem wordt daar zeer gewaardeerd, niet omdat het intrinsiek mooiere bloemen zouden zijn, maar omdat ze sneller uiteenvallen dan bloesem van andere bomen. Hun tijdelijkheid versterkt het gevoel van schoonheid, wat maar aangeeft dat ook besef van tijd en vergankelijkheid, de manier waarop je ergens naar kijkt kan doen veranderen.

In fotoseries van zijn dochter heeft Van Golden gepoogd de schoonheid van de jeugd en "het raadsel tijd" te verbeelden.<sup>69</sup> Fotografie, vertelt Van Golden, stelt ons in staat "wonderbaarlijke momenten vast te leggen". Zoals in elk familiealbum bieden foto's weerstand aan het verloop van tijd, de vluchtigheid van jeugd. De consequente aanpak van geboorte tot volwassen worden, maakt



36 *Youth is an Art*, 1997

het tegelijk een zeer langlopend, traag project. Daarmee lijkt een serie als *Youth is an Art*, 1997 sterker dan een willekeurig familiealbum, op hoe we het leven zelf ervaren: lang en kort tegelijk. De blik van de maker is in elk beeld terug te vinden, in vreemde beeldlagen, motieven als bloemen, Goldiaanse kleuren. In een van de foto's uit die serie is bijvoorbeeld door een technisch mankement bij 'toeval' een rode toevoeging ontstaan die Van Golden moet zijn bevallen (afb. 36).

Met name in zijn schilderijen streeft Van Golden juist naar tijdloosheid. "Mijn werk heeft dat."<sup>70</sup> Dat zit niet alleen in de tijd die het kost om het te maken, al is die behoorlijk. De Japanse schilderijen kostten elk zo'n drie weken. Maar over een *Study A.G.* vertelde hij: "Het heeft me veel tijd gekost om over dat schilderij

na te denken, toen twee uur om het te schilderen en vervolgens anderhalf jaar om te overdenken of het goed was."<sup>71</sup> Het op moment van schrijven (en wegens zware rugklachten misschien ook wel blijvend) laatste schilderij is een silhouet van Mozart (afb. 34).<sup>72</sup> Van Golden's schilderijen hebben het tijdloze van sterke, iconische beelden. In zijn etherische blauw van ultramarijn en wit krijgt Mozarts profiel ook iets onvasts en zwevends – een visualisatie van het voortgaan van muziek, misschien.

## SERENDIPITEIT

Op enkele schilderijen uit de Japanse jaren zitten kleine goudspetters die daar min of meer toevallig terecht lijken te zijn gekomen. Van Golden noemt het

“sporen van het werkproces” die niet gezien moeten worden als slordigheden of onbedoelde elementen.<sup>73</sup> Verfvlakken doken ook in 1968 op verschillende schilderijen op. Gestuurd of niet, hij liet de vlekken zitten dus dat maakt uiteindelijk niet uit. Zeker als je bedenkt wat Van Golden eens zei over *Blauwe studie naar Matisse*, 1982 (afb. 18), waarin hij de staartpunt van de parkiet opzettelijk niet invulde: “In een schilderij mogen fouten zitten. In Marokko heb je prachtige tegeltableaus. Daarin zit altijd een foutje, want alleen God is perfect. Het goddelijke mag nooit overtroffen worden. Ik ben wel een perfectionist, maar relatieveer ook.”<sup>74</sup>

Het aanbrengen (of accepteren) van toevallig ogende imperfecties heeft natuurlijk iets tegenstrijdigs. Het is onderdeel van de dialoog, kun je

zeggen, tussen kunstenaar en materiaal. Die dialoog, zo beschrijft Richard Sennett in *The Craftsman*, is een van de eigenschappen die de ambachtsman typeert.<sup>75</sup> Hij stelt dat voor de vakman de waarde van productie niet alleen in het eindresultaat ligt maar ook in het maken zelf. Niet alleen omdat het zo goed mogelijk uitvoeren van een klus voldoening geeft (zoals Van Golden in schilderen een meditatieve werking vindt), maar ook omdat het maken zelf leidt tot onvoorziene inzichten. Dit is voor Van Golden een van de weinige wetmatigheden in het kunstenaarschap: “Als je niet weet wat je moet maken, is het raadzaam aan het werk te gaan.”<sup>76</sup>

De term ‘serendipiteit’ omschrijft een gave of competentie. Het vereist dat je openstaat voor het ongewone en onverwachte, ook als dat indruist tegen



37 Installatie-opname Documenta 4, Kassel, 1968

je kennis of voornemens.<sup>77</sup> Zo reageert ook Van Golden steeds op de situatie op dat moment, van het vinden van een motief tot exposeren in een bepaalde ruimte en tonen in een boek. Dat beschouwende zit in het vinden van een motief, in het maken en in het exposeren. Anticiperend op de uitwerking ter plekke stemde hij bijvoorbeeld meermaals het formaat van schilderijen af op de ruimte waarin ze geëxposeerd zouden worden.<sup>78</sup> Exposities zijn steeds een proces van kijken, schuiven, wikken en wegen geweest. Het wellicht naar zijn smaak wat te *established* uiterlijk van galerie Art & Project kledde hij voor een expositie in 1979 aan met een Amsterdamse School-tafeltje met een blauwe keramieken vaas met steeds verse bloemen.<sup>79</sup> In 1968 bracht hij de levendige sfeer van zijn atelier naar de vierde Documenta

in Kassel – vrij letterlijk zelfs in de vorm van zijn deur, een platenspeler met muziek en foto's, en zijn buurjongetje en 'assistent' Albert Koppeschaar die hielp bij de installatie maar wiens hand ook in verschillende werken zichtbaar was (afb. 37). Op een *White Painting* belandde ter plekke nog een scheut rode verf. Nogal een statement, zeker bezien tussen de veel meer ingetogen ogende stukken van Jan Schoonhoven, Piero Manzoni en Yves Klein.<sup>80</sup> Maar met de jaren was Van Golden steeds meer op zoek naar een sacrale sfeer, een verhaal met kleine verrassingen, waarin elk element ook afzonderlijk tot zijn recht komt.<sup>81</sup>

