

CEES VAN DEN BERGH

EEN ONDERZOEK NAAR ZIJN
KUNST EN KUNSTENAARSCHAP



Roos Ebbing (s4611330)
Bachelor scriptie
Kees Veelenturf
Radboud Universiteit Nijmegen
Nijmegen juni 2019

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	3
Inleiding	5
Cees van den Bergh	7
Biografische gegevens	7
Receptie	10
Over kunst	14
Het kunstklimaat in de jaren zestig	14
De gevoelswereld van de kunstenaar	16
Zeggingskracht van het materiaal	18
Leermeesters	22
Oscar Jespers	22
Luciano Minguzzi	27
Conclusie	32
Afbeeldingen	34
Nawerk	57
Tentoonstellingen	57
Literatuur	58

VOORWOORD

De keuze voor het onderwerp van dit bachelor werkstuk is voortgekomen uit een opdracht binnen de cursus *Geesteswetenschappen en Samenleving* die ik samen met Moos Engelbertink in het studiejaar 2017-2018 aan de Radboud Universiteit in Nijmegen heb uitgewerkt. De opdracht was om een concreet maatschappelijk onderzoeksvoorstel in te dienen en te presenteren waarmee een mogelijke vraag uit de maatschappij beantwoord zou worden. Het idee ontstond om een tentoonstelling te organiseren in de regio Noord-Limburg over beeldhouwer Cees van den Bergh (1920-2010) en diens sculpturale werk in het bijzonder, vooral vanwege mijn persoonlijke verhouding tot de familie van de kunstenaar. Zodoende was het idee uitgewerkt waarna docent Erlend de Groot enthousiast was en suggereerde mijn bachelor werkstuk aan Van den Bergh te wijden.

In eerste instantie was ik niet heel enthousiast om dit onderwerp aan te nemen wegens het ontbreken van eerder substantieel onderzoek naar Van den Berghs kunstenaarschap. In bibliotheken is weinig tot geen literatuur te vinden omdat nauwelijks over hem gepubliceerd is. Ondanks dat ben ik het avontuur aangegaan – ook vanwege de wens van de familie Van den Bergh – en ben ik tijdens het onderzoeken en onderbrengen van het nagelaten archief en een bulk aan beelden, tekeningen en notities totaal in vervoering geraakt, hetgeen het schrijven van dit werkstuk niet altijd even eenvoudig heeft gemaakt.

De nalatenschap die in het bezit is van de familie Van den Bergh omvat bij benadering 150 beelden en reliëfs, 250 tekeningen en een aantal gipsmodellen en mallen. Verder bestaat het kunstenaarsarchief uit persoonlijke documenten, egodocumenten, publicaties en krantenartikelen, posters van tentoonstellingen, administratie, catalogi, prijslijsten, dia's, foto's en dvd's. Vanwege de gelimiteerde omvang van dit bachelor-werkstuk en de relatief korte tijd was het onmogelijk om al het materiaal te bestuderen en te behandelen. Niettemin heb ik zo goed en verantwoord mogelijk, naar mijn eigen idee en besef, een deel van het persoonlijke nagelaten archief en het artistieke levenswerk van de beeldhouwer geprobeerd te benaderen en te interpreteren. Dit werkstuk zal zich met name richten op de circa twintig jaar dat Van den Bergh zijn opleiding in respectievelijk Nederland en Italië aan de kunstacademie volgde en als kunstenaar werkzaam was. De meeste informatie over Van den Bergh en zijn kunstenaarschap

zijn daarom geput uit beelden en tekeningen, publicaties, krantenartikelen, catalogi en egodocumenten uit deze periode.

Bij deze wil ik ten eerste Marco en Sabine van den Bergh bedanken voor het vertrouwen, de hulp bij onder andere het onderbrengen van het archief en het openstellen van jullie huis, het oude atelier van Cees, waar ik toegang verkreeg tot de documenten en de kunstwerken. Ook Claudia Rossi heeft geholpen een aanzienlijk deel van het dagboek van de kunstenaar te vertalen vanuit het Italiaans naar het Engels dat mij in staat stelde een beter beeld te kunnen verkrijgen van de gedachtewereld van de beeldhouwer. Verder gaat mijn dankbaarheid uit naar fotograaf Rinus van de Ven die vrijwel alle kunstwerken in het bezit van de familie op professionele wijze heeft vastgelegd.

INLEIDING

Nu is schrijven en praten over kunst zoïets als praten en schrijven over God. Dat kun je het beste doen vanuit je persoonlijke ervaringen. En wel door de zaak behoedzaam en voorzichtig te benaderen. Dat is ook de manier waarop de kunstenaar meestal zijn werken zelf vervaardigt.¹ – Cees van den Bergh

Heden ten dage is bij een breder publiek nauwelijks tot niets bekend over beeldhouwer van Nederlandse bodem. Een gering aantal publicaties over zijn werk naar aanleiding van tentoonstellingen is omstreeks de jaren zestig en zeventig van de twintigste eeuw verschenen. Recensies over zijn veelal bronzen sculpturen en tekeningen waren overwegend lovend en de verwachting van succes in die tijd was aannemelijk. Desondanks is naamsbekendheid binnen de Nederlandse beeldhouwkunst uitgebleven. Het doel van dit werkstuk is om na te gaan in hoeverre en op welke wijze Van den Bergh te plaatsen valt binnen de Nederlandse beeldhouwkunst van tweede helft van de twintigste eeuw. Hoe dacht Van den Bergh over kunst en beeldhouwkunst in het bijzonder? Welke artistieke invloeden van buiten zijn in zijn werk te herkennen en in hoeverre zijn leermeesters Oscar Jespers (1887-1970) en Luciano Minguzzi (1911-2004), bepalend geweest voor aspecten van de sculpturale werkzaamheid van Cees van den Bergh? We beperken ons in dit werkstuk tot kunstwerken en teksten van Van den Bergh uit zijn actieve periode als kunstenaar, we hebben het dan over omstreeks 1956 tot en met 1976.

In het eerste en tweede hoofdstuk zal gepoogd worden een beeld te scheppen van de persoon en kunstenaar. Dit wordt allereerst gedaan aan de hand van een beknopte biografie. Hierbij zal gebruik worden gemaakt van overgeleverde teksten van en over Van den Bergh en van interviews met bekenden van de beeldhouwer om zodoende een preciezer beeld te verkrijgen van zijn persoonlijkheid en leven. Verderop in het eerste hoofdstuk zullen een aantal persoonlijke tentoonstellingen in zijn actieve periode als kunstenaar besproken worden. Vervolgens zal aan de hand van een aantal contemporaine reacties op zijn werk worden getracht iets van de receptie ervan duidelijk te maken. In het tweede hoofdstuk zal met behulp van de grote hoeveelheid aan overgeleverde brieven, dagboekfragmenten en egodocumenten van Van

¹ Cees van den Bergh (red.) *Credo van een kunstenaar* (tent. cat. Gemeentehuis te Horst), Horst 1977, 6.

den Bergh getracht worden een beeld te verkrijgen van zijn visies op kunst en maatschappij door deze in een kunsthistorisch kader te plaatsen. Aan de hand van zijn opvattingen en een aantal kunstwerken wordt ook een poging gedaan iets te kunnen zeggen over zijn positie als kunstenaar binnen het kunstklimaat van Nederland in de tweede helft van de twintigste eeuw.

In het derde en laatste hoofdstuk zal een poging gedaan worden een uitspraak te doen over welke artistieke invloeden te herkennen zijn in het werk van Van den Bergh. Daarbij zal hoofdzakelijk de nadruk worden gelegd op de twee leermeesters van de beeldhouwer. Allereerst zal Oscar Jespers aan bod komen en aansluitend Luciano Minguzzi. Door middel van vergelijkende analyses, kijkend naar het artistieke werk en de opvattingen van Jespers en Minguzzi, zal getracht worden inzicht te krijgen in welke mate zij bepalend zijn geweest voor aspecten van het sculpturale oeuvre van Van den Bergh. Verder zal aan het eind een zo compleet mogelijk overzicht van Van den Berghs exposities worden opgenomen.

CEES VAN DEN BERGH

Biografische gegevens

Cornelius (Cees) van den Bergh werd geboren op 23 oktober 1920 te Haarlem als zesde zoon van Johanna van Gils en Cornelius van den Bergh. Vader Cornelius van den Bergh was succesvol accountant, aangesloten bij het NIVA², en vennoot van belastingkantoor Loyens en Volkmaars in Amsterdam. Vanaf 1921 woonde het gezin dat werd uitgebreid tot negen kinderen aan de Mauritsstraat in Haarlem waar het een leven in rijkdom en luxe leidde. De zomermaanden werden doorgebracht in een huis aan Wijk aan Zee en later in Bosch en Duin.³

De eerste drie jaar van de tweede wereldoorlog studeerde Van den Bergh werktuigbouwkunde in Delft. In 1943 was hij krijgsgevangen student in kamp Vught vanwege het niet ondertekenen van de loyaliteitsverklaring.⁴ Na zes weken ontvluchtte hij het kamp en dook hij onder in Haarlem.⁵ Na de oorlog behaalde hij het gymnasiumdiploma en vervolgens vertrok hij naar Frankrijk waar hij zijn intrede deed in het kartuizerklooster *Grande Chartreuse* bij Grenoble. In correspondentie uit 2002 met zijn broer Govaert van den Bergh (1926-2005) schreef hij hierover het volgende: “Oorlog en vrienden hebben mij destijds, vooral ook in de relatieve afzondering van het onderduiken, de weg naar het klooster doen inslaan”.⁶ Na zes jaar keerde hij terug naar Nederland.

In Den Haag werkte Van den Bergh een half jaar als ambtenaar bij het Ministerie van Landbouw en bezocht hij avondlessen van beeldhouwer Rudi Rooyackers (1920-1998) aan de Haagse Vrije Academie. Eind 1953 vertrok hij naar Maastricht en werd hij leerling van beeldhouwer Frans Timmermans (1921-2005). Een jaar later werd hij toegelaten aan de Jan van Eyck academie waar hij werd opgeleid door de Vlaams-Belgische beeldhouwer en hoogleraar Oscar Jespers.⁷ Daar bleef hij werken en studeren tot augustus 1956.⁸ Naast de verplichte werken die in de lessen van Jespers gemaakt moesten worden, maakte Van den Bergh vrij werk

² Nederlands Instituut voor Accountants opgericht in 1895.

³ Govaert van den Bergh, *Bijdrage tot de geschiedenis van de families Van den Bergh, Langlois Van den Bergh en Van Blaauw Sonneveld Van den Bergh*, 2001 Nijmegen 54-58.

⁴ Loyaliteitsverklaring is de verklaring die onder andere studenten in 1943 moesten ondertekenen. Zij moesten beloven dat ze zich zouden ‘onthouden van iedere tegen het Duitse Rijk gerichte handeling’.

⁵ Tent. cat. Horst 1977, 4.

⁶ Cees van den Bergh, e-mail aan Govaert van den Bergh, 15 januari 2002.

