

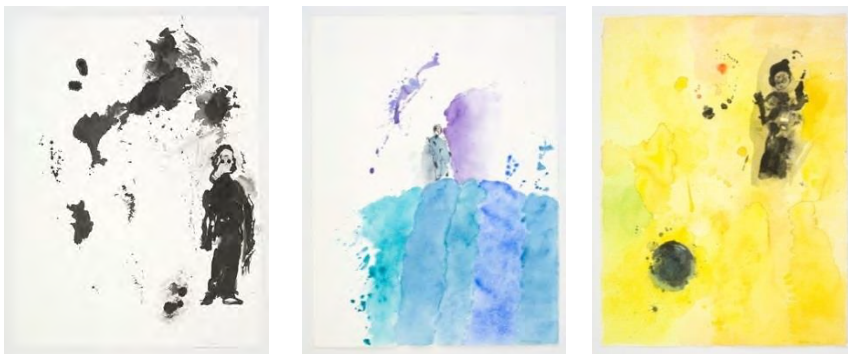
## Ruimte scheppen met gevoel voor traditie

### Nagelaten werk van Jef Diederer in collectie Museum van Bommel van Dam Lies Netel, 2015

Het speciale van kunst die na de dood van een kunstenaar is achtergebleven in het atelier, is dat het een unieke kijk in de keuken van een kunstenaarschap biedt. Het controlerend oog van de maker is weggevallen en op de achtergrond gebleven aspecten van het werk kunnen worden onderzocht. Overgebleven en verscholen kunstwerken geven inzicht in de keuzes van de maker en hoe de kunstwereld op zijn werk heeft gereageerd. Door het publiek geliefde werken zijn verkocht of hangen in musea. Onverkoopbaar werk of kunstwerken die de kunstenaar dierbaar waren, blijven achter in het eigen depot.

In de nalatenschap van de schilder Jef Diederer, in Heerlen geboren in 1920 en overleden op achtentachtigjarige leeftijd in 2009 in Amsterdam, bevindt zich relatief veel vroeg werk. Vanaf het begin van de jaren zestig exposeert Diederer vrijwel jaarlijks en zijn oeuvre kent een grote groep liefhebbers. Dit maakt dat veel later werk terecht is gekomen in particuliere collecties en musea en het vroege werk is overgebleven. Het is kunst waarmee Diederer liever niet mee naar buiten trad, want in zijn ogen telde pas de kunst die hij na zijn soloexpositie in 1957 bij Kunsthandel M.L. de Boer in Amsterdam had gemaakt.<sup>1</sup> 'Je moet wel eerst iets gedaan hebben voordat je voor de dag komt; je moet weten dat je niets anders meer wilt', zegt Diederer in een interview voor de tentoonstelling in de expositieruimten van de Nederlandse Gasunie in 1987. Bij die gelegenheid spreekt hij ook zijn wens uit meer ruimte te willen scheppen in zijn werk: 'Steeds meer willen weglaten'. Of zoals zijn kunstenaarsvriend, de dichter Bert Schierbeek, schreef in de catalogus bij de expositie van Diederers werk in het Singer Museum Laren in hetzelfde jaar: 'Hoe verovert de kunstenaar de ruimte? Door zelf ruimte te worden, ruimte in zichzelf te scheppen. Door samen met zijn materiaal, zijn kunnen, zijn techniek door een nulpunt van gevestigde opvattingen te gaan.'<sup>2</sup>

In 1987 krijgt het kunstenaarschap van Jef Diederer veel aandacht en bevindt het zich op een hoogtepunt. Sinds het begin van de jaren tachtig geeft hij geen les meer op de kunstacademie van Den Bosch en wijdt hij zich geheel aan zijn kunst. Veel exposities onder andere bij Galerie Nouvelles Images in Den Haag en later Galerie Willy Schoots in Eindhoven zijn succesvol en hij verkoopt regelmatig. In de nalatenschap is daarom relatief minder werk uit deze succesvolle periode te vinden. De nalatenschap bevat enkele aquarellen uit 2000 die laten zien dat Jef Diederer zijn doel van 'ruimte scheppen' heeft bereikt. Ze hebben een klein formaat en zijn nooit tentoongesteld.



Les sens commun 45, 47, en 44, 2000, inkt en ecoline op papier, elk 76 x 56 cm

<sup>1</sup> Interview filmopnamen voor expositie bij de Nederlandse Gasunie in Groningen, 1987.

<sup>2</sup> Bert Schierbeek in: Catalogus *Jef Diederer*, Singer Museum Laren, 1987.

Op deze aquarellen verschijnen figuren getekend met zwarte inkt tegen de achtergrond van het wit van het papier of een veld opgebouwd uit weloverwogen kleurvlakken. De figuren zijn stille getuigen van de strijd tegen het vernietigende en tegelijk creërende zwart, of ze zoeken een balans binnen een overweldigende, maar tegelijk transparante ruimte opgebouwd uit kleurvlakken. De zwarte figuur in een wereld van geel wordt een lichtend vuur en een teken van hoop. Ik zie deze fragiele aquarellen, die Diederer maakte op tachtigjarige leeftijd, als een samenvatting van dat wat hem jarenlang heeft beziggehouden en waaraan hij in allerlei vormen uitdrukking heeft gegeven: de verhouding van de mens tot zijn omgeving, de spanning tussen goed en kwaad, en een onderzoek naar alle mogelijkheden van kleur, compositie en penseelstreek. Hier wil ik het bijzondere kunstenaarschap van Jef Diederer op die thema's uitdiepen en plaatsen binnen een kunsthistorische context. Ik laat zijn monumentale werk hier buiten beschouwing en richt me vooral op de schilderkunst, zoals die in de nalatenschap aanwezig is.

### Vriendschap



Jef – tweede van onderen – en medestudenten op de Middelbare Kunstnijverheidsschool in Maastricht, ca. 1943. Foto uit Archief Marianne van der Heijden, Museum van Bommel van Dam

Vriendschap speelt een belangrijke rol in het leven en werk van Jef Diederer. Al aan het prille begin van zijn kunstenaarsloopbaan, die start wanneer hij in 1939 naar de Middelbare Kunstnijverheidsschool in Maastricht gaat, trekt hij op met een hechte groep studiegenoten, waartoe Frans Nols, Ger Lataster en Pieter Defesche behoren. Op de school ontmoet hij ook medestudente Rietje van Emmerik, met wie hij in 1947 trouwt. De vrienden zijn bevlogen en gretig. Ze willen autonoom schilder worden. Het kunstonderwijs in Maastricht is vooral gericht op toegepaste kunst en het leren van technieken, die van pas komen bij het uitvoeren van opdrachten voor kerk en industrie, zoals reclametekenen, typografie, batikken, keramiek, meubel en interieur ontwerpen. In met name Franse kunsttijdschriften vinden de vrienden hun voorbeelden in de avant-garde kunst van Franse meesters. Toch was er buiten het lesprogramma wel aandacht voor de vrije kunsten. Jef Scheffer, directeur van de school, was gecharmeerd van de schilderijen van Paul Cézanne en stimuleerde zijn leerlingen ook naar het werk van deze Fransman te kijken. Harry Koolen, docent tekenen, promootte het werk van de Belgische expressionisten. Veel docenten van de school hadden in Amsterdam aan de Rijksakademie van Beeldende kunsten gestudeerd. Het centrale uitgangspunt van Antoon Derkinderen en Richard Roland Holst dat kunst dienstbaar moest zijn voor de gemeenschap, klonk door in het Maastrichtse kunstonderwijs. Roland Holst, directeur van de Rijksakademie van 1926 tot 1934, als opvolger van Derkinderen (directeur van 1907-1926) was aanhanger van het neotraditionalisme, zoals de Franse Nabis-kunstenaar Maurice Denis dat in 1890