Dit inspelen op de situatie omschrijft Van Golden met de term *editing*, het in de openbaarheid brengen door verzorging van tekst of beeld. Naast vervaardiging legt hij vooral ook nadruk

op samenstelling.<sup>82</sup> Hij heeft uiteindelijk de touwtjes in handen, maar laat ze af en toe vieren. Het onbedoelde vermengt zich zo met serendipiteit, selectie en stevige sturing.

## FUNCTIE VAN DE KUNSTENAAR

Al-Ghazâlî bedoelde het polijsten van de muur in zijn parabel uiteindelijk in spirituele en morele zin. Ook Van Golden's werk heeft een morele kant, staat niet los van de samenleving. "Je houdt je bezig met het waarom" zei Van Golden eens over de functie van de kunstenaar in de wereld. "Hij dient een voorbeeld te zijn. Het kunstenaarschap houdt in dat je een goed mens moet zijn."<sup>83</sup> Dat betekent ook een

zekere terughoudendheid: "Ik wil geen grote dingen maken, die ruimte in beslag nemen. Die zijn er al genoeg. [...] Het kunstenaarschap is niet alleen het leveren van kunstwerken, maar het heeft te maken met alles wat je doet, met de liefde bedrijven, geen troep maken, een goed mens zijn. Het gaat niet om het eindresultaat alleen, maar om het proces tot het maken van een kunstwerk. Het is denken, mediteren, zorgen."<sup>84</sup>

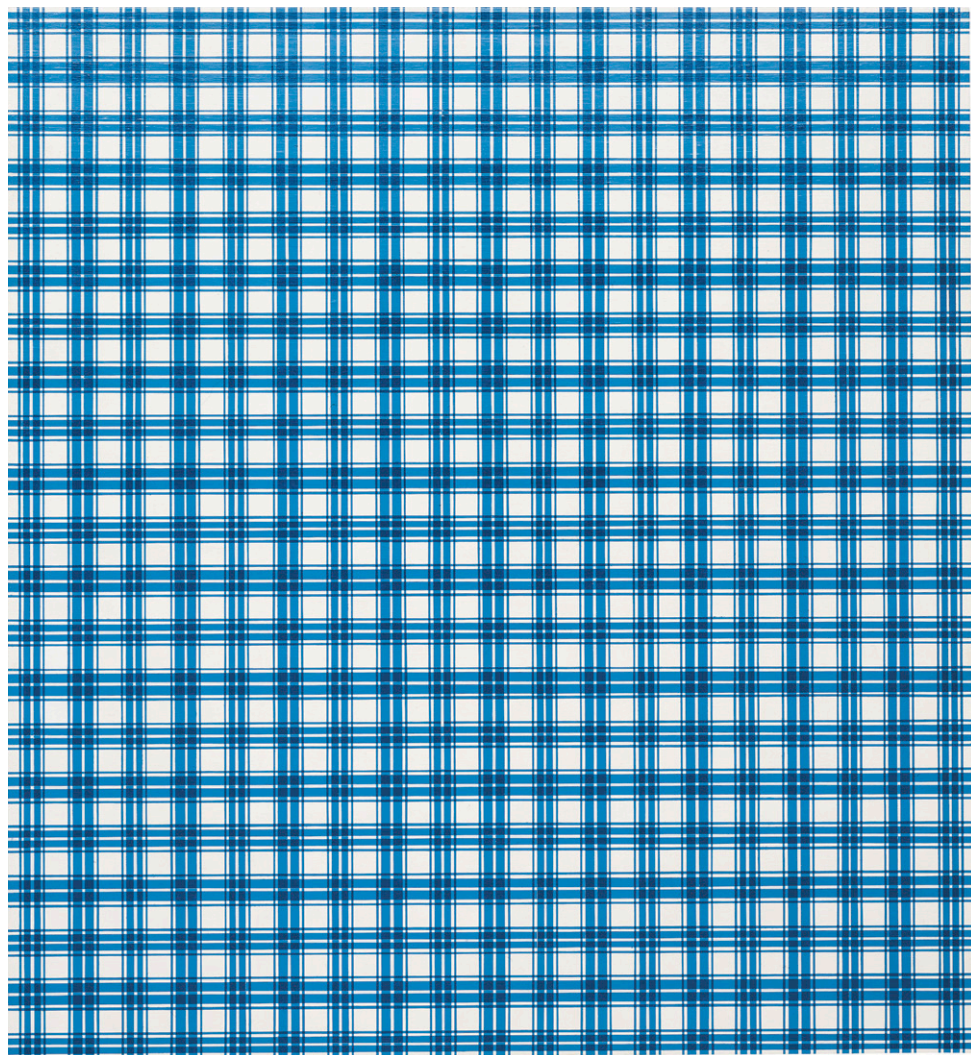
Schoonheid en creatie staan bij Van Golden niet los van het fysieke zuiveren. "Ik hou ervan: schoonmaken, ordenen, rommel weghalen. Het is rustgevend. Ik ben een estheet."<sup>85</sup> Het is een manier om tot het wonderbaarlijke te komen, dat zich natuurlijk niet laat afdwingen maar bij Van Golden een podium krijgt om op te verschijnen. Hij brengt zijn kleine vondsten als een kinderlijk naïef

verwonderen, maar die houding lijkt ook een bewuste keuze, voortkomend uit een levensovertuiging. Hij bewondert en bestudeert – ook het hele proces van kunst maken, van presenteren en het zien zelf gaan onder de loep in een vrolijk erkennen van alle factoren, ook de onbedoelde, die in het maken en zien van kunst meespelen.