⁷ Jose Boyens, *Oscar Jespers: zijn beeldhouwwerk met een overzicht van de tekeningen: de activiteiten van een Vlaamse kunstenaar gedurende een halve eeuw: van 1912 tot 1968*, Antwerpen 1982, 249.

⁸ Tent. cat. Horst 1977, 4.

op zijn kamer in Maastricht. Een van deze vroege werken is de *Annunciatie* uit 1954 (afb. 1). Daarover schrijft Van den Bergh het volgende:

Op de Sint Pietersberg stonden een paar hoge, gebogen boomstronken. Dichtbij elkaar. Meteen zag ik voor me de engel die zijn boodschap brengt aan Maria. Onbegrijpelijk wat er van die boomstronken allemaal uitging. Het koste mij eigenlijk niet veel moeite om op mijn kamer er een eerste versie van te maken. Jespers was later enthousiast en ontdekte in mij voor het eerst een beeldhouwer.⁹

Mede naar aanleiding van het vertrek van Jespers uit de academie in Maastricht besloot Van den Bergh in september 1956 naar Milaan te gaan om aldaar zijn studie voort te zetten aan de Accademia di belle Arti di Brera: “Daar ik niet veel vertrouwen had in Jespers opvolger en bovendien de belangrijkste beeldhouwers allemaal in Milaan leefden en werkten, besloot ik dus daar heen te trekken”, aldus Van den Bergh.¹⁰ Beeldhouwer en hoogleraar Luciano Minguzzi was daar zijn leermeester. Tevens kreeg Van den Bergh les van Minguzzi’s assistent en abstract beeldhouwer Nino Cassani (1930-2017).¹¹ In 1957 verhuisde hij samen met zijn vrouw Gerda Sloot (1933-2017) naar de Noord-Italiaanse stad. Tijdens en na het voltooien van de opleiding begon hij een oeuvre op te bouwen, waarna in 1960 een eerste solo-expositie georganiseerd werd in *Galleria delle Ore* in Milaan. Na deze expositie werden zijn beelden en tekeningen vanaf 1961 in respectievelijk Maastricht, Eindhoven, Breda en Rotterdam tentoongesteld. Van den Bergh werkte acht jaar als zelfstandig kunstenaar in Italië en keerde regelmatig voor korte periodes terug naar Nederland. Naast zijn kunstenaarschap werkte hij in Italië als tolk-vertaler voor het Nederlandse consulaat. Samen met Sloot kreeg hij vier kinderen.

In 1964 keerde Van den Bergh met zijn vrouw en kinderen definitief terug naar Nederland. Hij betrok een atelier aan de Veestraat in Grubbenvorst dat al enkele jaren als vakantieatelier diende. In 1965 werd hij tot lid van verdienste van de Accademia Tiberina te Rome benoemd, een genootschap van geleerden die belangrijke bijdragen leveren aan de Italiaanse taal, kunst en cultuur.

In 1967 vond in Venlo een overzichtstentoonstelling plaats, waarna kopers en opdrachten zich aandienen. Een van die opdrachten was het maken van een bronzen exemplaar

⁹ Cees van den Bergh, *Beelden van beelden 3*, Grubbenvorst 2002.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

van het beeld *Bewogen Ritme II* (afb. 2) dat door de gemeente Hengelo aangekocht werd.¹² In de jaren daarop is zijn werk op zowel eenmanstentoonstellingen als groepstentoonstellingen binnen en buiten Nederland geëxposeerd geweest. Naast het kunstenaarschap gaf hij tot 1973 teken- en handarbeidlessen op scholen in de omgeving. Daarna wijdde hij zich geheel aan het maken van kunst en had hij vanaf 1977 in zijn atelier de beschikking over een eigen bronggieterij om zijn beelden geheel zelfstandig te vervaardigen.¹³ In zijn werkplaats gaf hij rondleidingen waarin hij de bezoekers informeerde over de geschiedenis en het proces van het brongieten. In een interview met Walter de Bruijn uit 1979 voor *Dagblad Noord-Limburg* stelt Van den Bergh:

De meeste critici en museumdirecteuren hebben alleen belangstelling voor het product dat je maakt. Maar ik vind alles wat ermee te maken heeft boeiend en ik heb ondervonden dat de mensen graag iets horen over hoe een beeld tot stand komt.¹⁴

Mede door zijn vakkundigheid van het brongieten en zijn belangstelling voor bronzen sculpturen uit de oudheid, ontwikkelde Van den Bergh zich tot deskundige op het gebied van de antieke technieken en methoden van het brongieten. Om zijn kennis over brons over te dragen, gaf hij naast rondleidingen in zijn atelier zo nu en dan gastcolleges op universiteiten en scholen.¹⁵ Daarnaast werd hij van tijd tot tijd benaderd door musea in Europa voor restauratieprojecten van bronzen beelden uit de oudheid. Zo heeft hij bijgedragen aan het materiaaltechnisch onderzoek naar het ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius in de jaren tachtig en vervaardigde hij in 1990 een kopie van de portretkop van keizer Trajanus voor in het museum in Xanten.¹⁶ Wegens de kostbaarheid van brongieten in eigen beheer maakte Van den Bergh vanaf de jaren tachtig meer keramische werken, zoals het beeld *Mademoiselle* uit 1980 (afb. 3).¹⁷ Tot aan zijn overlijden in 2010 bleef Van den Bergh beelden en tekeningen maken.

¹² Het bronzen exemplaar van de sculptuur *Bewogen Ritme II* is voor de gemeente van Hengelo vergroot naar een hoogte van twee meter met sokkel en is geplaatst in het Prins Bernardplantsoen. Onbekend, 'Gemeente koopt bronzen beeld', *Hengelo's Dagblad* woensdag 14 mei 1969.

¹³ Tent. cat. Horst 1977, 4.

¹⁴ Walter de Bruijn, 'Cees van den Bergh giet zijn beelden in brons', *Dagblad Noord-Limburg*, 4 december 1979.

¹⁵ Schipholland 6, 4, 1982, 14.

¹⁶ Expositie 'Een huid van brons', Stichting Kunstenaarswerkplaats Beeldenstorm, Eindhoven 2002.

¹⁷ Van den Bergh, *Beelden van beelden 3*, Grubbenvorst 2002.

Receptie

Wie de bronzen beelden van Cees van den Bergh beziet, ervaart dat hij met grote ernst, kunde en integriteit zoekt naar de verbeelding van zijn emotie en dat doet met een zeldzame beheersing van de ambachtelijke kanten van het vak.¹⁸ –H.J. Verwiel

In deze paragraaf zal een kort overzicht met toelichtingen op een aantal tentoonstellingen van Van den Bergh die plaatsvonden tijdens zijn actieve periode als kunstenaar worden geboden. Allereerst wordt de eerste eenmanstentoonstelling van de beeldhouwer in 1960 in Milaan besproken, daarna volgen in chronologische volgorde twee andere tentoonstellingen die later in Nederland plaats hebben gevonden, waarvan de laatste in 1976 te Horst. Aan de hand van contemporaine reacties op zijn werk naar aanleiding van de tentoonstellingen, zal getracht worden iets van de receptie ervan duidelijk te maken.

Voor Van den Berghs eerste persoonlijke tentoonstelling in *Galleria delle Ore* in Milaan in de zomer van 1960 schrijft kunsthistoricus Franco Russoli (1923-1977), destijds directeur van de Pinacoteca di Brera, de inleiding op catalogus. In deze inleiding bemerkt Russoli in het opgebouwde oeuvre ten eerste een afkeer van tendensen als formalistische vernieuwing en originaliteit, die in de jaren na de Tweede Wereldoorlog heersten.¹⁹ Veeleer borduurt het werk voort op de expressionistische en figuratieve traditie. Zijn werk is “(...) ontleend aan de waarneming van de werkelijkheid zelf, door uit de realiteit elementen te kiezen, en niet te abstraheren (...)”. Het bepaalde volume en de bewerking van het oppervlak staan daarbij volgens Russoli in dienst van de suggestie van beweging en het impliceren van een symbool van een intuïtie of emotie.²⁰ Het beeld *Judo* (afb. 4) is een van de werken dat tentoongesteld werd waarin de suggestie van beweging en kracht tot uitdrukking komt in de expressieve volumewerking en “het vibreren van oppervlakken”.²¹

¹⁸ H.J. Verwiel. 'De taal der beelden van Cees van den Bergh', *COSA (Centraal Orgaan Scheppend Ambacht)* 27 (1976), 3, 50.

¹⁹ Emily Braun, *Italian art in the 20th century*, London 1989, 284.

²⁰ Franco Russoli, *Cees van den Bergh*, uitgave bij tent. Milaan (Galleria delle Ore) 1960.

²¹ *Ibidem*.

In 1961 werd dezelfde tentoonstelling naar Maastricht overgebracht, een jaar later naar expositiezaal *De Krabbedans* in Eindhoven. In een recensie in het *Eindhovens Dagblad* over de tentoonstelling bespreekt Jan van den Harten dat de bewerking van en het spel met het oppervlak in sommige gevallen “een wel erg zware en vaak tragisch geladen expressiviteit” bezitten. In werken als *Judo* en *Nikè* (afb. 5) is volgens de auteur echter wel een evenwicht in de sterke expressieve spanning van het oppervlak aan te treffen.²²

In 1963 werd de tentoonstelling in expositiezaal *Lijnbaan* te Rotterdam georganiseerd. In een recensie geeft Frans Duister commentaar op het werk van Van den Bergh. Net als Russoli benadrukt hij de suggestie van het “innerlijke” dat tot uitdrukking komt “door een wisselwerking van volumens en leegten” en bemerkt hij dat bewegingen van de mens de kunstenaar “sterk boeien”. Als voorbeeld noemt hij het beeld *Bewogen Ritme I* (afb. 6) dat volgens hem tevens de richting aanwijst waarin Van den Bergh zich zal gaan ontwikkelen.²³ In een andere reactie op de expositie in Rotterdam wordt benoemd dat de kunstenaar “[...] met vitaliteit en expressiviteit een aan Minguzzi verwante geest” is. De auteur eindigt met een kritische noot omtrent een vervolg op de kunstenaarsstudie in Milaan: “(...) dit vitale talent zal het nu echter in zichzelf moeten zoeken, wil hij uitgroeien tot een kunstenaarschap dat op meer berust dan op knappe en levendige stijl kwaliteiten”.²⁴

Na enkele collectieve en persoonlijke tentoonstellingen in Nederland, België, Italië en Denemarken, werd in 1967 een grotere overzichtstentoonstelling georganiseerd in Cultureel Centrum in Venlo. Als antwoord op deze tentoonstelling publiceerde Lei Alberigs (1921-1998), destijds directeur van het Cultureel Centrum en later van Museum van Bommel van Dam, een bescheiden boekje over de kunstenaar. Alberigs zet uiteen dat toentertijd de beoordeling van kunst bijna exclusief belang hechtte aan originaliteit en dat het werk van Van den Bergh als het ware een poging doet deze opvattingen binnen de beeldhouwkunst te verbinden met de klassieke beeldhouwkunst. Alberigs licht toe dat zijn werk “(...) stoelt op de hogere orde en de grotere betrouwbaarheid der traditie, die van de moderne stromingen slechts dat toelaat, wat dienstig en inpasbaar is.”²⁵ Zo bezitten de beelden *De Kreet* (afb. 7) en *Angst* (afb. 8) een

²² Jan van den Harten. ‘In de Krabbedans: beelden van Van den Bergh. Opmerkelijke kunst van voormalig ambtenaar’ *Eindhovens Dagblad*, 14 april 1962.