had geformuleerd.<sup>3</sup> Les Nabis, opgericht door Denis, Pierre Bonnard en Paul Gauguin, zagen zichzelf als profeten van de moderne kunst. Zij waren van mening dat kunst weliswaar eigentijds diende te zijn, maar ze moest niet radicaal oude technieken en stijlen aan de kant schuiven. Het neotraditionalisme werd door de docenten van de Kunstnijverheidsschool gezien als goede methode voor vernieuwingen binnen de kerkelijke kunst. Wat betreft de vrije schilderkunst namen de docenten de kunstopvatting van Robert Graafland als voorbeeld. Graafland had aan het begin van de eeuw een eigen tekenschool in Maastricht. Geïnspireerd door de schilders en schrijvers van de beweging van Tachtig, was hij van mening, dat kunst een individuele expressie is van persoonlijke emoties. Het gaat bij een tekening of schilderij niet alleen om het weergeven van een impressie van de werkelijkheid, maar om het omzetten van een gemoedstoestand in kleur en penseelstreek. Vroeg werk van Diederer laat zien dat hij vooral de kleurrijke, expressionistische schilderkunst van Van Gogh nauwkeurig heeft bestudeert en dat hij waardering heeft voor de speelsheid van de Belgische expressionistische schilder en graficus Edgard Tytgat. Op sommige schilderijen weet hij zijn onderwerp meer te stileren en klinkt zijn interesse voor het werk van Henri Matisse duidelijk door. Ook schildert Diederer al een aantal imponerende zelfportretten, waaruit zijn eigenzinnige talent en zucht naar de autonome schilderkunst spreekt.



Landschap, ongedateerd, olieverf op papier, 70 x 50 cm

Stilleven, ongedateerd, olieverf op papier, 50 x 53 cm

Zelfportret, ongedateerd, olieverf op papier, 64 x 47 cm

### Rijksakademie

Wanneer Diederer in 1943 zijn opleiding aan de Kunstnijverheidsschool afrondt, trekt de Amsterdamse Rijksakademie van Beeldende Kunsten. In Maastricht is in die jaren geen vervolgopleiding voor kunstenaars die zich verder willen ontwikkelen op het gebied van de vrije of monumentale kunst. De Rijksakademie geldt in die tijd voor kunstenaars in het zuiden als het Mekka op dit gebied.

In Amsterdam komt Jef Diederer tegelijk met zijn vrienden Pieter Defesche, Ger Lataster en Frans Nols in de tekenklas van professor Gé Röling. Maar hun studie kan in de oorlogsjaren niet echt van de grond komen. In 1944 wordt de academie gesloten en trekken de Limburgers terug naar huis. In 1947 pakt Diederer zijn studie in Amsterdam op. Net als zijn vrienden, die al direct na de oorlog terug waren gegaan, kiest Diederer voor de klas van Heinrich Campendonk. Deze professor was een begenadigd monumentaal kunstenaar en had les gegeven aan de Kunstacademie in Düsseldorf. Aan het begin van de twintigste eeuw had hij naam gemaakt als autonoom expressionistisch schilder, toen hij lid was van de Duitse avant-garde kunstenaarsgroep rond de almanak van *Der Blaue Reiter*, opgericht door Franz Marc en Wassily Kandinsky. Op de Rijksakademie moest Campendonk zich beperken tot het doceren van monumentale kunst, maar tijdens zijn lessen kwam zijn expertise op het gebied van de Duitse expressionistische schilderkunst en zijn liefde voor volkskunst – in het

<sup>3</sup> Maurice Denis, 'Définition du Néo-Traditionalisme', *Art et critique*, augustus 1890.

bijzonder het achterglasschilderen – zeker ook aan bod. Bovendien kneep hij een oogje dicht wanneer zijn studenten tijdens zijn lessen vrij schilderden. Ter bevordering van het trainen in monumentale composities liet Campendonk zijn leerlingen collages maken. Verder behoorde het werken op basis van een thema tot de kern van zijn onderwijs. Deze werkwijze was noodzakelijk voor het vertellen van een beeldverhaal voor bijvoorbeeld een serie glas-in-loodramen of mozaïeken. Wat betreft de uitvoering van een monumentaal werk dulde Campendonk weinig experiment. Ontwerpen dienden geheel uitgewerkt te zijn, van alle kleurvlakken moesten de kleurnummers worden genoteerd, van een glas-in-loodraam moest eerst een karton op schaal 1:1 worden gemaakt en voor een mozaïek eiste hij dat elk steentje vooraf op maat werd getekend. Dit alles maakte zijn lessen minder aantrekkelijk voor de ambitieuze Limburgse studenten, die zich vooral op de vrije schilderkunst wilden richten naar het voorbeeld de Franse modernisten, zoals Georges Braque en Pierre Bonnard, van wie na de oorlog in het Amsterdamse Stedelijk Museum regelmatig werk tentoon werd gesteld.



Pierre Bonnard, L'Estérel, 1917, olieverf op doek, 56 x 73 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

Paul Cézanne, La Montagne Sainte-Victoire, 1888, olieverf op doek, 54 x 65 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

Georges Braque, Route près de l'Estaque, 1908, olieverf op doek, 60,3 x 50,3 cm, Museum of Modern Art, New York

Al snel maken Diederik en ook Limburg afkomstige Pieter Defesche, Ger Lataster en Frans Nols naam als vrij schilder. Defesche en Lataster strijden in 1947 om de prestigieuze Prix de Rome. Voor deze wedstrijd worden alleen schilders met een eindexamen van de Rijksakademie toegelaten. De winnaar ontvangt naast een gouden medaille een geldprijs, waarmee een studiereis naar Italië gemaakt moet worden. Defesche wint. Diederik doet niet mee, want hij is dat jaar net ingeschreven aan de academie. Wel wordt zijn talent het daaropvolgende jaar al beloond met een Koninklijke Subsidie voor de vrije schilderkunst. 'De Koninklijke' wordt door de schilders gezien als een keurmerk voor talent en kwaliteit. Diederik ontvangt de toelage op basis van de inzending van landschapsschilderijen, waarvan er zich nog twee in de nalatenschap bevinden.