Toch is zijn artistieke aanpak zoals gezegd niet alleen observerend en bewonderend. Zijn werk is het resultaat van een dialoog tussen handelen en niet-handelen, tegelijk bescheiden en ingrijpend. De voordracht waarin Van Golden ook de parabel van de Griekse en Chinese kunstenaars vertelde, is hier nog een goed voorbeeld van. De hele tekst bestaat uit citaten, maar net zoals hij beelden aanpast zijn ook enkele citaten getransformeerd. Zo zei Bob Dylan

in het oorspronkelijke interview in *Rolling Stone* niet precies “kunst is de eeuwigdurende beweging van de schoonheid, en haar hoogste doel is te inspireren”, maar zei hij “kunst is de eeuwigdurende beweging van illusie. Haar hoogste doel is te inspireren. Wat kun je anders? Wat kun je voor iemand anders doen behalve inspireren?”<sup>86</sup> Van Golden verving kortom ‘illusie’ door ‘schoonheid’, in een citaat dat zijn idee van kunst en van zijn positie in de wereld weergeeft.



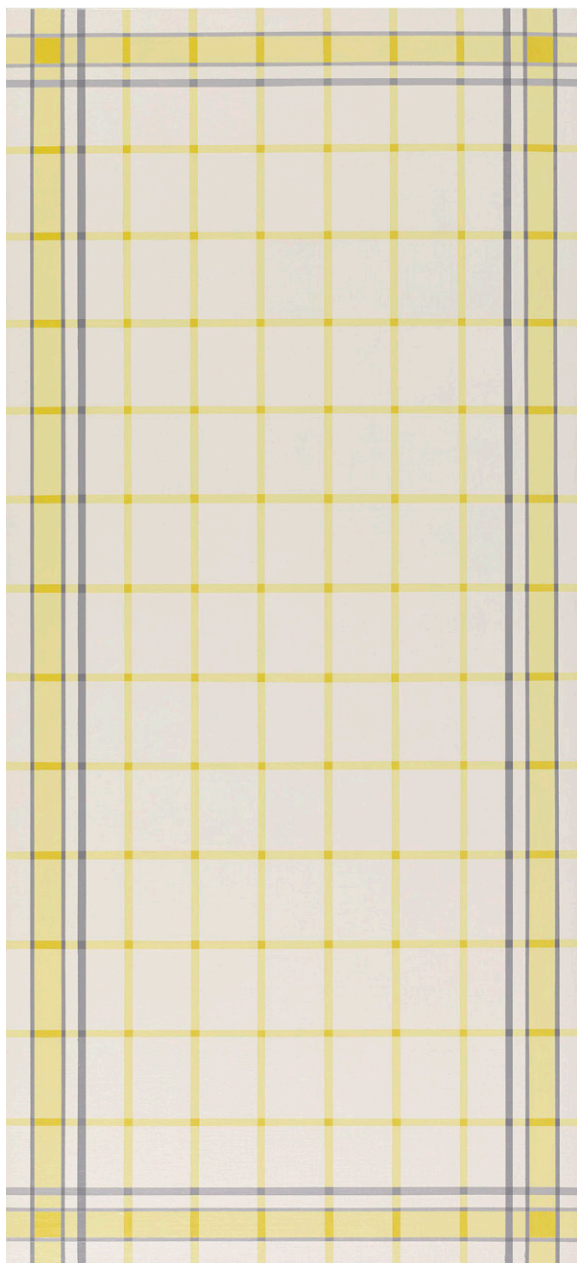


38 *One Painting (Kompositie met blauwe ruit)*, 1964





39 *Two Paintings*, 1965

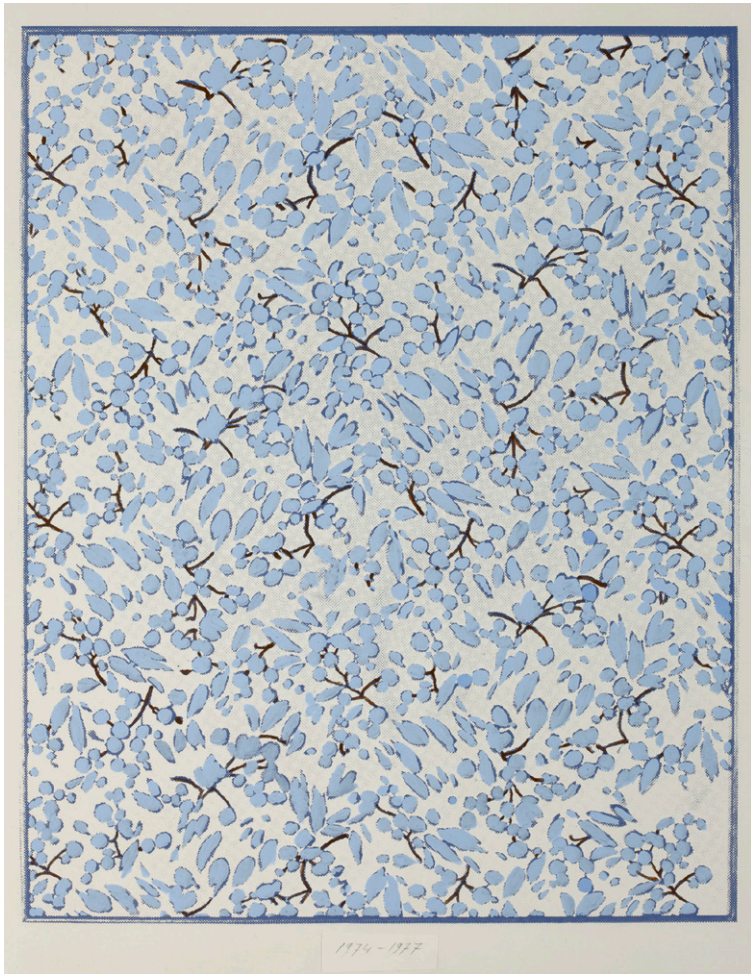


40 *One Painting (Kompositie met gele ruit)*, 1964



41 *Zonder titel*, 1988



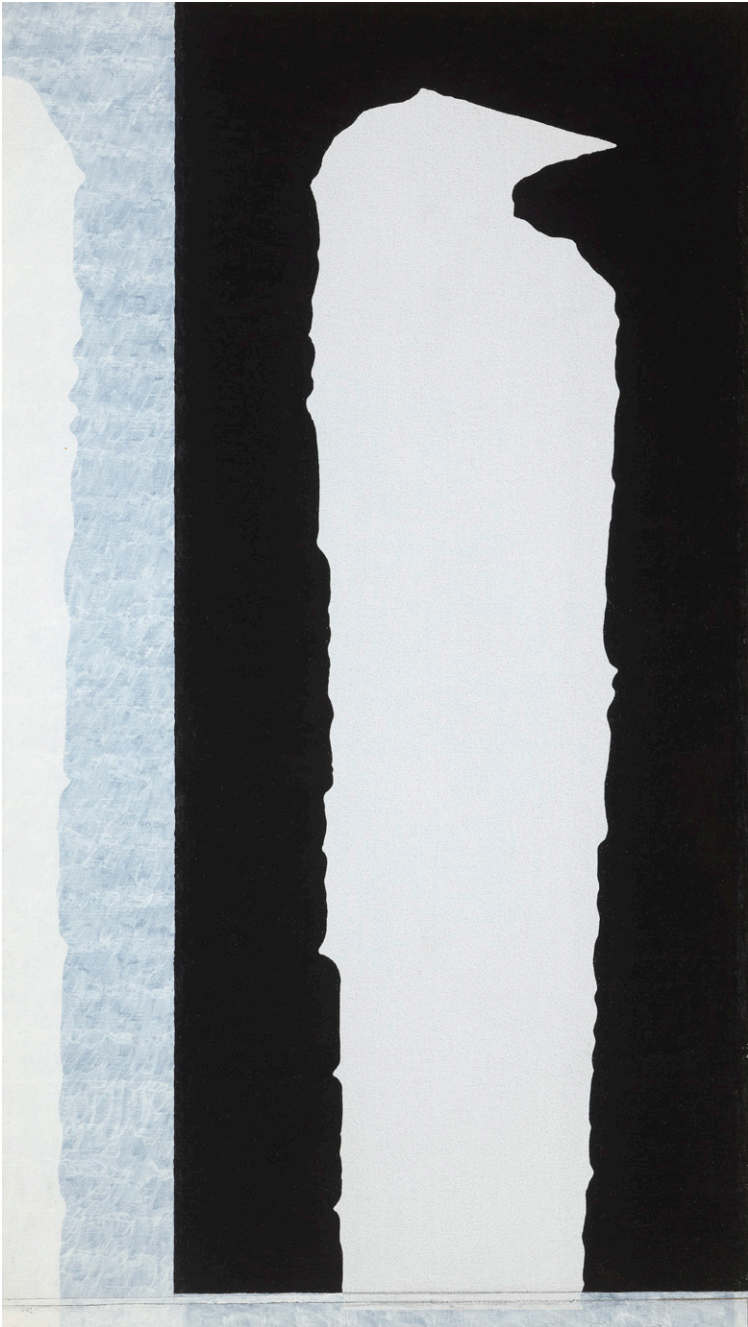


42 Zonder titel, 1978



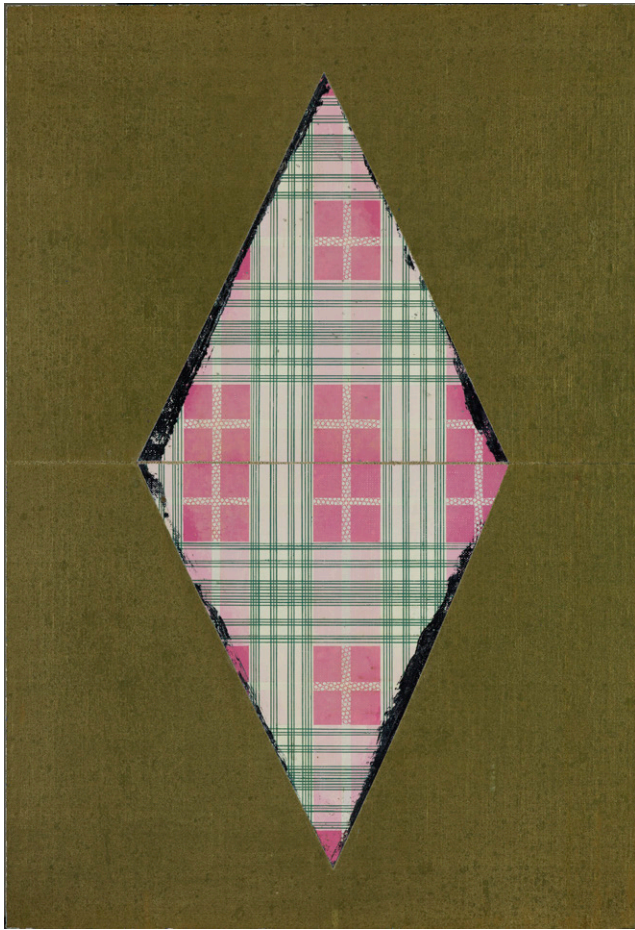
43 *Compositie*, 1973-1975





44 *Studie '86, 1986*





45 *Relic*, 1964 / 1989



46 Mitsukoshi, 1989



10 *Rock 'n Roll, 1979*





# AFBEELDINGENLIJST

1

Khasma (Quintet) van Nizami  
Geïllustreerd manuscript  
A.H. 853/A.D. 1449-1450  
Perkament  
25,4 x 15,9 cm  
The Metropolitan Museum of Art,  
New York

2

*Compositie met gele ruit*, 1964  
Lakverf op canvas op paneel  
70 x 70 cm  
Particuliere collectie

3

*Sleeping Buddha*, 1973-1975  
Collage met o.a. briefkaart, zijde,  