²³ Frans Duister, ‘Sculpturen en Tekeningen van Cees van den Bergh’, *De Tijd-Maasbode*, vrijdag 14 mei 1963, 7.

²⁴ Onbekend, ‘Rotterdamse expositie’, *De Nieuwe Rotterdamse Courant*, 17 juni 1963.

²⁵ Alberigs, 1968, 13.

“expressionistische deformatie”, die volgens Alberigs dient als een ondergeschikt en uiterlijk kenmerk dat functioneert als “hulpmiddel tot het evoceren van een dieperliggend idee.” Van den Bergh probeerde in zijn beelden fundamentele menselijke ervaringen en eigenschappen te fixeren in de materie. Gevoelens van angst worden bij *De Kreet* en *Angst* opgeroepen, gratie en tederheid bij *Bewogen Ritme I* of medelijden en medeleven bij *Gewonde Stier* (afb. 9).

Negen jaar na de overzichtstentoonstelling in Cultureel Centrum te Venlo werd in 1976 een overzichtsexpositie ingericht in kasteel d’Erp in Baarlo. Oude en nieuwe beelden werden daar tentoongesteld en getuigden van vernieuwing en continuïteit in zijn werk.²⁶ Zelf beschrijft Van den Bergh dat ieder beeld anders is, “(...) omdat elk beeld een andere vormgeving vraagt en daarbij moet ieder onderdeel van de figuur het thema uitdrukken.”²⁷ De kunstenaar bindt zich dus niet te veel aan één bepaalde vormgeving of stijl. Zo is het beeld *Eenzame Zwangere* (afb. 10) uit 1972 in vergelijking met zijn vroege werk wat betreft vormgeving afwijkend te noemen. H.J. Verwiël schrijft in 1976 dat Van den Bergh als kunstenaar “(...) is bekommerd om zijn boodschap, veel meer dan om de oorspronkelijkheid van stijl en vorm.”²⁸ De beelden bezitten een zekere neerslachtigheid, triestheid en uitnodiging tot medelijden zonder dat een geforceerde poging wordt gedaan tot originaliteit. Verder prijst Verwiël de kunstenaars beheersing van het ambacht. Van den Bergh beheerste zowel het gieten in zand als de verlorenwasmethode, technieken op keramisch terrein en *sgraffito*.²⁹ Van dat laatste is *Jacht* een voorbeeld (afb. 11).

Overeenkomsten tussen de opvattingen in de zojuist besproken contemporaine recensies over het oeuvre van de kunstenaar, dat ontstaan en tentoongesteld is omstreeks 1960 en 1977, is het gegeven dat het werk van Van den Bergh expressieve stijlkenmerken bezit die in dienst staan van het suggereren, bloot leggen en overbrengen van waarden en emoties die fundamenteel zijn in het menselijk leven. Deze suggestie zou in zijn werk bewerkstelligd worden door het ruwe oppervlak en de afwisseling van volumens en leegten in de beelden. Verder zou sprake zijn van een aversie tegen originaliteit, die destijds hooggewaardeerd werd, maar ook tegen abstractie.

²⁶ Walter de Bruijn, ‘Cees van den Bergh: expressieve beelden van mens en dier’, *Dagblad voor Noord-Limburg*, zaterdag 15 mei 1976.

²⁷ Tent. cat. Horst 1977, 46.

²⁸ Verwiël. ‘De taal der beelden van Cees van den Bergh’, *COSA (Centraal Orgaan Scheppend Ambacht)* 27 (1976), 3, 50.

²⁹ Sgraffito is een techniek waarbij een lijntekening in verse mortel wordt gekrast en ingekleurd volgens de *fresco*-techniek.

Daarenboven is naar voren gekomen dat Van den Bergh zo goed als figuratief werkte en traditionele technieken hanteerde om zijn beelden te realiseren. Hij ontleende elementen uit de zichtbare wereld en vertaalde deze op expressieve wijze in zijn beelden. Volgens recensenten sloot hij daarmee aan op de “grote gang van de traditie”,³⁰ maar probeerde hij tegelijk destijds moderne opvattingen niet te negeren. Verder is uit de recensies gebleken dat, kijkend naar de gegeven voorbeelden, dat Van den Bergh niet vasthield aan één bepaalde kenmerkende vormtaal. In het volgende hoofdstuk en in de loop van dit werkstuk zal onder andere nader worden ingegaan op de zojuist beschreven bevindingen door ze in een breder kader te plaatsten opdat een duidelijker beeld ontstaat van zijn sculpturale oeuvre.

³⁰ Russoli 1960.

OVER KUNST

In dit hoofdstuk zal, op basis van egodocumenten en persoonlijke essays, gepoogd worden inzicht te verkrijgen in het denken en de persoon van Van den Bergh met name als kunstenaar. In de tentoonstellingscatalogus van de overzichtstentoonstelling die in 1977 in Horst plaatsvond, zijn door Van den Bergh beredeneerde toelichtingen op een aantal werken opgenomen alsook verhandelingen over zijn kunst en de rol van kunst in de maatschappij.³¹ Daarnaast heeft Van den Bergh een groot deel van zijn leven een dagboek bijgehouden met uiteenzettingen over uiteenlopende onderwerpen. Voor het grootste deel spreekt hij hierin over verschillende aspecten van de kunst, het kunstenaarschap en de maatschappij, maar bijvoorbeeld ook over onderwijs, religie en cultuur. In dit hoofdstuk zal allereerst een kunsthistorische context van de beeldhouwkunst vanaf de jaren zestig in Nederland worden geboden. Vervolgens zal aan de hand van notities uit de periode van 1962 tot en met 1979 en verwijzingen naar een aantal kunstwerken worden nagegaan op welke wijze zijn opvattingen overeenkomen met zijn artistiek werk. Op den duur zal een beeld ontstaan van Van den Berghs gedachtegang en opvattingen hopende dat zijn positie als kunstenaar ten opzichte van het kunstklimaat in Nederland in de tweede helft van de twintigste eeuw hiermee duidelijker wordt.

Het kunstklimaat in de jaren zestig

Tot de jaren zestig van de vorige eeuw werd binnen de Nederlandse beeldhouwkunst over het algemeen vastgehouden aan traditionele onderwerpen en waren het menselijk lichaam en elementen uit omringende zichtbare wereld nog altijd het uitgangspunt voor vele beeldhouwers. In de loop van de jaren zestig en zeventig ontstaat een veelheid aan provocatieve en relaterende stromingen binnen de beeldhouwkunst in Nederland met nieuwe standpunten over de rol van sculptuur als object in de ruimte.³² Technische ontwikkelingen en de opkomst van nieuwe materialen in de veranderende maatschappij van de jaren zestig waren daarbij factoren die een invloed hadden op zowel de vormgeving als het onderwerp van de beeldhouwkunst van die tijd. Een voorbeeld is de samengestelde ijzerfiguur *Machine No. 2* (afb. 12) van Shinkichi Tajiri (1923-2009) uit 1966. Het is een constructieve sculptuur die verwijst naar de relatie

³¹ Tent. cat. Horst 1977, 7-14.

³² Paul Hefting, *De eigen ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945*, Amsterdam/Brussel 1986, 7-14.

tussen de destijds ontwikkeling van technisch hoogstaande machines en oorlogvoering. Andere Nederlandse beeldhouwers lieten het figuratieve steeds meer los en velen van hen zochten het wezenlijke van de kunst in de onherkenbaarheid van abstractie.³³ Een voorbeeld is het kunstwerk *Kubus en cilinder in overgang* uit 1969 (afb. 13) van de Nederlandse beeldhouwer Ad Dekkers (1938-1974) waarin “de essentie van de geometrische abstractie in haar pure vorm” wordt gedefinieerd. Het werk heeft tot doel het persoonlijke van de kunstenaar volledig te elimineren door de hand van de kunstenaar uit te bannen waardoor heldere constructieve vormen en lijnen te realiseren zijn.³⁴ Sculpturen als die van Tajiri en Dekkers ‘voldeden’ aan de indertijd grensverleggende norm binnen de moderne beeldhouwkunst in Nederland.

Gesteld zou kunnen worden dat Van den Bergh in deze periode voor een dilemma stond vanwege zijn traditiegebonden en doorgaans figuratieve oeuvre dat op dat moment niet vernieuwend genoeg leek te zijn binnen het Nederlandse kunstklimaat. Zelf schrijft hij in 1969: “Het is de verwarring van deze tijd dat alles het hele leven *clean* dient te verlopen. De kunst moet ook zo zijn, van een perfecte esthetische vormgeving.”³⁵ Aannemelijk is dat Van den Bergh hiermee wijst op moderne beeldhouwkunst waarvan de vormgeving intrinsiek gericht is op bijvoorbeeld de esthetische, technische of materiele waarde van de sculptuur. De sculptuur gaat hierbij in dialoog met zichzelf waarbij de aandacht met name ligt op de formele kwaliteiten van het werk zoals, lijn, kleur, materiaal, massa, vorm en compositie, zoals bij het werk van Dekkers. In 1964 schrijft Van den Bergh hierover en bepleitte: “Een lijn, een vorm, wil zij werkelijk levend zijn, dan moet zij het resultaat zijn van de schematische grondvorm dat ons vereenvoudigend verstand ons van de werkelijkheid geeft.”³⁶ Volgens de beeldhouwer “moeten wij ze met de grootste zorg bewaren, daar zij in laatste instantie verantwoordelijk zijn voor de stimulerende levenskracht.”³⁷ Uit deze uitspraken, samen met de tot nog toe besproken beelden, kan worden opgemaakt dat Van den Bergh het van belang achtte dat elementen uit de zichtbare wereld vereenvoudigd en vervormd dienden te worden, maar wel herkenbaar moesten blijven. In de loop van deze paragraaf zal hopelijk duidelijker worden hoe bepaalde opvattingen van

³³ Hefting 1986,18, 24-29.

³⁴ Hefting 1986, 65-68.

³⁵ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, januari 1969.

³⁶ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 12 augustus 1964.

³⁷ Ibidem.

Van den Bergh tot uitdrukking komen in zijn kunst en hoe beide zich verhouden tot de beeldhouwkunst in zijn tijd.