Zonder titel, 1947, olieverf op doek, 50 x 60 cm

Zonder titel, 1947, olieverf op doek, 59,5 x 80 cm

Het zijn soepel geschilderde en kleurrijke landschappen. Op het ene schilderij verradt de compositie met een door het kader afgesneden tafereel van een vrouw aan tafel, de vlotte toets en het frisse kleurgebruik zijn liefde voor de schilderkunst van Pierre Bonnard, medeoprichter van de al genoemde Les Nabis, de kunstenaarsbeweging waarvan Diederer de ideeën al moet hebben gekend vanaf zijn Maastrichtse studietijd. Naast de formulering van het neotraditionalisme hingen Les Nabis, in tegenstelling tot bijvoorbeeld de Nederlandse kunstenaars van Tachtig, een objectieve werking van het kunstenaarstemperament aan. Zij waren van mening dat wanneer zij hun persoonlijke gevoel volgden, zij in staat waren universele waarden te destilleren. In hun ogen transcendeerde de kunstenaar de natuur. Met deze opvatting in het achterhoofd is het niet meer strikt noodzakelijk altijd direct naar de natuur te werken. Landschappen kunnen in het atelier worden gecreëerd en dit is iets dat Diederer volgens Marianne van der Heijden, studiegenoot op de Maastrichtse Kunstnijverheidsschool en later op de Rijksakademie, tijdens zijn academietijd uitgebreid doet. In haar dagboek schrijft ze: 'Ik vind het zo raar, dat Jef Diederer aldoor Bonnards en Cézannes uit zijn hoofd schildert, alsof deze mensen niet degelijk naar de natuur geschilderd hebben.'<sup>4</sup>



Landschap met zwart huis, 1949, olieverf op doek, 48 x 60 cm

Zonder titel, 1949, aquarelverf op papier, 27 x 37 cm

In 1949 en 1950 werkt Diederer in de trant van Paul Cézanne en Georges Braque. In tegenstelling tot de meer impressionistische losse penseelstreken van zijn impressionistische tijdgenoten, zoals Claude Monet en Pierre-Auguste Renoir, bouwde Cézanne zijn schilderijen op uit kleurvlakken. Het is een methode die later door Braque en Pablo Picasso stringenter werd doorgevoerd, en waarmee zij aan het begin van de twintigste eeuw de kubistische schilderkunst introduceerden.

Voor de vlakmatig opgebouwde landschapsschilderijen ontvangt Diederer in 1949 en 1950 nogmaals de Koninklijke Subsidie. Met het subsidiegeld reist hij jaarlijks naar Frankrijk om zich verder te verdiepen in de landschapsschilderkunst.

### **Amsterdamse Limburgers**

De successen van de Limburgse schildervrienden Pieter Defesche, Jef Diederer, Frans Nols en Ger Lataster in Amsterdam blijven niet onbekend voor het thuisland. In 1950 wordt hun naam gevestigd in Zuid-Limburg, wanneer ze samen met drie andere studiegenoten, Gène Eggen, Marianne van der Heijden en Harry Op de Laak, exposeren in het Raadhuis van Heerlen. Bij de tentoonstelling verschijnt de catalogus Jonge schilders 1950 met een inleiding van Hans Jaffé, conservator moderne kunst van het Stedelijk Museum Amsterdam. Jaffé had na 1945 een vooraanstaande positie in de moderne kunst van Nederland. De inleiding van zijn hand in de Heerlense catalogus gaf de

<sup>4</sup> Marianne van der Heijden, Dagboek 1949-1951, Archief Marianne van der Heijden, Museum van Bommel van Dam, Venlo.

tentoonstelling extra cachet. De tentoonstelling haalt ook aandacht van de landelijke pers. Frans van Oldenburg Ermke bespreekt haar in *de Volkskrant* en groepeerde de kunstenaars onder het kopje 'Amsterdamse Limburgers'.<sup>5</sup>

Tegenwoordig worden zij nog steeds onder deze noemer gekwalificeerd. Soms worden er wat personen weggelaten en worden er anderen aan de groep toegevoegd. Zo verscheen in 2001 het boek *De Amsterdamse Limburgers* met acht essays over Ger Lataster, Pieter Defesche, Jef Diederer, Lei Molin, Frans Nols, Jan Stekelenburg, Pierre van Soest en Harry Op de Laak.<sup>6</sup> Reden om ook in de eenentwintigste eeuw nog te spreken over een groep, is volgens Pieter Defesche, neef van de schilder en auteur van deze bundel, dat de kunstenaars door hun afkomst met elkaar zijn verbonden, dat ze na vijftig jaar nog onderling in Limburgs dialect met elkaar spreken en allemaal na de oorlog hebben gestudeerd aan de Rijksakademie bij Campendonk.

Op dit punt maakt Defesche echter meteen een uitzondering: Lei Molin is autodidact. Dit geeft meteen aan dat de criteria van wie wel en wie niet tot de Amsterdamse Limburgers moet worden gerekend, uitermate ambigu zijn. Er zijn immers meer kunstenaars te noemen die ook uit Limburg komen en in Amsterdam hebben gestudeerd, zoals de mede-exposanten van Diederer in 1950, Marianne van der Heijden en Gène Eggen. Letterlijk zijn Amsterdamse Limburgers Limburgers die in Amsterdam wonen of Amsterdammers die in Limburg wonen. In de kunstwereld is de term echter verbonden geraakt aan die kunstenaars, die na de oorlog in Amsterdam furore hebben gemaakt. Hierdoor worden Van der Heijden en Eggen niet meer tot de groep worden gerekend. Zij zijn uit het vizier van de Nederlandse kunstwereld geraakt, omdat zij na hun academietijd direct zijn teruggekeerd naar Limburg.

In 1950 profileren de zeven Limburgse kunstenaars zich volgens de pers als een echte groep. Het *Limburgsch Dagblad* spreekt over een 'gesloten groep', "n werkgemeenschap zou men bijna zeggen. Wanneer er één spreekt, spreekt hij voor alle zeven.' Het centrale credo van de groep is: 'Wij durven te schilderen en te tekenen zoals wij het zien. Wij willen zoveel mogelijk onbevlekt zijn van alle geijkte stijlen, waarin men meent te moeten schilderen. Wij willen alles wat leeft en tast in deze maatschappij zuiver weergeven. Wij willen eerlijk zoeken en eerlijk pogen.'<sup>7</sup>

Dat de kunstenaars zich bij deze tentoonstelling zo eenduidig naar buiten toe hebben gepresenteerd, heeft het zoeken naar overeenkomsten in hun werk gestimuleerd, maar uiteindelijk heeft het in zwang raken van het begrip 'Amsterdamse Limburgers' de individuele kracht van iedere kunstenaar afzonderlijk eerder verdoezeld dan bevorderd.

Van Oldenburg Ermke twijfelt in zijn artikel al over de vorming van een groep van deze schilders. Hij ziet liever de schilderijen waarin de kunstenaars hun 'artistieke persoonlijkheden uiten, dan die, waarin ze met een verbijsterende onderlinge assimilatie zich als een groep tot het publiek wenden in grote, decoratieve kleurvlakken, welke eerder aan het decor van een bioscoop doen denken dan aan de hevige, sociale hartekreten, welke ze verondersteld worden te zijn'. Hij waardeert de atelierinterieurs van Lataster, de portretten van Defesche en de landschappen van Diederer, en vindt deze 'boeiend zonder brani'. Hij denkt dat hun werk goed aangeeft welke richtingen deze schilders kunnen gaan, 'als ze de kunst weer zullen gaan beoefenen om haarzelfs wil en zonder zorg om hun taak als schilderende profeten van ondergang en opstanding'. Indirect verwijst Van Oldenburg hier

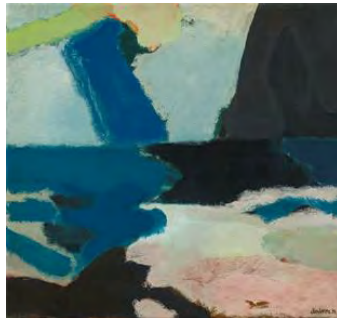
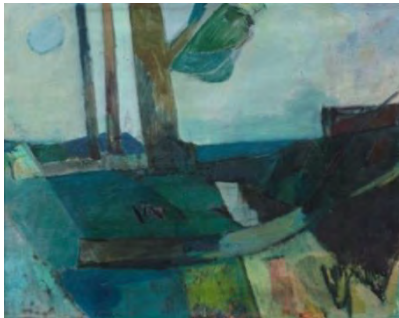
---

<sup>5</sup> F. van Oldenburg Ermke "Amsterdamse Limburgers exposeren in Heerlen", *de Volkskrant*, 28 maart 1950, Archief Marianne van der Heijden, Museum van Bommel van Dam, Venlo

<sup>6</sup> Pieter Defesche, *De Amsterdamse Limburgers*, Heerlen, Galerie Signe, 2001.