cultivéparels en bloedkoraal  
26 x 34,5 x 2 cm  
Centraal Museum, Utrecht -  
Bruikleen Rijksdienst voor het  
Cultureel Erfgoed

4

*Heerenlux*, 2003  
Lakverf op doek  
170 x 130 cm  
Particuliere collectie

5

Yasuhiro Ishimoto (1921-2012)  
*Untitled (View of the Third Room  
from the Second Room of the  
Shoiken)*, 1954  
Gelatinezilverprint  
19 x 24,5 cm  
Art Institute of Chicago -  
Schenking Yasuhiro Ishimoto  
ter nagedachtenis aan Mary  
Morris Stein

6

*Compositie met blauwe ruit*, 1964  
Lakverf op doek op paneel  
70 x 70 cm  
Stedelijk Museum, Amsterdam

7

*Heerenlux*, 2003  
Lakverf op doek  
120 x 100 cm  
Particuliere collectie

8

*BB in Japan*, 1964/1979  
Zeedruk  
99 x 66 cm  
Particuliere collectie

9

*Compositie met rode ruit*, 1964  
Lakverf op doek op paneel  
70 x 70 cm  
Particuliere collectie

10

*Compositie rood/wit*, 1964  
Japane lakverf op doek op  
paneel  
70 x 60 cm  
Caldic Collectie, Wassenaar

- 11**  
*Heerenlux*, 1998  
Lakverf en potlood op doek  
55 x 55 cm  
Caldic Collectie, Wassenaar
- 12**  
Duitse ansichtkaart van Brigitte Bardot, jaren vijftig  
23,5 x 18,5 cm  
Particuliere collectie
- 13**  
*Peacocks*, 1972  
Luciferdoosjes op papier  
31 x 21 x 2 cm  
Rijksbureau voor Kunst-  
historische Documentatie -  
Bruikleen Rijksdienst voor het  
Cultureel Erfgoed
- 14**  
*12 Match Brands*, 1972  
Luciferdoosjes op papier  
31 x 21 x 2 cm  
Rijksbureau voor Kunst-  
historische Documentatie -  
Bruikleen Rijksdienst voor het  
Cultureel Erfgoed
- 15**  
*Schiedam (Mozart)*, 1978  
C-print  
63,9 x 47 cm  
Gemeentemuseum Den Haag,  
schenking VBVR
- 16**  
*London (Sex Pistols)*, 1979  
C-print  
31,7 x 24,7 x 2,7 cm  
Gemeentemuseum Den Haag,  
schenking VBVR
- 17**  
*Mozart*, 1978  
Potlood en latex op doek  