De gevoelswereld van de kunstenaar

Een kunstenaar probeert de essentie van aspecten van het leven te begrijpen en deze vervolgens vorm te geven. In 1962 schrijft Van den Bergh dat een kunstenaar dit kan bereiken door de mens in het alledaagse leven onuitputtelijk te analyseren. Door in het dagelijks leven actief deel te nemen en aandachtig de elementen daaruit te analyseren, kan een kunstenaar tot een synthese komen waarin ervaringen of gevoelens worden getransformeerd tot een “vitaal” kunstwerk.³⁸ Zo zijn een aantal portretkoppen, zoals *Arthur* (afb. 14) en *Jonge Zigeunerin* (afb. 15 en 16) tot stand gekomen naar aanleiding van mensen op straat die Van den Bergh opvielen. Aldus schrijft de beeldhouwer: “Alleen op deze wijze zou in dit leven, vaak vulgair of zelfs beestachtig, de artistieke sublimatie ons kunnen bereiken die geschikt is voor universele en nobele kunst.”³⁹ Een gebrek aan analytische overdenking van elementen uit het alledaagse leven zou volgens hem leiden tot ‘simplistische’ kunst: “In die zin komt het voort uit armoede en het onvermogen om zichzelf kosteloos te verrijken en alleen te betalen met de morele en intellectuele vermoeidheid dankzij een gerichtheid op het dagelijks leven.”⁴⁰ De uitdrukking van een kunstwerk behoort volgens Van den Bergh dus niet zozeer het esthetisch of vormelijk element te zijn, maar veeleer de gedachte, de gevoelswereld ofwel de afspiegeling van de kijk van de kunstenaar op het menszijn en de wereld. Desalniettemin kan hier tegenin gebracht worden dat iedere kunstenaar een unieke en persoonlijke gevoelswereld heeft. Het gevolg is dat elk gecreëerd beeld, als afspiegeling van de kijk van de kunstenaar op de mensheid en wereld, anders is en, in welke vorm dan ook, zou volstaan.

Van den Bergh was van mening dat in een beeld de gevoelswereld van de maker moet worden uitgedrukt door de elementen uit de zichtbare wereld te analyseren om tot een synthese te komen in een sculptuur. De vraag is op welke wijze dit volgens hem bereikt zou moeten

³⁸ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 7 juli 1962.

³⁹ “Solo così questa vita spesso volgare o addirittura bestiale potrebbe in noi raggiungere la sublimazione artistica idoneo in arte universale e nobile.” Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 7 juli 1962 (mijn vertaling).

⁴⁰ “In questo senso proviene dalla povertà e dalla incapacità di arricchirsi gratuitamente e solo pagando con la fatica morale ed intellettuale grazie ad un orientamento verso la vita quotidiana.” Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 7 juli 1962 (mijn vertaling).

worden. In een notitie gaat hij in op de toepassing van stilering en schrijft dat “(...) wij iedere stilering moeten afwijzen want een stilering is niets anders dan een te ongecompliceerd en dus niet levensvatbaar schema, waarmee men het kunstwerk wenst te omkleden”.⁴¹ Als voorbeeld noemt Van den Bergh de gestileerde lijnvoering in het werk van kunstenaar Antoine Pevsner (1884-1966) “waarvan men de expressie waarde kan voorspellen, nadat men de kromming kent”.⁴² Hij doelt hier op de wiskundige benadering van de elementen waardoor geometrisch gestileerde lijnen en vormen ontstaan, zoals bij *Developable Surface* (afb. 17). De intellectuele benadering binnen de abstracte beeldhouwkunst in zijn tijd is volgens Van den Bergh niet levensvatbaar en is als het ware ‘verheven’ omdat de vormgeving los staat van de zichtbare wereld. Volgens de beeldhouwer verdrijft de “formele perfectie” van kleur, vorm, compositie en lijn het figuratieve en daarmee de inhoud.⁴³ Het zou het aan emotie en gevoelswaarde ontbreken, omdat sculptuur op een wetenschappelijke en logische wijze tot stand komt en benaderd wordt. Deze wetenschappelijke preoccupatie maakt de kunst volgens Van den Bergh uitsluitend interessant voor “de geleerde kunstexperts die de verschijnselen onmiddellijk herkennen.”⁴⁴ Dergelijke sculptuur zou daarmee niet toegankelijk zijn voor de gewone mens, hetgeen hij als problematisch beschouwde, want boven alles moet voor elke toeschouwer “de taal van het materiaal” verstaanbaar zijn.⁴⁵

Het is helder dat het sculpturale werk van Van den Bergh nooit het figuratieve volledig loslaat waardoor elementen uit de waarneembare werkelijkheid herkenbaar blijven, zoals de beeldhouwer pretendeert van belang te vinden. Niettemin lijkt een tegenstelling met deze idee en sommige van zijn sculpturen aanwezig; beelden als *Nikè* (afb. 5) en *Bernarda Alba* (afb. 18) lijken niet in één oogopslag leesbaar te zijn en kunnen daardoor eerder abstract worden genoemd dan figuratief. Wellicht zou gesteld kunnen worden dat bij beide werken abstracte elementen op subtiele wijze een figuratief beeld verwerklijken. Dit gegeven lijkt ook van toepassing op een werk als *Stervende Hond* (afb. 19). Verder valt op dat Van den Bergh in zijn notities spreekt over een afkeer van “iedere” stilering. Deze uitspraak lijkt in contrast te staan met zijn beelden, omdat een bepaalde vorm van stilering nawijsbaar is. Zijn beelden getuigen

⁴¹ Ibidem.

⁴² Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 12 augustus 1964.

⁴³ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 17 oktober 1963.

⁴⁴ “[...] qualche studioso del ramo che riconosce subito i fenomeni.” Van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 3 mei 1964 (mijn vertaling).

⁴⁵ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, mei 1967.

duidelijk van vereenvoudigde vormen afkomstig van elementen uit de zichtbare werkelijkheid. Sommige beelden meer dan andere; zo is bij *Gli Sposi* (afb. 20) in meerdere mate sprake van stiling dan bij *La Mondana di Porta Ticinese* (afb. 21). Wellicht doelde Van den Bergh op stiling die de corresponderende vorm uit de zichtbare wereld totaal onherkenbaar maakt. De sculptuur dient hierdoor te worden ondersteund door een wetenschappelijke of formalistische uitleg. In een notitie uit 1963 bespreekt Van den Bergh dat de abstracte beeldhouwkunst van zijn tijd niet begint bij de belevings- en gevoelswereld van de kunstenaar als bron van inspiratie, maar bij een “intellectuele en formele harmonie”⁴⁶ Deze wetenschappelijke benadering en esthetische afweging van vormen die ten grondslag zouden liggen aan het ontstaan van een sculptuur zouden volgens Van den Bergh ervoor zorgen dat “het eigenlijke doel, de artistieke scheppingsdaad” in de steek wordt gelaten⁴⁷

Zeggingskracht van het materiaal

Wat verstaat Van den Bergh dan onder het vormgeven van gevoel en hoe zou dit vormelijk moeten worden bereikt? Het transformeren van ervaringen of gevoelens in een waardevol kunstwerk gaat volgens de beeldhouwer gepaard met het actief betasten en aftasten van het materiaal.⁴⁸ Elementen uit de visuele werkelijkheid dienen getransformeerd te worden in de “levensvatbare” materie.⁴⁹ Elk onderwerp roept andere emoties op waardoor steeds een nieuwe vormgeving in het materiaal gezocht moet worden. Afhankelijk van het onderwerp, vormen de handen van de kunstenaar als het ware de materie vanuit de impuls van een bepaalde spirituele voorstelling. Zo stelt de beeldhouwer: “Het kunstwerk is bij uitstek de door de geest geordende materie, de geest ordent de materie met handen van vlees en bloed.”⁵⁰ Een kunstenaar zou volgens hem “in strijd” moeten zijn met het beeld dat in de materie tot leven moet gaan komen.⁵¹ Daarbij moet wat de kunstenaar als mens emotioneel heeft ondergaan, overgedragen worden in het materiaal, hetgeen een psychische aangelegenheid is.

Van den Bergh werkte meestentijds met gips of klei waarna hij de modellen bij gelegenheid in brons goot. Verondersteld kan worden dat hij zijn emoties gevoelens, die hij bij

⁴⁶ “Parte dalla armonia intellettuale e formale e sembra dichiarare che questo deve essere la nuova realta [...]” Van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 17 oktober 1963 (mijn vertaling).

⁴⁷ Tent. cat. Horst 1977, 9.

⁴⁸ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, mei 1967.

⁴⁹ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 2 december 1962.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ Ibidem.

een bepaalde ervaring of gebeurtenis heeft gevoeld, bij voorkeur uitdrukte in buigzame materialen, zoals gips of klei. De plastische eigenschappen van deze materialen bieden de mogelijkheid met handen en vingers te worden vervormd, hetgeen Van den Bergh waarschijnlijk prefereerde vanwege het direct contact tussen het lichaam en de materie opdat ook de geest in contact komt te staan met het materiaal.

Bovendien stelt Van den Bergh dat het materiaal wezenlijk is voor een bepaald beeld: het beeld kan nooit een afbeelding zijn die in ieder materiaal vertaald kan worden, omdat ieder materiaal een eigen karakter heeft dat behouden of veeleer versterkt dient te worden in het beeld. De materie wordt zogezegd levend en menselijk wanneer het wezenlijke van de voorstelling in het specifieke materiaal vertaald wordt door de geest bewogen handen die in contact staan met de materie.⁵² Het beeld *Driedimensionale danser* (afb. 22) bezit een verschijningsvorm die enkel gerealiseerd kon worden door het gebruik van plastisch materiaal; zo is het onmogelijk te stellen dat dit beeld in steen gehakt zou kunnen worden.

Mede door zijn opleiding ging het maakproces van een beeld bij Van den Bergh gepaard met het in ere houden van de traditionele en ambachtelijke technieken van de beeldhouwkunst. Het modelleren in gips of in klei, brongieten en hakken in hout waren technieken die Van den Bergh hanteerde terwijl deze in zijn tijd niet meer exclusief met de Nederlandse beeldhouwkunst verbonden.⁵³ Veel moderne beeldhouwers experimenteerden, geïnspireerd door het surrealisme, constructivisme en dadaïsme, met onconventionele materialen en nieuwe technieken. Wat dat betreft kan gesteld worden dat het werk Van den Bergh dichterbij de traditie dan bij het experiment staat.⁵⁴ In 1969 schrijft hij het volgende over de toenmalige ontwikkelingen onder Nederlandse beeldhouwers:

Een misvatting is de opvatting dat, wil men modern zijn, men de dialoog met het heden alleen dan kan voeren, wanneer men met het verleden en zijn kostbare instellingen volledig heeft gebroken. Het verleden rust als een vloek op de kunstenaar die, gevoed door de traditie, van de overtuiging uitgaat dezelfde menselijke inhoud in een nieuwe maar steeds menselijke vorm gegoten moet worden. (...) Bant men het verleden

⁵² Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 29 juni 1966.

⁵³ Jan Teeuwisse, *Nederlandse beeldhouwkunst. Een apologie*, Leiden 2014, 32.