<sup>7</sup> "Wij durven te schilderen, zoals wij het zien" Zeven jonge Limburgse schilders in Heerlens Raadhuis', *Limburgsch Dagblad*, 18 maart 1950.

op de politieke voorkeur van de meeste exposanten, die de opvatting van de gemeenschapskunst, dat kunst dienstbaar moet zijn aan de gemeenschap, vertalen naar een maatschappelijk geëngageerd modernisme. In navolging van Picasso en de eigentijdse denker Jean Paul Sartre bekeren de rooms-katholieke Limburgse kunstenaarsvrienden zich tot het communisme, al of niet openlijk naar voren gebracht, om daarmee hun gevoel voor vrijheid en gelijkwaardigheid van ieder mens ten opzichte van de ander richting te kunnen geven. De rol van Willem Sandberg, de directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, kan daarbij niet worden onderschat. Hij had van zichzelf een beeld gecreëerd van 'de altijd-jonge, dynamische, linkse museumdirecteur' en was de held van de naoorlogse generatie kunstenaars die naar vrijheid en vernieuwing streefde.<sup>8</sup> Hij stak zijn communistische voorkeur niet onder stoelen of banken en dat straalde ook af op de kunstenaars met wie hij contact had en die in zijn museum exposeerden. Maar niet iedere deelnemer aan de Heerlense tentoonstelling *Jonge schilders 1950* was aanhanger van het communisme. Van Marianne van der Heijden is bekend, dat zij dat zeker niet was. Het beeld van een 'gesloten groep' is vooral ontstaan door de hechte vriendschap die er in die tijd bestond tussen Diederer, Defesche, Nols en Lataster. Begin jaren vijftig is de schildertrant van Diederer vergelijkbaar met die van Nols, terwijl hij zich politiek gezien meer verwant voelt met het uitgesproken engagement van Lataster.



Landschap met dode boom, 1952, olieverf op doek, 55 x 70 cm

Zonder titel, 1954, olieverf op doek, 43 x 46 cm

### **Naar een abstracte beeldtaal**

In de loop van de jaren vijftig geeft Jef Diederer zijn kleurvlakken pregnanter vorm. De expressie van de geabstraheerde robuuste vormen krijgen overwicht ten opzichte van figuratieve elementen.

Enkele jaren later is zijn landschapschilderkunst bijna geheel abstract, zoals te zien is op een klein schilderij uit 1954. Het toont een ritmisch spel van ingetogen monumentale vormen.

Op tekeningen is het verloop naar abstracte kunst van Diederer goed te zien. Het Limburgse landschap dat te herkennen is aan de mijnafvalbergen en mijnschachten, vervangt Diederer door een compositie van hoekige lijnen en ronde vlakken. Rasters en cirkels, die eens verwezen naar mijnschachten of elektriciteitsmasten en de zon, worden abstracte tekens waarvan de proporties geen verwijzingen meer hebben naar reële afmetingen. De abstracte doeken duiden met hun titels naar gruweligheden uit de nabije geschiedenis, zoals 'Stalingrad' (1956) en 'Sharpsville South Africa' (1961), maar zijn tegelijk voor Diederer een zoektocht naar een persoonlijke en ongebonden schildertaal. Op grond van deze nieuwe weg in zijn oeuvre krijgt Diederer in 1959 de Talensprijs voor de Nederlandse schilderkunst.

<sup>8</sup> Caroline Roodenburg-Schadd, *Expressie en ordening. Het verzamelbeleid van Willem Sandberg voor het Stedelijk Museum 1945-1962*, (Stedelijk Museum Amsterdam/NAi Uitgevers Rotterdam, 2004), 727



Zonder titel, 1957, gouache, ecoline en inkt op papier, 48 x 65 cm  
Sharpville, 1961, inkt, ecoline en conté op papier, 44 x 69 cm

Diederens thema's zijn geïnspireerd op de strijd tussen goed en kwaad en de roep om vrijheid, een thematiek waarmee Nederland al heeft kennis gemaakt in het werk van de naoorlogse Cobra-kunstenaars Karel Appel, Constant en Corneille. Vooral de gelijkenis van Diederens landschappen met de schilderijen van Constant met de titel 'Verschroeiende aarde' is opvallend. Constant combineert in 1951-1952 skeletstructuren met kapotte wielen, wijzerbladen en lichaamsdelen.



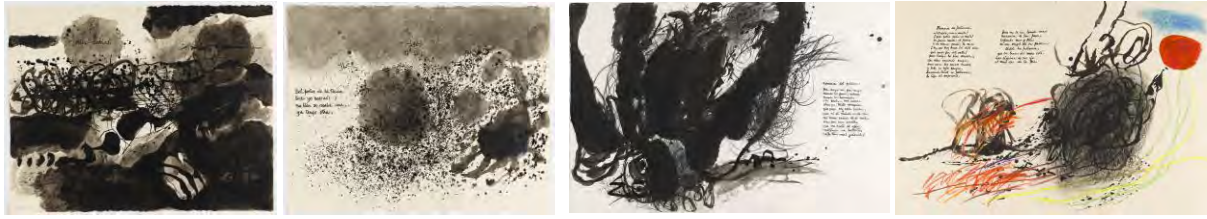
Constant, Verschroeiende aarde I, 1951, olieverf op doek, 145 x 111 cm, Stedelijk Museum Amsterdam

Op grond van zijn abstracte aan Cobra verwante landschappen wordt Diederens rond 1960 tot de post-Cobra-kunstenaars gerekend en behoort hij als zodanig tot de stal van de moderne, in Amsterdam gevestigde Galerie Espace.<sup>9</sup> Hij is zoekende en om nieuwe inspiratie op te doen hanteert hij de door Campendonk geadviseerde techniek van het werken naar een thema en het maken van een serie of cyclus tekeningen. Diederens is in de jaren vijftig fan van de opkomende free-jazz en deze associatieve, vrije muziekstijl ondersteunt Diederens bij zijn onderzoek naar nieuwe beeldende structuren. Naast jazz interesseert hij zich ook de Spaanse volksmuziek van de flamenco. In 1962 maakt hij een reeks abstracte inkttekeningen in zwart-wit bij tien Spaanse volksballaden. De tekst schrijft hij op het blad, zoals in de Chinese kalligrafie gebruikelijk is, in harmonie met het beeld. Dergelijke tekst-beeldexperimenten doet Diederens ook met andere Spaanse gedichten, zoals 'Romance del Prisionero' en 'Romance de Julianesa'.