185 x 145,5 cm  
Gemeentemuseum Den Haag,  
schenking VBVR
- 18**  
*Blauwe studie naar Matisse*, 1982  
Synthetische lak op doek  
188,5 x 118 cm  
Museum Boijmans Van  
Beuningen, Rotterdam
- 19**  
*Study A.G.*, 2005  
Olieverf op doek  
190 x 95 cm  
Particuliere collectie
- 20**  
*Celuy qui fut pris*, 2010  
Olieverf op doek  
200 x 125 cm  
Galerie Micheline Sz wajcer,  
Antwerpen
- 21**  
François-André Clemencin  
(1878-1950)  
*Celuy qui fut pris*, 1908  
Verguld, verzilverd en gepati-  
neerd brons  
38 cm hoog  
Particuliere collectie
- 22**  
*Dante e Leonardo*, 2001  
Videostill  
Particuliere collectie
- 23**  
*Buddha*, 1971-1973  
Eitempera, glitter, bloem en  
bloemblad op doek op paneel  
117,5 x 95,5 x 4,5 cm  
Museum Boijmans Van  
Beuningen, Rotterdam
- 24**  
*Malevich Sleeping*, 1989  
Gelatinезilverdruk  
27,8 x 38,5 x 1,5 cm  
Particuliere collectie
- 25**  
*New Delhi*, 1991  
31 x 25 x 2,5 cm  
Serie van zes kleurenfoto's  
Galerie Micheline Sz wajcer,  
Antwerpen
- 26**  
*Pashupatinath*, 1983  
Gelatinезilverdruk  
40 x 29 x 2 cm  
Galerie Micheline Sz wajcer,  
Antwerpen
- 27**  
*Kagbeni Nepal*, 1983  
C-print  
53,4 x 38,4 x 2 cm  
Museum Boijmans Van  
Beuningen, Rotterdam
- 28**  
*Bulletin 112*, 1979  
Drukinkt op papier  
29,7 x 41,9 cm  
Stedelijk Museum Schiedam
- 29**  
*Zonder titel*, 1980-1985  
Drukinkt op papier  
13,7 x 13,7 cm  
Stedelijk Museum Schiedam
- 30**  
*Smoking*, 1976  
Goudverf en potlood op karton  
30,6 x 25,5 x 2 cm  
Gemeentemuseum Den Haag,  
schenking VBVR
- 31**  
Yves Klein (1928-1962)  
Drie monochromen verschenen  
bij tentoonstellingcatalogus  
*Monochrome und Feuer*, 1961  
Twee zeefdrukken en bladgoud  
op goudfolie op karton  
elk 31,8 x 24,4 cm  
Rijksbureau voor  
Kunsthistorische Documentatie