⁵⁴ José Boyens, *Traditie en Experiment. Tien Nederlandse Beeldhouwers*, Venlo 1982, 9-11

helemaal uit, dan komt men überhaupt niet tot een dialoog maar wordt het een monotone alleenspraak.⁵⁵

Van den Bergh gaf in zijn dagboekantekeningen kritiek op kunstenaars die vanaf de jaren zestig op een grensverleggende wijze experimenteerden met non-traditionele materialen en technieken en daarbij de materie vanuit een bepaald wetenschappelijk of intellectueel concept benaderden. Volgens hem kunnen lijnen en volumes die primair voortkomen uit een wetenschappelijk idee of esthetische overweging niet de interne emotie en spanning uitdrukken die zich manifesteert in de individuele geest van een kunstenaar.⁵⁶ Dit laatste noemde Van den Bergh het ‘transponeren’ van het innerlijke en geestelijke gevoel in de materie. Hierin moeten lijn en volume als gecontroleerd expressiemiddel van het innerlijke dienen, waarbij een expressief samenspel van lijnen ontstaat, “die allen niet eenzelfde opeenvolgende waarde hebben, maar die een geheel verschillende expressie bezitten, overeenkomstig aan hun lengte, hun gebogenheid, hun minder of meerdere strakheid (...) die een verschillende waarde hebben maar daardoor toch juist moeten harmoniëren.” Dit door de geest gecontroleerde samenspel van verschillende lijnen, kan volgens de beeldhouwer kracht en diepte aan het beeld geven.⁵⁷

In het beeld *Le Couple II* (afb. 23) is deze idee wellicht op te merken aan de in elkaar vloeiende lijnen en volumes die tezamen een gevoel van liefde tussen twee mensen moeten suggereren. Ook bij een beeld als *De Kreet*, staan enerzijds de wisselwerking van overdreven volumes en leegten en anderzijds de ruwe oppervlak bewerking in dienst van het overbrengen van emotie. Zodoende stelt Van den Bergh dat techniek en esthetiek binnen de beeldende kunst in de meeste gevallen een ondergeschikte rol zouden moeten spelen, omdat “de zo gaaf mogelijke expressie de dode materie zo levend kan maken dat wij mensen er blijvend door ontroerd kunnen raken.”⁵⁸ Hij voegt eraan toe dat het gevoel, of de emotie, dat het kunstwerk suggereert en opwekt, niet verstandelijk benaderd kan en mag worden, maar puur emotioneel.⁵⁹

Samengevat zou verondersteld kunnen worden dat het sculpturale werk van Van den Bergh wat betreft het materiaalgebruik, het maakproces en de aanwijsbare band met de waarneembare werkelijkheid niet aansloot op het kunstklimaat in Nederland van zijn tijd waarbij met name

⁵⁵ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, januari 1969.

⁵⁶ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 4 juni 1965.

⁵⁷ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 1 juni 1964.

⁵⁸ Tent. cat. Horst 1977, 9-10.

⁵⁹ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, juni 1966.

waardering uitging naar kunst met een grote grensverleggende waarde. Van den Bergh was een beeldhouwer die juist de 'wetenschappelijke' preoccupatie van kunst afkeurde en veeleer op subjectieve en artistieke wijze te werk ging samen met een eerbied voor het traditionele vakmanschap. Hoewel in een aantal genoemde beelden en tekeningen een zekere mate van abstractie nawijsbaar is, verloor hij de organische wereld nooit uit het oog. Wat Van den Bergh ook kenmerkte was dat het vermogen van de menselijke geest bij hem diende als inzicht en intuïtie bij het scheppingsproces van een sculptuur dat tot stand kwam door tastend te werk te gaan in het plastisch materiaal. De bevindingen laten zien dat Van den Bergh zijn eigen unieke visie op kunst had. Desalniettemin is ook zijn sculpturale oeuvre door anderen beeldhouwers beïnvloed.

LEERMEESTERS

In dit hoofdstuk wordt een poging gedaan een idee te verkrijgen over welke artistieke invloeden in het oeuvre van Van den Bergh te onderscheiden zijn. We beperken ons hierin tot een aantal tekeningen en bronzen beelden van de beeldhouwer en bezien hoe bepaalde sculpturale aspecten van het werk zich verhouden tot het werk en de visies van zijn leraren. Voor een vergelijking zal om te beginnen een aantal aspecten van het oeuvre en het leermeesterschap van Oscar Jespers besproken worden en vervolgens Luciano Minguzzi. In dit hoofdstuk wordt een aantal kunstwerken benoemd van de leermeesters, die vóór en tijdens de periode dat Van den Bergh van hen les kreeg, zijn ontstaan. Op basis van de behandelde voorbeelden wordt vervolgens een poging gedaan de sculpturale werkzaamheden en inzichten van Van den Bergh te vergelijken met die van zijn beide leraren.

Oscar Jespers

Het vak van het beeldhouwen leerde Van den Bergh vanaf 1954 aan de Jan van Eyck academie in Maastricht waar hij twee jaar les kreeg van beeldhouwer Oscar Jespers (1887-1970). Vanaf 1927 doceerde de Vlaamse beeldhouwer monumentale en decoratieve beeldhouwkunst aan de kunstacademie in Brussel. Twee avonden in de week, van 1949 tot en met 1956, doceerde hij beeldhouwen en tekenen aan de Jan van Eyck academie.⁶⁰ Met name heeft Jespers in steen gehakt en zijn oeuvre wordt gekenmerkt door een aantal verschillende stijlen waarvan de kubistische en expressionistische stijl in de literatuur de meeste aandacht krijgen. Bovenal valt het werk van Jespers in een figuratieve traditie te plaatsen, in die zin dat de beeldhouwer zich in zijn beelden steevast baseerde op elementen uit de zichtbare natuur en nooit volledig abstract te werk ging.

Jespers' beelden uit de periode van omstreeks 1921 tot 1930 worden bepaald door principes van het kubisme. In het kubisme worden de zichtbare verschijningsvormen van de dingen teruggevoerd naar basisvormen, als de kubus, bol, cilinder en kegel. Een vroege sculptuur uit deze periode is de *Pottendraaier* (af. 24) waarvan de massieve vorm duidelijk uitgaat van een

⁶⁰ José Boyens, *Oscar Jespers: zijn beeldhouwwerk met een overzicht van de tekeningen: de activiteiten van een Vlaamse kunstenaar gedurende een halve eeuw: van 1912 tot 1968*, Antwerpen 1982, 249-251.

kubus waarin uitsluitend verticale en horizontale lijnen te herkennen zijn.⁶¹ De gesloten en massieve vormgeving van de sculptuur is hier in overeenstemming met de eigenschappen van het gebruikte materiaal. Vanaf 1924 hield Jaspers minder streng vast aan de kubistische leer en worden de vormen van zijn beelden vrijer en organischer, maar behouden ze een solide karakter zoals bij de sculptuur *Perle Fine* (afb. 25) waarin pure segmenten van cirkels te herkennen zijn.⁶²

Met betrekking tot Van den Bergh kan met redelijke zekerheid geconcludeerd worden dat kubistische principes weinig tot geen invloed hebben gehad op de vorm van zijn sculpturale werken. Aannemelijk is dat dit in verband staat met het feit dat steen zich beter leent voor kubistische vormkenmerken dan gips of klei, de materialen waar Van den Bergh vooral mee werkte. Zijn tekeningen daarentegen vertonen tot op zekere hoogte wel kubistische karakteristieken. Zo zijn de figuren in *Strand I* en *II* (afb. 26 en 27) opgebouwd uit verschillende lichte en donkere vlakken waardoor een ruimtelijk effect bereikt wordt. Deze wijze van tekenen fungeert bovenal als hulpmiddel op weg naar de driedimensionale vorm van het uiteindelijke beeld. Van den Bergh omschrijft een voorbereidende tekening als “alleen maar een idee waarvan ik nog steeds zwanger ben en eens zal moeten bevallen”.⁶³ Een toepasselijk voorbeeld waaruit dit blijkt is de tekening *Barende I* (afb. 28) voor het beeld *Barende* (afb. 29) die zich lijkt door te ontwikkelen tot de tekening *Barende II* (afb. 30) en later tot de tekening en het gelijknamige beeld *Eenzame Zwangere* (afb. 31 en 10)

Oscar Jaspers legde zich na 1930 meer toe op het uitdragen van expressie, hetgeen in zijn beelden resulteert in meer ‘menselijke’ vormen, hoewel kubistische vormelementen herkenbaar blijven, zoals bij het beeld *Worstelaar* (afb. 32).⁶⁴ Tot aan het einde van de jaren dertig was steen veelal het uitgangsmateriaal voor Jaspers’ beelden. Daarna legde de beeldhouwer zich meer toe op plastische en voegzame materialen, zoals gips en klei, waarbij meer gewerkt kan worden vanuit een intuïtief vormgevoel. Hierdoor bezitten zijn figuren uit deze periode in hogere mate realistische vormen zoals het geval is bij *Pureté* (afb. 33) en nog meer bij *Leunende Vrouw* (afb. 34).⁶⁵ Veel van Jaspers’ beelden bezitten een gesloten en solide vormgeving met

⁶¹ José Boyens, *Oscar Jaspers & Leerlingen*, Sint-Niklaas 1995, 7 en Boyens 1982, 97-106.

⁶² Boyens 1982, 111-120.

⁶³ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, mei 1967.

⁶⁴ Boyens 1982, 143, 173-175.

⁶⁵ Boyens 1982, 205-213.

volle volumes en beheerste lijnen die een kalm en statisch effect bewerkstelligen. Als hoogleraar beeldhouwkunst leerde Jaspers zijn studenten dat een beeld een statisch karakter diende te hebben waarbij een rustig uitvloeien van licht over weloverwogen volumes bewerkstelligd moest worden.⁶⁶

In een tekst verwijst Van den Bergh naar het beeld *Danseres* (afb. 35) dat in de les van Jaspers een verplicht werk was dat gekopieerd moest worden:

Het gaat bij Jaspers vrijwel uitsluitend om het weergeven van een bewegingloos lichaam [...] Ook hier wordt de figuur slechts beperkt tot het weergeven van het lichaam en van de kleding. En dus in het geheel niet van de eventuele beweging van het lichaam. Het gaat hier dus alleen om de presentatie van een danseres en niet om de weergave van de dans.⁶⁷

Het wordt hier duidelijk dat Van den Bergh deze idee van zijn leermeester omtrent het statische karakter van een beeld zich niet heeft toegeëigend. In zijn werk spreekt in de meeste gevallen juist een zeer dynamisch en onrustig karakter, waarbij de vormbepaling en de bewerking van het oppervlak in dienst staan van het uitdrukken van beweging en emotie. Zo bezitten de beelden *Bewogen Ritme I* (afb. 6) en *Judo* (afb. 36) een dynamische en levendige vormen om op deze wijze beweging te suggereren. Het beeld *La Mondana di Porta Ticinese* (afb. 21) kent een rusteloze en nerveuze vormgeving die het gevoel bij het aanschouwen van een “macabere verschijning uit de meest volkse buurt van Milaan” dient op te wekken.⁶⁸

Tijdens zijn verblijf in Milaan onderhield Van den Bergh bijwijlen briefcontact met zijn oudlermeester. In 1957 verstuurde Van den Bergh foto's van tekeningen en beelden die hij aldaar maakte naar Jaspers. In een brief schreef Jaspers daarover het volgende:

Dat het gehalte van het werk zeer uiteenlopend is zult gij wel licht zelf beseffen (...) De tekeningen staan diametraal tegenover de vrije plastieken. Indien er in de tekeningen (die mij goed schijnen te zijn) een wil voor degelijke opbouw bestaat, dan kan dit van de plastieken niet gezegd worden die een zuivere impulsieve, onrustige, opstapeling van vormen zijn. Ik wens hier geenszins een kritiek uit te brengen, omdat ik uw verblijf in

⁶⁶ Boyens 1995, 11-12.