---

<sup>9</sup> Truus Gubbels, 'Ruimte voor eigentijdse beeldende kunst', in: Mabel Hoogendonk, *Galerie Espace, ruimte voor eigentijdse kunst*, (Uitgeverij Unipers Abcoude/Frans Hals Museum Haarlem, 1997), 80





Diaz coplas nr. 47, 1962, inkt op papier, 46 x 58 cm

Diaz colplas nr. 46, 1962, inkt op papier, 46 x 58 cm

Romance del prisionero nr. 1, 1962, inkt op papier, 52 x 80 cm

Romance de Julianesa, 1962, inkt en gouache op papier, 70 x 100 cm

Van maart tot augustus 1963 is Diederik naar eigen zeggen ‘in de ban van Bert Schierbeek’s “Ezel mijn bewoner” ’ en maakt hij op basis daarvan vijftig tekeningen en gouaches. Daarvoor heeft hij ‘gedeeltes die, hetzij onmiddellijk, hetzij geleidelijk een beeld oproepen, uit de tekst gelicht’.<sup>10</sup> De complete serie ‘Ezel mijn bewoner’ bevindt zich in de collectie van de Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed. Naar aanleiding van deze uitgebreide cyclus tekeningen en gouaches ontstaat er contact tussen de schilder en de dichter. Zij vinden elkaar in de liefde voor Spanje en passie voor een associatieve beeldtaal. Diederik heeft zich verdiept in de geschiedenis van de flamenco. Bert Schierbeek is sinds het begin van de jaren vijftig verliefd op dit land, ondanks het dictatoriale Franco-regime dat hij verfoeide.

In 1949 was Schierbeek een van de dichters die deelnamen aan de roemruchte Cobra-tentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. Samen met Gerrit Kouwenaar, Lucebert en Jan Elburg had hij hier een dichterskooi ingericht als aanklacht tegen de heersende traditionele lyriek. In 1951 verscheen *Het boek IK*, waarmee Schierbeek zijn publiek verraste met een uitbarsting van associatief en uitbundig proza en waarmee hij een geheel nieuwe koers insloeg binnen de Nederlandse literatuur. Vanaf de Cobra-tijd zocht hij regelmatig samenwerking met beeldend kunstenaars. Hij vertoefde in een kleurrijke kring van schilders en dichters.

De kunstenaarsvriendschap tussen Diederik en Schierbeek heeft veel samenwerkingsprojecten tot gevolg. Direct na hun kennismaking in 1963 is de dichter al nauw betrokken bij de eerste reizende, museale solo-expositie van Diederik in De Zonnehof in Amersfoort, het Raadhuis in Heerlen en het Stedelijk Museum Amsterdam. In de begeleidende catalogus accentueert Schierbeek Diederiks zoektocht naar ruimte: ‘wat doet de hand/zij verlegt zich tot ruimten/ de ruimten vullen de ogen/ de ogen zien de omgekeerde vormen’.<sup>11</sup> Op deze tentoonstelling toont Diederik zijn nieuw ingeslagen weg. Er zijn doeken met opmerkelijke, langgerekte formaten en terugkerende thema’s als ‘Yom Kipur’, ‘Tekens van rouw’, ‘Algérie française’ en ‘Bevrijd land’ te zien.

Twee jaar eerder al, in 1961, zegt Diederik in de catalogus bij de expositie *Keerpunten* in het Stedelijk Van Abbemuseum te Eindhoven, waar ook werk is te zien van Jaap Wagemaker, Theo Wolvecamp en Jan Stekelenburg, over het gebruik van thema’s: ‘Ik ga in mijn schilderijen steeds van een bepaald thema uit. Dit is soms nog een vaag in het begin. Pas bij het werken voel ik de mogelijkheden die het thema biedt. De drang tot het maken van een tweede schilderij treedt al op voordat het eerste klaar is. Hetzelfde thema leidt dus dikwijls tot een reeks van schilderijen. Het thema ontwikkelt zich niet alléén uit hetgeen ik waargenomen heb, maar ook uit bepaalde gebeurtenissen die indrukken op mij hebben gemaakt. De indrukken kunnen vervlochten raken met

<sup>10</sup> Jef Diederik, *Lezer-kijker, Kijker-lezer*, catalogus Stedelijk Museum Amsterdam, 1964, op de omslag.

<sup>11</sup> Bert Schierbeek in: *Jef Diederik*, catalogus no. 334 Stedelijk Museum, Amsterdam, 1963

dingen en situaties die je visueel hebt waargenomen. Zo zag ik in Italië een feest van joodse kinderen; korte tijd daarna was in een synagoge een joodse rouwdag: mannen met rouwdoeken, waarvan de strepen een strenge ornamentiek vormden.'

### Werken in series

In het midden van de jaren zestig begeeft Jef Diederer zich in een andere sociale kunstenaarskring dan in de jaren daarvoor, toen hij nog veel omging met de Amsterdamse Limburgers Pieter Defesche, Ger Lataster en Frans Nols. Het trio Lucebert, Schierbeek en Diederer trekt nu regelmatig met elkaar op. De vriendschap met Nols en Defesche verwatert, mede omdat beide kunstenaars een aanstelling krijgen aan de Maastrichtse Jan van Eyck Academie. De interessegebieden van Lataster en Diederer zijn uit elkaar gegroeid en de onderlinge omgang wordt minder intensief. Eerst is Diederer nog docent aan de door Lataster opgerichte Ateliers '63, maar aan het eind van de jaren zestig verruilt hij deze onderwijsbaan voor een docentschap aan de Koninklijke Academie voor Kunst en Vormgeving in Den Bosch. Hier wordt hij hoofd van de afdeling schilderen.

Rond 1965 ondergaat het kunstenaarschap van Jef Diederer een diepgaande wending. Via Galerie Espace leert hij het werk van de Belgische schilder Roger Raveel kennen en via Schierbeek en zijn kunstenaarsvriend Willem Schnitker komt hij in contact met de Nederlandse pop-art- kunstenaar Gustave Asselbergs, die diepe indruk op hem maakt.<sup>12</sup> Voor Raveel en Asselbergs is de abstract-expressionistische schilderkunst passé. Zij hanteren een beeldtaal, waarbij zij gebruik maken van tekens en symbolen uit de eigentijdse consumptiemaatschappij. De werkwijze van Raveel wordt in Nederland bekend onder de naam 'Nieuwe figuratie'. Raveel ironiseert en experimenteert met stijl- en beeldcitaten. In zijn schilderijen verdwijnt een persoonlijke schriftuur, die zo kenmerkend is voor de abstract- expressionistische schilderkunst uit de jaren vijftig. Raveel creëert op zijn schilderijen ruimte door gestileerde vormen uit zijn alledaagse wereld niet in, maar naast grote witte vlakken op het doek te plaatsen. Vanaf het midden van de jaren zestig gaat Diederer experimenteren met vergelijkbare vlakmatige ordeningen.

De werkwijze van Asselbergs is van grotere invloed op het kunstenaarschap van Diederer. Asselbergs is tien jaar jonger dan hem. Hij heeft als kunstenaar een groot maatschappelijk engagement en met zijn kunst wil hij niet zoals de abstract-expressionisten een persoonlijk handschrift ontwikkelen, maar een maatschappelijk statement maken. Samen met generatiegenoten Wim T. Schippers en Woody Amen verwerkt hij begin jaren zestig de verworvenheden van de pop-art- kunstenaars Jasper Johns en Robert Rauschenberg, van wie er in 1962 werk te zien was geweest in het Stedelijk Museum Amsterdam. Deze Amerikanen ontwikkelden kunst die geënt was op populaire afbeeldingen uit het straatbeeld, reclame en kranten.