- 32**  
*White Painting*, 1966  
 Lakverf op canvas op doek  
 163,5 x 125 x 5,5 cm  
 Stedelijk Museum, Amsterdam
- 33**  
*Gele Reflectie*, 1968-1974  
 Olieverf op multiplex  
 110 x 70 cm  
 Collectie Jan van Adrichem en  
 Martijn van Nieuwenhuizen
- 34**  
*Mozart*, 2010  
 Olieverf en potlood op doek  
 160 x 120 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag
- 35**  
*Schiedam 1977*, 1977  
 C-print  
 8,5 x 12,5 cm  
 Stedelijk Museum Schiedam
- 36**  
*Youth is an Art*, 1997  
 Serie van 107 kleurenfoto's  
 39,8 x 39,7 x 2 cm  
 Verschillende collecties
- 37**  
 Installatie-opname  
 Documenta 4, Kassel  
 1968  
 C-print
- 38**  
*One Painting (Compositie met  
 blauwe ruit)*, 1964  
 Lakverf op doek op paneel  
 150 x 138 cm  
 Collectie Agnes en Frits Becht,  
 Naarden
- 39**  
*Two Paintings*, 1965  
 Lakverf op doek op paneel  
 150 x 138 cm  
 Collectie Agnes en Frits Becht,  
 Naarden
- 40**  
*One Painting (Compositie met  
 gele ruit)*, 1964  
 Lakverf op doek op paneel  
 121 x 56 cm  
 Collectie Agnes en Frits Becht,  
 Naarden
- 41**  
*Zonder titel*, 1988  
 Latex, olieverf en potlood op  
 doek  
 225 x 175 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 schenking VBVR
- 42**  
*Zonder titel*, 1978  
 Olieverf op zeefdruk op papier  
 64 x 48,5 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 schenking VBVR
- 43**  
*Compositie*, 1973-1975  
 Eitempera en potlood op doek  
 op paneel  
 78,7 x 98,8 cm  
 Museum Boijmans Van  
 Beuningen, Rotterdam
- 44**  
*Studie '86*, 1986  
 Lakverf en potlood op doek op  
 paneel  
 95,7 x 54,4 x 0,5 cm  
 Museum Boijmans Van  
 Beuningen, Rotterdam
- 45**  
*Relic*, 1964/1989  
 Lakverf en goudverf op paneel,  
 twee delen  
 75 x 50 x 3 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 schenking VBVR
- 46**  
*Mitsukoshi*, 1989  
 Olieverf en potlood op doek  
 84,5 x 63,5 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 schenking VBVR
- 47**  
*Rock 'n Roll*, 1979  
 offest  
 14 x 9,6 cm  
 Gemeentemuseum Den Haag,  
 schenking VBVR
- 48**  
*Agua Azul*, 1987/2007  
 C-print  
 65,5 x 97,5 cm  
 Oplage 10  
 Galerie Micheline Szwajcer,  
 Antwerpen
- 49**  
*Study H.M.*, 2003  
 Olieverf op doek  
 145 x 90 cm  
 Collectie de Heus-Zomer