⁶⁷ Cees van den Bergh, *Beelden van Beelden deel III*, Grubbenvorst 2002.

⁶⁸ Tent. cat. Horst 1977, 16.

Italië als een ander experiment beschouw en dat het gewoon onzinnig zou zijn zich uit te spreken over een experiment van enkele maanden.”⁶⁹

De Belgische beeldhouwer bleef kritisch naar Van den Bergh, maar de brief geeft tegelijk blijk van interesse in en loyale aandacht voor zijn oud-leerling. Zo schrijft José Boyens in *Oscar Jaspers. Zijn beeldhouwwerk met een overzicht van de tekeningen* dat “de ernst en integriteit die Jaspers in zijn vak beoefende, zich in het dagelijks leven als aandacht en zorgzaamheid manifesteerde.”⁷⁰ Hun correspondentie is daarvan een bewijs. Het was voor Jaspers van belang dat zijn leerlingen, wanneer zij later experimenteerden en wellicht zouden stuklopen in hun kunst, altijd konden terugvallen op de door hem aangeleerde vakbekwaamheid en het technisch kunnen.⁷¹

Het laatstgenoemde was een van de belangrijkste kwaliteiten die Jaspers zijn studenten bij wilde brengen; het in ere houden van het handwerk en het materiaal van de traditionele beeldhouwkunst.⁷² Evenzeer zien we deze idee van eerbied voor het vakmanschap en het materiaal tot uitdrukking komen in de werken en teksten van Van den Bergh en kan daarmee gerelateerd worden aan zijn studie bij Jaspers. De beheersing van het ambacht en daarmee de kennis over materialen was volgens de Belgische beeldhouwer essentieel. Deskundigheid over het materiaal speelde volgens Jaspers, na de emotionele drang van de kunstenaar, een fundamentele rol bij het maken van een beeld. Beeldhouwkundige principes en een brede vakkennis bracht de beeldhouwer zijn leerlingen op de academie daarom op een veeleisende, soms dwingende, en kritische wijze bij.

Zo leerde hij ze rechtstreeks hakken in steen en hout, hout- en steensoorten onderscheiden, composities opbouwen in gips of klei, het bewapenen van een beeld in gips, levensgrote beelden zelfstandig afgieten, mallen maken, wijzen van afwerken en gereedschap vervaardigen en herstellen. Naast het aanleren van een degelijke vakbekwaamheid van het ambacht werd het idee van liefde en respect voor het karakter van het materiaal door Jaspers bijgebracht. Boyens schrijft dat in de lessen steen en hout behandeld moesten worden als gesloten vormen, klei en brons mochten openblijven, daarbij hij de waarde van de negatieve

⁶⁹ Oscar Jaspers, brief naar Cees van den Bergh, Brussel, 10 oktober 1956. Het is onbekend om welke tekeningen en plastieken het in dit geval gaat.

⁷⁰ Boyens 1982, 254.

⁷¹ Boyens 1982, 250.

⁷² Boyens 1982, 119.

tegen over de positieve vorm leerde.⁷³ Het karakter van het organisch gegroeide materiaal diende behouden en versterkt te worden door de vormgeving en bewerking van het beeld. Zo verwijst enerzijds de gesloten opbouw van de *Pottendraaier* (af. 23) naar het blok ruwe kalksteen en anderzijds de organische vorm van *Leunende Vrouw* (afb. 34) naar het voegzame gips. Boyens noemt het “het consequent denken vanuit het materiaal” dat de basis was voor Jaspers’ theorie.⁷⁴

Het technisch kunnen en de eerbied voor het karakter van het materiaal zijn aspecten die in zekere mate terug te vinden zijn bij Van den Bergh. Zo ook was Van den Bergh van mening dat de materie meer zeggingskracht heeft naarmate haar karakter meer gerespecteerd wordt.⁷⁵ De vorm van het beeld moet de aard van het materiaal behouden en ten volle doen uitkomen. Een voorbeeld is wellicht *Vrouw van middelbare leeftijd* (afb. 37) dat een bronzen afgietsel is van een wasmodel. Het bronzen oppervlak is verdeeld in segmenten die het gevolg zijn van het samenstellen van wasrepen die Van den Bergh tot het beeld heeft gevormd. Het karakter van het uitgangsmateriaal komen daarmee tot uitdrukking in het bronzen afgietsel.

Net als Jaspers hield van den Bergh vast aan de zichtbare werkelijkheid als uitgangspunt voor zijn beelden. Het beheersen van het ambacht is hierin een essentieel aspect dat de Belgische beeldhouwer op een kritische, maar aandachtige wijze aan Van den Bergh heeft overgedragen. Dit gegeven draagt Van den Bergh in zijn kunstwerken en notities klaarblijkelijk uit. Hetzelfde geldt voor het respect voor de aard van het materiaal waarmee gewerkt wordt. Daarentegen corresponderen de sculpturale ideeën van Jaspers, dat een beeld een statisch karakter een rustig uitvloeien van licht over de vormen dient te hebben, veelal niet met de werken van Van den Bergh waarvan de vormgeving, in sommige gevallen sterker dan in andere, juist een dynamisch en rusteloos effect bereiken. Deze onrustige en geanimeerde volumes en oppervlakken van zijn beelden dienen de suggestie van een bepaalde beweging of emotie. Mogelijk zijn deze vormkenmerken in verband te brengen met Van den Berghs periode in Italië en zijn tweede leermeester aldaar.

⁷³ Boyens 1982, 149, 249-251.

⁷⁴ Boyens 1995, 8.

⁷⁵ Van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 29 juni 1966.

Luciano Minguzzi

In Milaan volgde Van den Bergh van 1956 tot 1957 lessen bij beeldhouwer Luciano Minguzzi (1911-2004) aan de Accademia di Brera. Daarna was Van den Bergh acht jaar lang woonachtig en werkzaam als kunstenaar in Milaan en onderhield hij af en toe contact met zijn oudlermeester. Ondanks dat een compleet overzicht van het oeuvre van Luciano Minguzzi ontbreekt in de twintigste-eeuwse Italiaanse beeldhouwliteratuur en zijn rol als kunstenaar in de Italiaanse beeldhouwkunst niet concreet is beschreven, zal een poging worden gedaan een beeld te verkrijgen over de beeldhouwer en diens werk om vervolgens een vergelijking met Van den Bergh te kunnen maken.⁷⁶

De uit Bologna afkomstige Minguzzi doceerde vanaf 1956 tot 1975 beeldhouwkunst aan de Milanese kunstacademie. Bekendheid verwierf hij onder andere met zijn dieren sculpturen uit de jaren vijftig en zijn reliëfs voor een van de portalen van de Dom van Milaan. Wat betreft thematiek draagt een groot deel van zijn artistieke werk een verlangen naar verlossing van het menselijk lijden uit, dat wordt gevoed vanuit persoonlijke gevoelens omtrent het fascisme en de Tweede Wereldoorlog in Italië.⁷⁷ Hoewel het grootste deel van het oeuvre van Minguzzi berust op figuratie, laat werk dat ontstaan is tussen 1956 en 1959 meer moderne en zelfs abstracte kenmerken zien. Deze abstracte beproeving kan onder andere in verband gebracht worden met het culturele en artistieke debat dat na de Tweede Wereldoorlog voor een grotere kloof tussen figuratie en abstractie binnen de kunstwereld zorgde. Deze verandering had een groot effect op de Italiaanse beeldhouwkunst en is voor Minguzzi een stimulans geweest te experimenteren en zich gedurende de periode te bevrijden van de figuratie.⁷⁸ Het abstracte werk van de beeldhouwer neemt echter een klein deel in binnen zijn totale oeuvre.

Het oeuvre van Minguzzi omsluit verschillende stilistische fasen en kan daarmee als heterogeen worden beschouwd. Afgezien van zijn abstracte periode in de jaren vijftig, hield de beeldhouwer zich in zijn werk hoofdzakelijk aan leesbare figuratieve onderwerpen met vormkenmerken van het expressionisme. Een relatief vroeg beeld uit zijn oeuvre is *Woman's*

⁷⁶ Emanuele Pezzetta, *Episodi Della Scultura Italiana del Dopoguerra, 1948-1958*. Marino Marini, Alberto Viani, Luciano Minguzzi, 2013, 251-253.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Mario De Michelli, 'Realism and the Post-war Debate', in Emily Braun (red.), *Italian Art in the 20th century*, Londen 1989, 281-287.

Figure (afb. 38) waarin expressie wordt uitgedrukt door enerzijds de houding – ofwel de lijnvoering van de lichaamscontouren – van de figuur en anderzijds door de ruwe behandeling van het materiaal. Latere werken die eveneens een allesbehalve glad oppervlak bezitten, zijn beelden als *Capretto* (afb. 39) en *Rooster* (afb. 40) uit 1953. Het is aannemelijk te veronderstellen dat het laatstgenoemde beeld van Minguzzi een directe invloed heeft gehad op Van den Bergh bij het maken van het gipsen model *Haan* (afb. 41) in 1959 waarin een gelijkwaardig spel van lijnen en een even expressieve oppervlak bewerking te bemerken valt. De vormgeving van het beeld van Van den Bergh getuigt echter op een bepaald niveau van menselijke contouren in tegenstelling tot de realistische haan van zijn Italiaanse leermeester.

Onder andere dankzij zijn klassieke opleiding in de beeldhouwkunst aan de academie in Bologna speelde, net als bij Oscar Jespers, het technisch en manuele aspect van het ambacht bij Minguzzi een significante rol bij het maken van een beeld. Zo stelde kunstcriticus Giuseppe Marchiori (1901-1982) in *Luciano Minguzzi: sculpture from 1951 to 1961*: “He enjoyed creating sculpture, setting up his iron or wooden frameworks, modelling in clay or plaster (...) and casting in bronze. In other words, he liked to work with his hands and took pride in a well-constructed object.”⁷⁹ In tegenstelling tot Jespers ging het technische proces bij Minguzzi gepaard met een expressionistische en soms experimentele wijze van modelleren. Zo kan het beeld *Warrior* (afb. 42) uit 1958 herkend worden als een constructie van een Romeinse helm waarin sterk contrasterende volumens een gecorrodeerd oppervlak suggereren – sterk herinnerend aan antieke artefacten – dat het gevolg is van het actief en krachtig betasten en aftasten van het plastisch materiaal.⁸⁰ Bovendien correspondeert de onrustige en dramatische vormgeving met het onderwerp van het beeld en de emotie die het teweeg zou kunnen brengen bij zowel de kunstenaar als de beschouwer.