Affiche, *4 Amerikanen*, Stedelijk Museum Amsterdam, 1962

Gustave Asselbergs, *Beeldalfabet*, 1966, olie-acrylverf op doek, 9 delen, 300 x 300 cm, Museum Het Valkhof, Nijmegen

<sup>12</sup> Dit vertelde mij kunstenaar Wolfgang Ebert, goede kunstenaarsvriend van Bert Schierbeek en Jef Diederer, en collega van Diederer op de kunstacademie in Den Bosch.

Asselbergs maakt collages en gebruikt daarbij foto's uit kranten en tijdschriften. Vooral zijn associatieve, brutale en tegelijk poëtische werkwijze moet Diederer hebben aangesproken. Vanaf 1965 gebruikt Diederer ook krantenfoto's in zijn werk, die hij overigens al jarenlang verzamelde.<sup>13</sup> Met name het etiket van het gifgas Zyklon B, dat door de nazi's in vernietigingskampen was gebruikt, verwerkt hij dan regelmatig in zijn werken op papier.

Naast het gebruik van krantenfoto's moet het werken in serie, zoals Asselbergs dat vanaf 1963 ontwikkelt met zijn 'Beeldalfabet', Diederer hebben geïntrigeerd. Zelf werkt hij al associatief op basis van gedichten en ballades, maar Asselbergs onderzoekt in zijn 'Beeldalfabet' de reikwijdte van de universele betekenis van oervormen, zoals pijlen en cirkels. Hij ontdekt dat hij door deze tekens met elkaar te verbinden de betekenis ervan kan oprekken.<sup>14</sup>

Asselbergs streeft naar een beeldtaal die voor alle mensen waar ook ter wereld begrijpelijk moet zijn. Met zijn 'Beeldalfabet' begeeft hij zich op de grens van kunst en wetenschap. De afzonderlijke vierkanten zijn uitwisselbaar en daarmee is een groot aantal variaties mogelijk. Volgens zijn eigen berekeningen zijn er meer dan 387.000.000 combinatiemogelijkheden. Voor zijn onderzoek gebruikte hij een computer. Begin jaren zestig was dit apparaat nog lang geen gemeengoed. In 1963 was hij een van de eerste kunstenaars die hiermee werkten.<sup>15</sup> In zijn structurele en associatieve werkwijze weerklinkt Asselbergs' liefde voor de muziek van Charles Mingus en Karlheinz Stockhausen. Diederer is hij niet geïnteresseerd in deze wetenschappelijke aanpak. Hij voelt zich schilder in hart en nieren. Vooral het serieel werken op basis van muzikale klanken en de zoektocht naar de universele betekenissen van oersymbolen van Asselbergs moedigt hem aan door te gaan met werken in reeksen en onderzoek naar een universele beeldtaal.

## Orfisme

In 1963 neemt Charles Wentinck Jef Diederer op in zijn overzicht van de Nederlandse kunstgeschiedenis en brengt diens werkwijze onder de noemer 'transcendent realisme'. Volgens Wentinck transcendeert Diederer de werkelijkheid en zet hij 'zijn visuele ervaringen om in een realistisch expressionisme dat nog maar een ver verwijderde identiteit met de optisch ervaren realiteit heeft'.<sup>16</sup> Wentinck benadrukt dat het Diederer niet te doen is om 'een feitelijk benoembaar thema weer te geven', hoewel hij figuratieve elementen gebruikt en zijn thematische titels soms anders doen vermoeden en hij vervolgt: 'Veeleer beoogt hij een lyrisch akkoord van kleur- en vormklanken. Uit de eenheid van teken en klank klinkt dan een orfische melodie op. De belevenis van de werkelijkheid is getransformeerd tot een transparant patroon, waar doorheen de natuur schemert als een daarachter liggend beeld. Het schilderij werd tot een venster dat uitzicht biedt op een poëtische, door kleurlicht doorspeelde werkelijkheid.'

---

<sup>13</sup> In de aan Museum van Bommel van Dam geschonken nalatenschap van Jef Diederer bevindt zich een map met krantenknipsels uit de jaren vijftig, waaronder foto's van de gruwelijkheden van de Tweede Wereldoorlog, van flamencomusici en -dansers, van wielrenners en andere.

<sup>14</sup> Piet Jongert, 'Gustave Asselbergs', in: Frank van der Schoor (samenstelling en eindredactie), *Gustave Asselbergs en de pop art in Nederland*, (Museum Commanderie van Sint Jan, Nijmegen, 1993), 40

<sup>15</sup> Website : <http://www.collectiegelderland.nl/musea/museumhetvalkhof/voorwerp-1994.12.52/embed>.

<sup>16</sup> Charles Wentinck, *Kunstgeschiedenis der Nederlanden Twintigste eeuw*, 4<sup>e</sup> onverkorte, opnieuw geheel herziene en uitgebreide druk, [1<sup>ste</sup> druk 1937], Phoenix Geïllustreerde Standaardwerken, 1963/65, p. 2003



Open venster, 1971 (9 delen) 1, inkt, gouache op papier 204 x 204 cm (totaal)

Wentinck wil hiermee zeggen dat de nieuwe, seriële schilderkunst van Diederer berust op het orfisme. Deze term is afgeleid van de mythische dichter en zanger Orpheus en werd in 1913 geïntroduceerd door de Franse dichter Guillaume Apollinaire als naam voor de abstracte schilderijstijl van zijn kunstenaarsvrienden, die streefden naar een pure, muzikale, lyrische schoonheidsbeleving die uitsluitend door de werking van kleuren kon worden bereikt.<sup>17</sup> Met name Robert Delaunay bouwde zijn schilderijen op uit vormen die niet waren ontleend aan de zichtbare werkelijkheid, maar uit zijn persoonlijke fantasie. Hij was geïnteresseerd in het effect van verschillende kleuren op het doek en onderzocht de emotionele werking van kleur in series schilderijen.



Robert Delaunay, *Formes circulaires. Soleil, lune*, 1912, olieverf op doek, 65,5 x 100,5 cm, Stedelijk Museum Amsterdam  
 Jasper Johns, *Zonder titel*, 1964, verf, linialen en bezem op doek, 182,5 cm br., Stedelijk Museum Amsterdam

Het expressionistische persoonlijke handschrift van de kunstenaar verdwijnt bij deze werkwijze naar de achtergrond. Om dit te compenseren verwerkt Diederer een letterlijke afdruk van zijn hand. Dit fenomeen kent hij van een imposant werk 'Zonder titel' van Jasper Johns, dat Edy de Wilde, sinds 1964 opvolger van Sandberg als directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam, in hetzelfde jaar voor de collectie kocht. Johns' schilderij legt de fundamenteën van de schilderkunst bloot en veegt vloer aan met het abstract expressionisme dat in het begin van de jaren zestig hoogtij viert in de galeriewereld. Johns vervangt de persoonlijke signatuur door een letterlijke afdruk van zijn hand in het blauwe en gele vlak van het kunstwerk. Hiermee markeert hij tevens de betekenis van de term realisme en daaraan gerelateerde tegenpolen abstractie en figuratie. Reëler dan een afdruk van de

<sup>17</sup> Guillaume Apollinaire, 'Die moderne Malerei', in: *Der Sturm*, nr. 148-149, 1913.