# EINDNOTEN

- 1 Hij vond het boekje van al-Ghazâli in 1967 in de British Library in Londen (D. van Golden in gesprek met C. Blotkamp, uitgezonden in radioprogramma *De Avonden* op 1 oktober 2004 door de VPRO; H. Janssen [RKDMonographs](#) *Daan van Golden: conservering & contexten*, gesprek tussen Janssen en Van Golden uit 2004.
- 2 Wat 'polijsten van het hart' concreet is, beschreef hij in *Ihyâ 'ulûm al-dîn*, een lijevig handboek voor ethisch gedrag in het dagelijks leven van moslims dat nog altijd veel wordt gelezen. Al-Ghazâli maakte er ook een samenvatting van; wat Van Golden las, staat met een korte toelichting in de Engelse vertaling daarvan, *Alchemy of Happiness*.
- 3 H. Janssen op. cit. (noot1), 2003, '04.
- 4 *Over Compositie met kleurstippen* (1964) (H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04.).
- 5 H. Janssen op. cit. (noot1), 2004. Overigens is de koning in de originele weergave van het verhaal zeer onder de indruk van beide groepen.
- 6 Vanaf 1968 heeft Van Golden de parabel meermaals verteld, o.a. als onderdeel van 'De kunst is geen wedstrijd', een tekst uitgesproken door Van Golden bij de uitreiking van de PC Kunstprijs op 25 november 1990 en de dr. A.H. Heinekenprijs voor de Kunst 2004. De tekst is gepubliceerd in *Jong Holland 7* (1991) pp.1-3 en in tent.cat. *Daan van Golden Werken 1962-1991* Amsterdam (Stedelijk Museum) 1991, pp.18-19.
- 7 J. Donia 'Daan van Golden schildert patronen', *De Havenloods*, 3 juni 1965.
- 8 D. van Golden, e-mail aan de auteur 28 november 2013.
- 9 Anoniem, 'Weer terug uit Japan. Daniël van Golden maakte reis. 'Nederlanders vind ik onbeschofte mensen'' *Schiedammer*, 24 april 1965.
- 10 H. Hagenaars, 'Daan van Golden. Het visualiseren van het raadsel tijd', *Metropolis M*, nr. 5 (1989), pp.12-21.
- 11 D. van Golden in reportage uitgezonden in radioprogramma *De Avonden* op 28 februari 2012 door de VPRO; H. den Hartog Jager, *Verf*, Amsterdam 2004, p.56.

- 12 E.N. Zalta (red.), 'Japanese Aesthetics', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editie 10 oktober 2011, <http://plato.stanford.edu/entries/japanese-aesthetics>, 31 augustus 2013.
- 13 D. van Golden, e-mail aan auteur 4 november 2013; H. Hagenaars op.cit. (noot 10).
- 14 F. Visser, 'Daan van Golden: Boeddha en Kuifje', *Nieuwsblad van het Noorden*, 25 november 1988.
- 15 C. van Winkel, 'Pars pro toto' in tent.cat. *Daan van Golden Werken 1962-1991* Amsterdam (Stedelijk Museum) 1991, p.15.
- 16 D. van Golden in gesprek met C. Blotkamp, uitgezonden in radioprogramma *De Avonden* op 1 oktober 2004 door de VPRO.
- 17 H. den Hartog Jager op.cit. p.62 (noot 11).
- 18 R.B. Pilgrim, 'Intervals ("Ma") in Space and Time: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm in Japan', *History of Religions*, vol. 25 nr. 3 1986, pp.255-277.
- 19 H. Hagenaars op.cit. (noot 10).
- 20 Anoniem, 'Weer terug uit Japan. Daniël van Golden maakte reis. 'Nederlanders vind ik onbeschofte mensen'', *Schiedammer*, 24 april 1965.
- 21 Uitnodiging 't Venster uit 1965, collectie persdocumentatie RKD, reproductie in tent.cat. *Daan van Golden. Apperception*, Brussel (Wiels) 2012, p.134.
- 22 E. Reitsma, 'Kunstenarschap heeft te maken met de liefde, geen troep maken, een goed mens zijn', *Vrij Nederland*, 5 augustus 1989, p. 34.
- 23 D. van Golden in reportage uitgezonden in radioprogramma *De Avonden* op 28 februari 2012 door de VPRO.
- 24 D. van Golden, e-mail aan de auteur 4 november 2013.
- 25 H. Sleutelaar, tekst uitgesproken bij de opening van 'Daan van Golden - Schilderijen en Cornelis Bastiaan Vaandrager - Collages' in Rotterdam ('t Venster) 11 november - 1 december 1961, collectie persdocumentatie RKD
- 26 J. M. Boersma, zonder titel, *De Vaderlander*, 4 mei 1962.
- 27 Anoniem, 'Zwart, Daniël van Golden en wit', *Algemeen Dagblad* (Rotterdam), 22 juli 1961.
- 28 H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04.
- 29 S. van Adelberg, 'Schilderen en zwerven', *Algemeen Dagblad*, 7 februari 1961.
- 30 H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04.
- 31 C. Blotkamp 'Over Daan van Golden' in tent.cat. *The pencil of nature*, Venetië (Nederlands Paviljoen, XLVIII Biennale di Venezia) 1999, p. 38.
- 32 H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04.
- 33 Installatiefoto in tent.cat. *Daan van Golden. Apperception*, Brussel (Wiels) 2012, p.133.
- 34 H. den Hartog Jager op.cit. pp.56-57 (noot 11).
- 35 A. Goewie, 'Willy van Rooy: Ik ga naar Michaelangelo Antonioni', *TIQ*, nr. 13 december 1967, pp. 40-43.
- 36 Zie tent.cat. *Daan van Golden. Apperception*, Brussel (Wiels) 2012 en tent.cat. *Daan van Golden. Werken 1962-1991*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1991.
- 37 Het is onduidelijk welk schilderij hier wordt bedoeld; op 16 september 2013 kon Van Golden zich niet herinneren het broekje geschilderd te hebben.
- 38 D. Welling, 'Daan van Golden: leven is interessanter dan schilderen', *Rotterdams Nieuwsblad*, 7 augustus 1965.
- 39 H. Matisse, gecit. in tent.cat. J. Elderfield, *Henri Matisse. A retrospective*, New York (MoMA) 1992-1993, p. 413.
- 40 D. van Golden, gesprek met auteur 16 september 2013.
- 41 D. van Golden, e-mail aan de auteur 28 november 2013.
- 42 H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '03, '04.
- 43 E. Reitsma op.cit. (noot 22), p.36.
- 44 J. Donia, 'Het verlangen naar verre continenten', *Het vrije volk*, 19 december 1987.
- 45 E. Reitsma op.cit. (noot 22), p.34.
- 46 H. den Hartog Jager op.cit. (noot 11), p.61.
- 47 C. Blotkamp op.cit. (noot 31), p.76; RKDMonographs 2002, 2004.
- 48 *Museumjournaal* 32, 1987 nr. 3, pp.154-155. De foto bestaat ook als afzonderlijk werk: Pashupatinath (1983).