Eerder is gebleken dat, naast het beheersen van het ambacht, het zojuist genoemde aspect van het op een expressieve en actieve wijze modelleren van het plastisch materiaal dienend als hulpmiddel om gevoelens uit te drukken, ook bij Van den Bergh een belangrijk aandeel was in het sculpturale proces. Zo beschrijft Van den Bergh: “De kunstenaar, in de strijd

⁷⁹ Giuseppe Marchiori, *Luciano Minguzzi: Sculpture from 1951 to 1961*, Milaan 1962, 6.

⁸⁰ Mosaico, *Luciano Minguzzi. Realizzare una scultura*, van Incontri, *Un'ora con L. Minguzzi*, 1971 [Videobestand] <<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/luciano-minguzzi-realizzare-una-scultura/4097/default.aspx>> Geraadpleegd op 22 mei 2019.

om het beeld, gaat steeds tastend te werk, niet omdat hij niet weet wat hij zelf wil, maar omdat hij niet weet hoe het materiaal de geestelijke voorstelling moet gaan op of overnemen.”⁸¹ Het overbrengen van gevoel in het plastisch materiaal lijken bij beide kunstenaars een belangrijk aspect te zijn geweest. Een gelijkwaardig expressionistische wijze van modelleren van het materiaal, afwisseling van open en gesloten vormen en een getormenteerde gevoelswaarde, zoals in Minguzzi’s *Warrior*, is te bemerken bij het beeld *De Kreet* (afb. 7).

Het werk van Minguzzi wordt veelal beschreven als een synthese tussen traditionele figuratie en destijds moderne tendensen. Hij maakte in de meeste gevallen gebruik van traditionele technieken en methoden en hield zich meestentijds vast aan figuratie, samen in combinatie met formele kenmerken van het expressionisme. Het beeld *Dog Amongst the Reeds* uit 1950 (afb. 43), dat wordt beschouwd als een keerpunt in zijn oeuvre, geeft nog sterker blijk van een verstrengeling van traditie en moderniteit.⁸² Afgezien van de expressieve figuur is een verwijzing naar het technisch proces van het brongieten zichtbaar; de gietkanalen die normaliter tot afvalmateriaal gedegradeerd worden, functioneren in dit geval als symbolisch motief en bewerkstelligen een architecturaal effect.⁸³

Hetzelfde motief van een netwerk van staven is later terug te zien het werk *Shadows in the Forest* uit 1956 (afb. 44) waarin een proces van het abstraheren van figuratieve elementen zich ontwikkelt tot een bijna volledige abstractie in *Memory of the Man of the Concentration Camp* (afb. 45). Marchiori beschreef het volgende aangaande Minguzzi’s niet-figuratieve werk: “He injects such an expressive vivacity and such an intense human participation into the traditional procedure that he immediately destroys even the suspicion of a cold, mechanical method of operation or of a standardized production.”⁸⁴ De vormen en lijnen in zijn werk blijven als het ware een menselijk component behouden door de traditionele wijze van modelleren met de handen waarmee Minguzzi een expressieve en ‘levendige’ vormbepaling bewerkstelligt die tot uitdrukking komt in de vorm en structuur van zijn beelden.

⁸¹ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 29 juni 1966.

⁸² Pezzetta 2013, 298.

⁸³ Marchiori 1962, 10 en Pezzetta 2013, 77.

Het hanteren van afvalmateriaal is een praktijk binnen de moderne kunst dat zijn oorsprong vindt in het surrealisme. Het idee is dat alle materialen gelijkwaardig zijn en gelijkwaardig kunnen worden ingezet waarbij het niet van belang is of het materiaal eigenlijk voor iets anders bedoeld is.

⁸⁴ Marchiori 1962, 15.

Van den Bergh heeft zich in zijn artistieke carrière, in tegenstelling tot Minguzzi, nauwelijks abstract uitgedrukt.⁸⁵ Enkele recensies over het werk van Van den Bergh spreken wel van een samengaan van traditie en moderniteit, maar deze onderstelling is niet zo evident zichtbaar als bij bepaalde werken van Minguzzi. In overeenstemming met Minguzzi staat ook bij Van den Bergh de ‘levendige’ vormtaal en het expressieve lijnenspel in dienst van het overbrengen van emotie bij de beschouwer. Tegelijk is deze het gevolg van de oprechte fysieke handeling aangestuurd door gevoelswereld van de kunstenaar. Deze benadering gaat bij beide kunstenaars samen met een – in het geval van Minguzzi meestentijds – figuratieve en daarmee verstaanbare taal. Zo merkte kunstcriticus Marco Valsecchi (1913-1980) op naar aanleiding van een tentoonstelling van Minguzzi in 1969: “The coherence of an artist does not come from a repetition of stylistic forms, but from the genuine reaction that an event or a figure had upon the artist’s imagination, which leaves on the images the deep mark of his emotional truth”⁸⁶

Bepaalde kenmerken die bij in het werk van Minguzzi te ontdekken zijn, kunnen in verband worden gebracht met het sculpturale oeuvre van Van den Bergh. Zo hanteerde de beeldhouwer net als zijn leermeester traditionele technieken en methoden om een beeld van brons tot stand te laten komen. Het modelleren in een plastisch materiaal, zoals in gips of klei, werd daarbij door beide kunstenaars op expressieve en dynamische wijze bedreven, waarna het op aloude wijze in brons gegoten werd. De gevoelswereld van de kunstenaars wordt daarbij uitgedrukt in een expressieve, maar gecontroleerde emotionele lijnvoering en vormbepaling. Daarnaast is het oeuvre van beide beeldhouwers – met uitzondering van een kortstondige abstracte periode van Minguzzi – bovenal figuratief, en beheerst de menselijke en soms dierlijke figuur het onderwerp van hun beelden.

⁸⁵ Een aantal tekeningen (niet gedateerd) vertonen abstracte vormkenmerken en er is ook een reeks bronzen beeldjes bekend, genaamd *Les Petits Riens*. Deze beeldjes zijn toevallig ontstaan tijdens het gietproces van beelden als overtollig brons. Van deze afvalproducten heeft Van den Bergh een serie van 27 beeldjes geconstrueerd die al dan niet als abstract kunnen worden beschouwd.

⁸⁶ Marco Valsecchi en Renzo Cortina, *Minguzzi*, uitgave bij tent. Galleria d’Arte Cortina Milano, Milaan 1969, 11.

In dit hoofdstuk is een poging gedaan een idee te verkrijgen welke artistieke invloeden onder andere te herkennen zijn in het sculpturaal oeuvre van Van den Bergh en in hoeverre Jespers en Minguzzi van invloed zijn geweest op zijn artistieke werkzaamheden en zijn opvattingen. Dit is getracht middels het vergelijken van een aantal kunstwerken van Van den Bergh met dat van zijn leraren. Het is aannemelijk dat de beheersing van het traditionele vakmanschap en de eerbied voor het materiaal aspecten zijn die Van den Bergh van zijn leermeesters heeft overgenomen en op zijn eigen manier heeft toegeëigend. Verder kan verondersteld worden dat expressionistische vormkenmerken, met name het ruwe oppervlak, in het werk van Van den Bergh in verband zouden kunnen staan met sculpturaal werk Minguzzi. Kubistische invloeden van Jespers hebben weinig invloed gehad op Van den Berghs sculpturaal werk vanwege het feit dat Van en Bergh meer met plastisch materiaal werkte. Een aantal tekeningen getuigt echter wel van kubistische vormkenmerken. Deze wijze van tekenen dient wellicht beschouwd te worden als voorbereiding op het driedimensionale beeld.

CONCLUSIE

In deze scriptie is een onderzoek naar beeldhouwer Cees van den Bergh onder woorden gebracht met het doel een antwoord te verkrijgen op de vraag in hoeverre en op welke wijze Van den Bergh te plaatsen valt binnen de Nederlandse beeldhouwkunst van de twintigste eeuw waarbij hoofdzakelijk de invloed op diens sculpturale oeuvre van zijn twee hoogleraren beeldhouwkunst is onderzocht. Gedurende het onderzoek en het schrijven van deze scriptie heeft onder andere ten gevolge van het aantreffen en verwerken van niet te voorspellen informatie in primaire bronnen van Van den Bergh, het eerste en tweede hoofdstuk over de beeldhouwer en diens receptie een groter aandeel ingenomen van de totale scriptie dan verwacht. Om die reden is het derde hoofdstuk, waar meer ingegaan had kunnen worden op een groter spectrum aan invloeden en artistieke stromingen die wellicht te herkennen zijn in Van den Berghs sculpturale oeuvre, beperkt tot bijna uitsluitend de uitwerking van leermeesters Oscar Jespers en Luciano Minguzzi op het sculpturaal werk van Van den Bergh.

Het is met de ondervonden kennis niet mogelijk een compleet antwoord te formuleren in hoeverre en op welke wijze Van den Bergh te plaatsen valt binnen de Nederlandse beeldhouwkunst van de twintigste eeuw. Daarvoor zou diens artistieke oeuvre in zijn totaliteit en op grondige wijze moeten worden onderzocht en in samenhang moeten worden vergeleken met contemporaine en vergelijkbare beeldhouwers uit Nederland. Verder is in deze verhandeling met name ingegaan op de formele aspecten van het oeuvre van de beeldhouwer. Zo zou een beter inzicht op de inhoudelijke en thematische kenmerken van zijn werk aan de hand van een ander onderzoek gerealiseerd kunnen worden.

Wat betreft Van den Berghs verhouding tot Jespers en Minguzzi kan geconcludeerd worden dat allen aansluiten op de figuratieve traditie binnen de beeldhouwkunst waarbij elementen uit de werkelijkheid op persoonlijke en expressionistische wijze getransformeerd worden tot verstaanbare sculpturen. De zeldzame beheersing van de ambachtelijke kanten van het vak heeft Van den Bergh van zowel Jespers als Minguzzi geleerd en zich toegeëigend. Verder heeft de beeldhouwer het respect voor het karakter en voor de uitdrukingskracht van het materiaal van zijn Belgische leraar geadopteerd. De dynamische en expressionistische oppervlakte bewerking die bijdragen aan het suggereren van emoties of ervaringen is een aspect dat in het oeuvre van Minguzzi is terug te vinden en Van den Bergh zich in zijn tijd in Italië

eigen heeft gemaakt. Het expressionistische komt bij Van den Bergh dus met name tot uitdrukking in het onregelmatig oppervlak en lijnenspel, maar ook in de afwisseling van open en gesloten vormen.