schildershand kan een persoonlijke signatuur niet zijn. Het verwijst naar de afdruk van het hoofd van Christus, dat oorspronkelijk als enig ware afbeelding van Christus werd beschouwd. Het naschilderen van de door God geschapen wereld was verboden. De afdruk van de hand van de maker wordt tegen deze achtergrond als meer bezielde beschouwd dan het naschilderen van de hand. Deze religieuze of spirituele bijklank van de handafdruk zal de van oorsprong rooms-katholieke en later ernstig afvallige Diederer diep vanbinnen hebben geraakt. Ook sluit dit idee van bezieling aan bij de gedachtewereld van Les Nabis, de schildersbeweging, waar hij, zoals gezegd al vanaf zijn studietijd mee vertrouwd was. Maar in de opkomende vrije en geseclariseerde wereld van de jaren zestig spreekt hij zich hier natuurlijk niet openlijk over uit. Hij verwijst naar de handafdrukken bij de ouds bekende, geschilderde afbeeldingen in de grotten van Chauvet.<sup>18</sup>

Over de tegenstelling figuratief en abstract, die in de jaren zestig grote vormen aanneemt, waarbij de figuratief werkende kunstenaars als traditioneel werden weggezet en in de ban gedaan, is Diederer kort. Wat hem betreft is dit onderscheid volstrekt ridicuul. Voor hem telt alleen het onderscheid tussen 'goed en slecht'.<sup>19</sup>

### Een eigen imperium

In 1977 heeft Jef Diederer een grote overzichtstentoonstelling in het Stedelijk Museum Amsterdam. Hij exposeert hier geen abstract-expressionistische schilderijen van het begin van de jaren zestig, maar monumentale series, die na 1968 tot stand zijn gekomen. De zalen tonen een eigen imperium opgebouwd uit gestapelde geschilderde sigarenkistjes of geschilderde composities op papier die in perspexbakken met elkaar zijn samengevoegd. Abstracte kleurvlakken zijn gecombineerd met grillige figuren, die zijn getekend of geschilderd met zwarte inkt. Zo is er sprake van een voortdurende dialoog tussen ordening en chaos, een beat en een zangpartij. Hoge stapelingen van geschilderde houten vierkanten werken als grens- of totempalen, die het imperium van Diederer bewaken.



Zaal van de overzichtstentoonstelling van Jef Diederer in het Stedelijk Museum Amsterdam 1977. Foto in Archief Jef Diederer, Museum van Bommel van Dam

Diederer overstijgt met dit werk de grens van de schilderkunst, die zich traditioneel binnen het kader van de lijst afspeelt. Op deze tentoonstelling zijn geen lijsten en reikt de schilderkunst verder dan het tweedimensionale. Als een architect heeft hij zijn kunstwerken gebouwd en hij heeft ze titels meegegeven als: 'Hoog Huis', 'Open venster' en 'Rue dorée'. De hoge, dunne, gestapelde kunstwerken zijn van soms wel bijna drie meter hoog. Opmerkelijk is dat veel van dit monumentale

<sup>18</sup> Idem noot 12. Zie ook: Jean-Marie Chauvet, e.a., Dawn of Art: The Chauvet Cave, (Harry N. Abrams, Incorporated, New York) 40

<sup>19</sup> Jef Diederer in: catalogus *Keerpunten*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1961.

werk niet is verkocht en dat slechts een paar stukken terecht zijn gekomen in de collectie van het Stedelijk Museum. Veel ervan is overgebleven in Diederens nalatenschap en nu opgenomen in de collectie van het Museum van Bommel van Dam.

Deze grootschalige kunstwerken kwamen tot stand in de nieuwe atelierruimte waarover Diedereren vanaf 1970 beschikt. In dit jaar verruult hij de woning en atelier op de derde verdieping aan de Amsterdamse Hemonystraat voor een woon- en werkruimte op het Prinseneiland in dezelfde stad, een huurpand dat in 1898 als dubbelatelier werd gebouwd door aannemer C.J. Maks voor zijn zoon, de schilder Kees Maks, en George Breitner, de schilder van het Amsterdamse impressionisme. Na de dood van Breitner in 1923 betrok Kees Maks het grotere atelier van zijn leermeester. Hij werkte er tot zijn overlijden in 1967.

### Muziek, dans en indianen

In de jaren na 1977 bouwt Jef Diedereren op associatieve manier verder aan zijn oeuvre, waarbij de klanken van zijn geliefde muziek de grondtonen vormen. In een aantekenboekje vermeldt hij zijn voorkeuren: 'Louis Armstrong, Albert Ayler, Duke Ellington, Coltrane, Louis Hayes, Bach, Spaanse Flamenco muziek; Taos Amrouchee: Cantations meditations danses sacres berberes; Chants de atlas traditions mileyaires des berberes d'Algerie, Couperin.'<sup>20</sup> Behalve de lyriek heeft ook de beweging op muziek door dansers zijn interesse. In zijn archief bevinden zich foto's van Het Nationaal Ballet, waar zijn in 1947 geboren dochter Monique lid van is. In zijn tekenkunst verschijnen danseressen en dansers, die met hun bewegingen ruimte creëren en markeren. Op de tentoonstelling in het Stedelijk Museum in 1977 waren de eerste aanzetten tot dans al te vinden in de tekeningenserie 'XIV-9-74'.



XIV-9-74, 1976, inkt en gouache op papier, 50 x 65 cm

14-IX-'74, 1980, inkt en gouache op papier, 50 x 65 cm

Loie Fuller, 1980, collage, inkt en gouache op papier, 76 x 56 cm

Albert Ayler, 1982, collage en gouache op papier, 120 x 90 cm

Marcabru, 1983, gouache op papier, 76 x 56 cm

Omstreeks 1980 krijgt het thema dans een nieuwe vorm met de titel 'Loie Fuller', de pionierster van de moderne dans- en theaterlichttechnieken. Diedereren symboliseert haar als een verticale vorm met daarboven een ruitvorm als gezicht of masker. Vanaf deze tijd laat hij het onderzoek naar op oervormen los, maar associeert hij verder op culturele archetypen, zoals dansers of indianen. Soms krijgen deze ook een naam, zoals de twaalfde eeuwse troubadour Marcabru en de jazzmusicus Albert Ayler.

Net als Bert Schierbeek voelt hij zich bijzonder betrokken bij het lot van de indianen die in 1971 met geweld door de Amerikaanse overheid waren verwijderd van het eiland Alcatraz. Indianen hadden in 1969 het eiland in de baai van San Francisco bezet om hun eis voor een Indiaans Cultureel Centrum kracht bij te zetten. Een uitgebreide serie 'Indianen' presenteert Diedereren in 1982 als een reizende

<sup>20</sup> Aantekenboekje van Jef Diedereren, z. d., Archief Jef Diedereren, Museum van Bommel van Dam, Vanlo.

tentoonstelling.<sup>21</sup> Daarbij verschijnt een catalogus met poëtische teksten van Schierbeek, maar ook met een vertaling van 'Proclamatie aan de Grote Blanke Vader en zijn hele volk'. De serie munt uit in creatief materiaalgebruik en subtiele kleurstellingen. Diederer werkt tegelijk met de collage- en sjablonentechniek. Gezichten scheidt hij uit beschilderd, dik zacht papier. Lichamen zijn op de meest uiteenlopende manieren met zwarte inkt of met gekleurde verf frontaal op het papier neergezet. Hier en daar verschijnen handafdrukken van Diederer als de opgeheven handen van een indiaan.