- 49 S. de Vries (vert. en bewerking), *Nepal: Geschiedenis, kunst en cultuur in de Kathmandu-vallei*, De Bilt 1987, p.29.
- 50 E.N. Zalta (red.), 'Japanese Zen Buddhist Philosophy', *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, editie 8 oktober 2010, <http://plato.stanford.edu/entries/japanese-zen>, 10 september 2013.
- 51 J. Donia op.cit. (noot 44).
- 52 H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04.
- 53 H. den Hartog Jager op.cit. (noot 11), p. 58.
- 54 Het werk dat Van Golden gebruikte, is Pollocks Seven uit 1950 (H. den Hartog Jager op.cit. (noot 11), p. 58).
- 55 Tent.cat. *Yves Klein, Monochrome und Feuer*, Krefeld (Museum Haus Lange) 1961.
- 56 H. Janssen op. cit. (noot1), 2003, '04.
- 57 Yves Klein, 'Remarques sur quelques oeuvres exposées chez Colette 'Allendy'', 1958, onderdeel van Klein-archief, gecit. in N. Rosenthal, 'Assisted Levitation: The Art of Yves Klein', tent.cat. *Yves Klein 1928-1962: A Retrospective*, Houston (Institute for the Arts, Rice University) 1982, p. 111.
- 58 D. Van Golden, e-mail aan auteur 4 november 2013.
- 59 In de expositie 'Van Golden' waren ook een schilderij met bloempatroon en een met zakdoekpatroon uit de Japanse tijd te zien, een *White Painting* uit 1965 achter glas, *Collage* (1965) en nog enkele ingelijste monochromen. Blotkamp beschrijft de expositie o.a. in op.cit. (noot 31), pp.58-60.
- 60 C. Blotkamp, 'Van Goldens bespiegelingen', *Vrij Nederland*, 25 oktober 1968.
- 61 Anoniem, 'Van Golden', *Hollands Nieuwsblad*, 25 oktober 1968.
- 62 Genoemde werken bestaan niet meer. (H. Janssen op. cit. (noot1), 2004; Blotkamp op.cit. (noot 31), p. 72.).
- 63 Tent.cat. *Daan van Golden*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1982 en tent.cat. *Daan van Golden. Werken 1962-1991*, Amsterdam (Stedelijk Museum) 1991; *White Painting* achtte Van Golden toen wellicht te 'perfect'. In latere catalogi plaatste hij het werk wel zonder flits.
- 64 J. Donia op.cit. (noot 44).
- 65 D. van Golden, gesprek met auteur 16 september 2013 en e-mail aan auteur 28 november 2013.
- 66 D. Van Golden in gesprek met C. Blotkamp, uitgezonden in radioprogramma *De Avonden* op 1 oktober 2004 door de VPRO; H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04.
- 67 D. van Golden, e-mail aan auteur 28 november 2013.
- 68 J. van Adrichem, 'Compositie met rozen' in tent.cat. *Compositie met rozen: Processen van beeldvorming in het werk van Paul Beckman, Daan van Golden, Charlie van Rest, Joop Schafthuizen*, Utrecht (Centraal Museum), Schiedam (Stedelijk museum) 1989; RKDMonographs, gesprek met Jan van Adrichem 27 maart 2003.
- 69 H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04; E. Reitsma op.cit. (noot 22) p.37; H. den Hartog Jager op.cit. (noot 11) p. 63.
- 70 H. Hagenaars op.cit. (noot 10).
- 71 K. Wright, 'Time stands still', *Modern Painters*, februari 2005, pp.74-83.
- 72 D. van Golden, gesprek met auteur 16 september 2013.
- 73 H. Janssen op. cit. (noot1), 2003, '04.
- 74 E. Reitsma op.cit. (noot 22) p.33.
- 75 Richard Sennett in *The Craftsman*, Londen 2008, p.262.
- 76 H. Janssen op. cit. (noot1), 2003, '04.
- 77 G. van den Berghe, 'De kunst van het onverwachte', *De Tijd*, 25 feb. 2006.
- 78 Gesprekken H. Janssen met D. van Golden: 0040 datum: 021107 / 030617 / 040116
- 79 H. Janssen op. cit. (noot1) interview met galeriehouders Rt&Project 2003.
- 80 Conservator Jean Leering en de 'Documentaraad' hadden na een atelierbezoek en documentatie van Van Golden op zijn strakke *White Paintings* en Japanse schilderijen gerekend. Noot RKDMonographs Jean Leering.
- 81 H. Janssen op. cit. (noot1), 2003, '04.
- 82 H. Janssen op. cit. (noot1), 2002, '04.
- 83 H. Hagenaars op.cit. (noot 10).
- 84 E. Reitsma op.cit. (noot 22) p.33.
- 85 Idem, p.37.
- 86 B. Dylan in een interview met J. Cott, *Rolling Stone*, 26 januari 1978.





gem  
MUSEUM VOOR  
ACTUELE KUNST