Besprekingen uit de jaren zestig en zeventig over het werk van Van den Bergh prijzen over het algemeen de uitdrukking van een substantiële menselijke inhoud die onder andere het gevolg zijn van de expressieve vormen en lijnen en de ambachtelijke en technische beheersing van het vak. Originaliteit en het toepassen van moderne opvattingen zijn daarbij onderdanig aan de figuratieve uitdrukking van zijn beelden. Kritische geluiden hebben betrekking op een overmaat aan expressie en levendige stijlqualiteiten. Hoe dan ook zou gesteld kunnen worden dat Van den Bergh als kunstenaar, gevoed door de traditie en die vorm en lijn als expressiemiddel hanteerde binnen een figuratieve voorstelling, in een tijd waarin veranderlijke en provocatieve opvattingen over de rol van beeldhouwkunst, en kunst in het algemeen, geen eenvoudige positie in de destijdse kunstwereld nastreefde. Om met een treffend citaat van de beeldhouwer af te sluiten:

Als het mogelijk zou zijn om een evenwichtig kunstenaar te zijn, dan zouden wij onze weg tussen Mondriaan en Appel in moeten vinden, maar ook dit systeem moet noodzakelijk struikelen omdat wij vergeestelijkt vlees en bloed zijn. Wij kunnen hoogstens proberen zowel links als rechts niet in een sloot terecht te komen.⁸⁷

⁸⁷ Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag*, 22 december 1962.

AFBEELDINGEN

NAWERK

Overzicht tentoonstellingen

Eenmanstentoonstellingen

- 1960 - Galleria delle Ore, Milaan
- 1961 - Kunsthandel G. Hack, Maastricht
- 1962 - Stichting De Krabbendans, Eindhoven
- 1962 - Cultureel Centrum De Beyerd, Breda
- 1963 - Galerij De Lijnbaan, Rotterdam
- 1967 - Overzichtstentoonstelling in Cultureel Centrum Venlo
- 1969 - Hengelose Kunstzaal, Hengelo
- 1969 - C.A.W. Antwerpen
- 1970 - B.K.S. Tilburg
- 1973 - Galleri Midtbyn, Norre Lundelse, Fyn, Denemarken
- 1974 - Nederlandse Credietbank
- 1974 - Galerij De Hoge Hees, Eersel
- 1976 - Kasteel De Kinkelenberg, Bommel
- 1976 - Kasteel d'Erp, Baarlo
- 1977 - Gemeentehuis Horst
- 1981 - Stadsschouwburg Venray
- 1982 - Schiphol, Limburgse Kunst
- 1982 - Expositie TH-Delft

Groepstentoonstellingen

- 1957 - Biennale Internazionale di Scultura di Carrara
- 1962 - Galleria d'Arte del Grattacielo, Milaan
- 1962 - Galleria Pagani, Scultura Contemporanea, Milaan
- 1962 - Beelden op de Keukenhof
- 1965 - Tijdsbeeld '65 Hortus Botanicus RU Leiden
- 1966 - Kunstenaars uit Noord- en Midden-Limburg,
- 1966 - Provinciaal Begijnhof, Hasselt, België
- 1968 - Facetten – tentoonstelling, Linne, Venray en Kerkrade
- 1969 - Cultureel Centrum, Vijf keer anders, Venlo
- 1969 - Les Arts en Europe, Brussel, België
- 1971 - Inter 71, Holstebro, Jylland, Denemarken
- 1972 - Inter 72, Holstebro, Jylland, Denemarken
- 1976 - Tentoonstelling Beeldende Kunstenaars uit Peel en Maas, Venray
- 1976 - International Kunst-Festival, Rudkøbing, Langeland
- 1981 - Beelden op het Vrijthof, Maastricht
- 1985 - Een keuze uit de verzameling van Museum van Bommel van Dam, Venlo
- 1990 - De Ring, Epe

Literatuur

L. Alberigs, *Van den Bergh*, Venlo 1968.

Cees van den Bergh, *Beelden van beelden 3*, Grubbenvorst 2002.

Cees van den Bergh (red.) *Cees van den Bergh. Het Credo van een kunstenaar*, uitgave bij tent. Gemeentehuis Horst, Horst 1977.

Cees van den Bergh, *Dagboekantekeningen zonder winstbejag (1962-1979)*.

C. van den Bergh, 'Studying the core material of ancient bronzes, in *Journal of Roman Archaeology* (2000) nr. 39, 140-141.

José Boyens, *Oscar Jespers: zijn beeldhouwwerk met een overzicht van de tekeningen: de activiteiten van een Vlaamse kunstenaar gedurende een halve eeuw: van 1912 tot 1968*, Antwerpen 1982.

José Boyens, *Traditie en Experiment. Tien Nederlandse Beeldhouwers*, Venlo 1982.

José Boyens, *Oscar Jespers & Leerlingen*, Sint-Niklaas 1995.

José Boyens, *Oscar Jespers Beeldhouwer en tekenaar 1887-1970 met geïllustreerde, kritische en gedocumenteerde catalogus van de beeldhouwwerken*, Wormerveer 2013.

Piet Boyens (red.), *Expressionisme in Nederland: 1910-1930*, Zwolle 1994, 195-218.

Walter de Bruijn, 'Cees van den Bergh: expressieve beelden van mens en dier', *Dagblad voor Noord-Limburg*, zaterdag 15 mei 1976.

Maurizio Calvesi, 'Informel and Abstraction in Italian Art of the Fifties', in Emily Braun (red.), *Italian Art in the 20th century: painting and sculpture 1900-1988*, Munich 1989, 289-294.

Rossella Canuti, 'Minguzzi, Luciano', in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 74, 2010
<[http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-minguzzi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luciano-minguzzi_(Dizionario-Biografico)/)> Geraadpleegd op 21 mei 2019.

Penelope Curtis, *Sculpture 1900-1945*, Oxford 1999.

Frans Duister, 'Sculpturen en Tekeningen van Cees van den Bergh', *De Tijd-Maasbode*, vrijdag 14 mei 1963, 7
<<https://www.delpher.nl/nl/kranten/view?coll=ddd&identificatie=ddd%3A011233288%3Ampg21%3Ap007>> Geraadpleegd op 27 maart 2019.

Jeroen van den Eijnde, 'Vught en de Tweede Wereldoorlog', in *Vughtse Historische Reeks, Deel I*, <<https://www.vughtsmuseum.nl/wp/wp-content/uploads/2017/03/8.-Vught-in-de-Tweede-Wereldoorlog.pdf>> Geraadpleegd op 5 april 2019.

Sara Govoni, 'Luciano Minguzzi: sculture e disegni. Cento omaggia il grande maestro della scultura', *Art Special Day* 24 mei 2017 <<http://www.artspecialday.com/9art/2017/05/24/luciano-minguzzi-mostracento>> Geraadpleegd op 21 mei 2019.

Paul Hefting, *De Eigen Ruimte. Beeldhouwkunst in Nederland na 1945*, Amsterdam/Brussel 1986.

Paul Haimon, 'Tentoonstelling C. van den Bergh te Maastricht', *Dagblad voor Noord-Limburg*, 18 oktober 1961.

A.M. Hammacher, *The Evolution of Modern Sculpture*, Londen 1969.

Jan van den Harten. 'In de Krabbedans: beelden van Van den Bergh. Opmerkelijke kunst van voormalig ambtenaar' *Eindhovens Dagblad*, 14 april 1962.

Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Londen 1981.

Thijs Lenssen, 'Suppoosten van Bommel van Dam, *Buun*, Venlo 2006, 73-80 <<http://www.buunvenlo.nl/wp-content/uploads/2018/11/buun-2006-compressed.pdf>> Geraadpleegd op 4 april 2019.

Edward Lucie-Smith, *Sculpture Since 1945*, Londen 1987.

Giuseppe Marchiori, *Luciano Minguzzi: Sculpture from 1951 to 1961*, Milaan 1962.

Marini en Hammacher, *Marino Marini: sculpture, painting, drawing*, Londen 1970.

Mario De Michelli, 'Realism and the Post-war Debate', in Emily Braun (red.), *Italian Art in the 20th century*, Londen 1989, 281-287.

Mario de Michelli (red.) *Arturo Martini: Sculpture 1889-1947*, uitgave bij tent. Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, London, Milaan 1991.

Mosaico, *Luciano Minguzzi. Realizzare una scultura*, van Incontri, *Un'ora con L. Minguzzi*, 1971 [Videobestand] <<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/luciano-minguzzi-realizzare-una-scultura/4097/default.aspx>> Geraadpleegd op 22 mei 2019.

Emanuele Pezzetta, *Episodi Della Scultura Italiana del Dopoguerra, 1948-1958. Marino Marini, Alberto Viani, Luciano Minguzzi*, 2013 <<https://diazilla.com/doc/1055091/visualizza-apri>> Geraadpleegd op 22 mei 2019.

Jos Pouls, 'Cees van den Bergh: Sterk Vakmanschap', *Dagblad voor Noord-Limburg*, donderdag 29 oktober 1981.

Franco Russoli, *Van den Bergh*, uitgave bij tent. Maastricht (Kunsthandel Hank-Rutten) 1961 en uitgave bij tent. Rotterdam (Lijnbaan, 1963).

Franco Russoli, *Cees van den Bergh*, uitgave bij tent. Milaan (Galleria delle Ore) 1960.

Roberto Salvini, *Modern Italian Sculpture*, Londen 1961.

Jole De Sanna, 'Conceptual Gesture and Enclosed Form: Italian Sculpture of the Early Twentieth Century', in Emily Braun (red.), *Italian Art in the 20th century: painting and sculpture 1900-1988*, Munich 1989, 43-47.

J.B.M. Sarneel, *Van den Bergh*, uitgave bij tent. Eindhoven (Galerij de Krabbedans), 1962

J.B.M. Sarneel en Jespers, *Beelden en Tekeningen van Oscar Jespers en van beeldhouwers die bij hem gewerkt hebben*, Maastricht 1975.

Frans Stoks, 'Cees van den Bergh op kasteel d'Erp Baarlo', *Op den Baum. Nieuwsblad voor Maasbree en Baarlo* 9 (1976) nr. 4 mei.

Jan Teeuwisse, *Nederlandse beeldhouwkunst. Een apologie*, Leiden 2014.

Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlijn 1971.

Marco Valsecchi en Renzo Cortina, *Minguzzi*, uitgave bij tent. Galleria d'Arte Cortina Milano, Milaan 1969.

G.F. Verheijen, *Cees van den Bergh*, uitgave bij tent. Baarlo (Kasteel d'Erp) Horst 1976.

H.J. Verwiel. 'De taal der beelden van Cees van den Bergh', *Centraal Orgaan Scheppend Ambacht* 27 (1976), 3.

Onbekend, 'Rotterdamse expositie' *De Nieuwe Rotterdamse Courant*, 17 juni 1963.

Onbekend, Dagblad voor Noord-Limburg, 'Vijfmaal anders. Moderne kunst uit Limburgse collecties' *Dagblad voor Noord-Limburg*, zondag 19 april 1969.

Onbekend, 'Cees van den Bergh', *Schipholland* 6 (13 maart 1982), 4, 14-15.