Indian, 1982, collage en gouache op papier, 76 x 54 cm

Indian, 1982, collage en gouache op papier, 76 x 54 cm

## Frankrijk

De jaren tachtig verlopen gunstig voor Jef Diederer. Hij weet zijn oeuvre te verrijken met nieuwe impulsen, exposeert regelmatig en verkoopt goed. Naast de thematieken van de cultuurarchetypen vindt hij zijn plezier in de landschapsschilderkunst terug tijdens vakanties in Frankrijk. Al in 1977 kwam zijn liefde voor dit land tot uiting in kunstwerken met de titels als 'Vaucluse', 'Gargas', 'Jura' en 'Normandie'. Rond 1985 wordt de tuin van de wijnboer en buurman van het in Zuid-Frankrijk gehuurde vakantiehuis, Monsieur Jubain, de inspiratiebron voor talrijke poëtische landschapstekeningen en -schilderijen.



Le Jardin de M. Jubain I, 1985, olieverf op doek, 135 x 135 cm

Le Jardin de M. Jubain, 1986, olieverf op doek, 205 x 219 cm

De schilderijen zijn opgebouwd uit gewaagde kleurvlakken van vooral zachte tinten. Directe verwijzingen naar de werkelijkheid zijn verdwenen. De doeken stralen vooral een sfeer en lichtval uit. Jef Diederer is nu vijfenzestig en heeft de door hem gewenste stilte en ruimte in zijn schilderkunst bereikt. Hij vertelt hierover in 1987 bij de voorbereidingen van een tentoonstelling in de Nederlandse Gasunie in Groningen. In datzelfde jaar exposeert hij de 'Tuinen' in het Singer Museum in Laren. Bij deze gelegenheid accentueert Schierbeek Diederers liefde voor de tekst van Augustinus, waarin hij schrijft: 'Zo kom ik in de velden en ruime paleizen van het geheugen waar de schatkamers zijn van

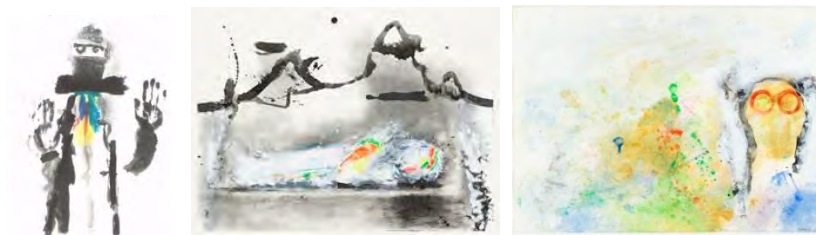
<sup>21</sup> Catalogus *Jef Diederer Indianen*, Galerie Nouvelles Images, Den Haag, 1982.

ontelbare beelden, welke daar van alle waargenomen dingen zijn saamgebracht. Waar is geborgen al wat wij denken door de vermeerdering of vermindering of welke verandering dan ook van datgene wat de zintuigen bereikte en al wat daar verder ter bewaring is neergelegd, dat nog niet door het vergeten is opgeteerd en begraven.<sup>22</sup>

Behalve het visuele landschap verbeeldt Diederer ook het geluid van de wind en krekels in de tuin. Als pijlen en onregelmatige stippen verschijnen ze op zijn tekeningen en houtsneden, een techniek die hij al vanaf zijn studietijd hanteert.

### Strijders en helden

In dit creatieve succesjaar werkt Diederer ook verder aan zijn figuurtekeningen. De staande dans- en indiaanfiguren verandert hij in figuren met een beschermhelm, die hij 'Ridders' noemt. De vergeten troubadours en miskende indianen transformeert hij tot anonieme strijders en helden. Hier en daar krijgt zo'n held een naam, zoals Lei Molin, een vriend en kunstenaar die in 1990 is overleden. Hij typeert hem met een opvallende rode bril met ronde glazen. Diederers grootste held is Josserand de Brancion, van wie hij een uitgebreide reeks werken op papier realiseert. De compositie van de inkttekeningen en aquarelgouaches van deze held is afgeleid van de 'gisant' (liggend beeld op graf) van Josserand IV uit de dertiende eeuw in de kerk Saint-Pierre in Martailly-lès-Brancion. Diederer is gegrepen door de sfeer van deze Romaanse kerk, die hij op weg naar zijn zomerverblijf in Frankrijk altijd even wil bezoeken.<sup>23</sup>



Ridder, 1989, collage en gouache op papier, 76 x 56 cm

Josserand de Brancion, 1987, gemengde techniek op papier 56 x 76 cm

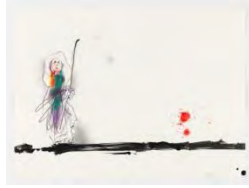
Lei Molin, 1991, aquarel en gouache op papier, 55 x 75 cm

Diederer sympathiseert met ridders, helden en strijders voor de menselijkheid. Hij maakt daarbij geen onderscheid tussen gangbare politiek-correcte helden en mensen die door overheden als terroristen worden gezien. Zo creëert hij vanaf 1989 een aangrijpende reeks met de titel 'Santiago' en daarna een met de titel 'Palestijnen'. De relatief kleine figuren lijken uit de prenten van de tentoonstelling in 1977 in Amsterdam te zijn gestapt. De fragiele met inkt getekende figuren worden nu niet meer ondersteund door zwaar aangezette kleurvlakken, maar zoeken hun broze bestaan tegenover het wit van het papier. Hier en daar suggereren robuuste verticale en horizontale lijnen een kaal landschap waartegen de figuren strijdvaardig hun weg zoeken.

<sup>22</sup> Citaat tekst Augustinus door Bert Schierbeek in: catalogus *Jef Diederer*, Singer Museum Laren, 1987.

<sup>23</sup> Dit vertelde mij Monique Diederer in gesprekken ter voorbereiding van dit artikel.





XIV-9-1974, 1976, inkt en gouache op papier, 50 x 65 cm

Palestijnen, 1989, inkt op papier, 56 x 76 cm

Santiago nr. 55, 1990, potlood, inkt en pastel op papier, 55 x 76 cm

### Neotraditionalisme

In de jaren negentig verfijnt Jef Diederer zijn kunstwerken. Landschappen worden ijler, figuren worden met enkele penseelstreken neergezet en betekenissen worden universeler. Altijd terugkerend is de belangstelling voor de traditie van de kunst, zowel voor die uit de geschiedenis als die van de moderne tijd. In deze jaren verschijnen Paul Cézanne, de Mont Ventoux en de kathedraal van Chartres in zijn oeuvre. Telkens weet Diederer met een creatief gebruik van zijn materiaal en subtiel gevoel voor kleur thema's uit de kunstgeschiedenis op een bijzondere manier nieuw leven in te blazen. Hij bereikt hiermee de essentie van creativiteit, en dat is 'dat men via oude vormen en disciplines tot nieuwe komt. Men vindt kortweg nieuwe benaderingsvormen tot de realiteit door die realiteit te erkennen en tegelijkertijd ontoereikend te vinden'.<sup>24</sup> Ik sluit me aan bij deze woorden van Bert Schierbeek en ben van mening dat hierin de onuitputtelijke artistieke kracht van Jef Diederer ligt.



Chartres I, 1990, acrylverf op doek, 135 x 135 cm

Mont Ventoux, 1994, acrylverf op doek, 135 x 135 cm

<sup>24</sup> Bert Schierbeek in: catalogus *Jef Diederer*, Singer Museum Laren, 1987.