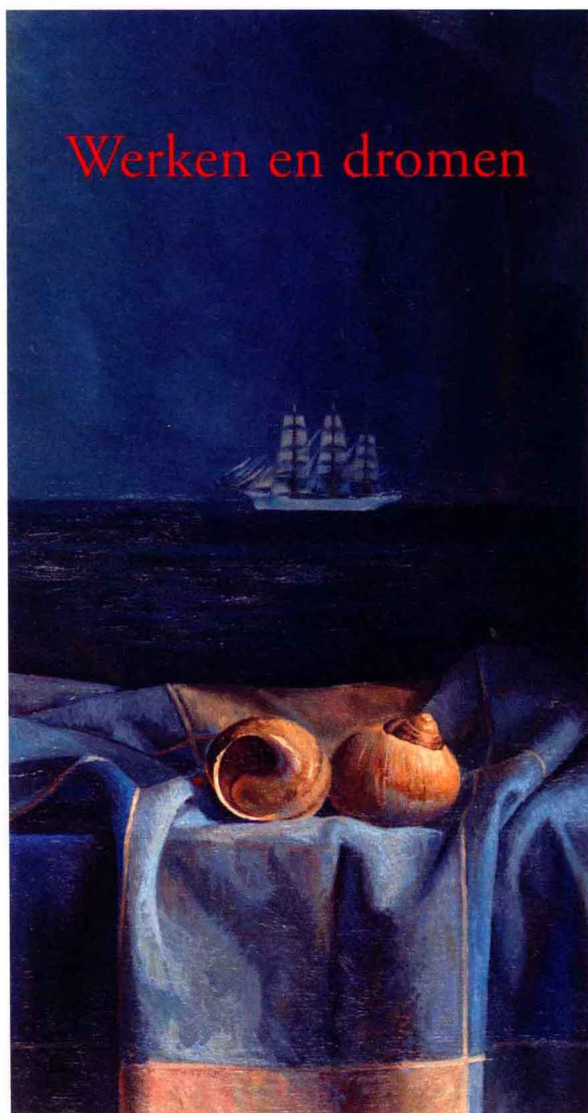


BEN SNIJDERS



BEN SNIJDERS

Werken en dromen





Colofon

Auteurs • Jan Jaap Heij, Koen Nieuwendijk en Evert Musch
Vertaling • Christina Williamson
Grafisch ontwerp • Ben Snijders en Peter de Jong, Art Revisited
Lettertype • Garamond
Digitale fotografie schilderijen • Peter de Jong
Dia's • Koen Nieuwendijk (p 12, 19, 73, 74, 78, 89, 98, 142, 143, 154)
Overige foto's • Ben Snijders, Frits van der Vliet (p 119, 125)
Lithografie en scans • Frits van der Vliet, Art Revisited
Druk • Tienkamp & Verheij, Groningen (waterloos offset)
Papier • Aconda volume 150 gsm⁻¹, opdikkend 1,3
Schutblad • Keaykolour 150 gsm⁻¹, baksteenrood
Binding • Van Waarden, Zaandam
Oplage • 3000 waarvan 50 genummerde en gesigneerde exemplaren als speciale editie
Uitgeverij • Art Revisited, Marum

Onze bijzondere dank gaat uit naar alle bruikleengevers voor hun medewerking en vertrouwen.

Copyright © 2001 Art Revisited, Marum - Ben Snijders, Annen
The Netherlands

No part of this book may be reproduced in any form, without permission of the publisher.

Omslag • afbeelding voorzijde • *Ridderspoor*, 1988 (p 53)
Omslag • afbeelding achterzijde • *Antonella*, 2000 (p 141)
ISBN 90-72736-15-X

Inhoudsopgave

Voorwoord	
<i>Hans van Severter en Wim Ellens, Art Revisited, Marum</i>	6
De ordening van het toeval	
<i>Drs. Jan Jaap Heij, conservator beeldende kunst van het Drents Museum, Assen</i>	7
Op Academie Minerva	
<i>Evert Musch, schilder en oud-docent Academie Minerva, Groningen</i>	18
Stilleven en interieur	20
Studiereizen	58
Figuratie en abstractie	
<i>Koen Nieuwendijk, eigenaar Galerie Lieve Hemel, Amsterdam</i>	116
Portret en model	120
Biografie, tentoonstellingen en literatuurlijst	150
English summary	155

BEN SNIJDERS

Werken en dromen





Voor Harijke



Parijs, 1967



Colofon

Auteurs • Jan Jaap Heij, Koen Nieuwendijk en Evert Musch
Vertaling • Christina Williamson
Grafisch ontwerp • Ben Snijders en Peter de Jong, Art Revisited
Lettertype • Garamond
Digitale fotografie schilderijen • Peter de Jong
Dia's • Koen Nieuwendijk (p 12, 19, 73, 74, 78, 89, 98, 142, 143, 154)
Overige foto's • Ben Snijders, Frits van der Vliet (p 119, 125)
Lithografie en scans • Frits van der Vliet, Art Revisited
Druk • Tienkamp & Verheij, Groningen (waterloos offset)
Papier • Aconda volume 150 gsm⁻¹, opdikkend 1,3
Schutblad • Keaykolour 150 gsm⁻¹, baksteenrood
Binding • Van Waarden, Zaandam
Oplage • 3000 waarvan 50 genummerde en gesigneerde exemplaren als speciale editie
Uitgeverij • Art Revisited, Marum

Onze bijzondere dank gaat uit naar alle bruikleengevers voor hun medewerking en vertrouwen.

Copyright © 2001 Art Revisited, Marum - Ben Snijders, Annen
The Netherlands

No part of this book may be reproduced in any form, without permission of the publisher.

Omslag • afbeelding voorzijde • *Ridderspoor*, 1988 (p 53)
Omslag • afbeelding achterzijde • *Antonella*, 2000 (p 141)
ISBN 90-72736-15-X

Inhoudsopgave

Voorwoord	
<i>Hans van Severter en Wim Ellens, Art Revisited, Marum</i>	6
De ordening van het toeval	
<i>Drs. Jan Jaap Heij, conservator beeldende kunst van het Drents Museum, Assen</i>	7
Op Academie Minerva	
<i>Evert Musch, schilder en oud-docent Academie Minerva, Groningen</i>	18
Stilleven en interieur	20
Studiereizen	58
Figuratie en abstractie	
<i>Koen Nieuwendijk, eigenaar Galerie Lieve Hemel, Amsterdam</i>	116
Portret en model	120
Biografie, tentoonstellingen en literatuurlijst	150
English summary	155



Voorwoord van de uitgever

Als uitgever van kunstboeken sta je telkens weer verbaasd over de geweldige verscheidenheid die binnen de figuratieve traditie te vinden is. In een tijd waarin de bouwstenen van ons menselijk lichaam steeds meer ontdekt worden blijft het verbazingwekkend hoe, met zo weinig grondmateriaal, individuen kunnen ontstaan die telkens weer iets eigens weten toe te voegen aan onze beeldende werkelijkheid. Ben Snijders mag biologisch zijn bestaan begonnen zijn met wat DNA, de scheppende activiteit waar hij blijk van geeft wijst meer naar zijn Imago Dei, dan naar een orde-loos en toevallig biologisch proces.

Zijn werk mag er zijn. Dat wordt bevestigd door de grote

groep mensen die al meer dan dertig jaar geboeid wordt door het Snijderiaanse spel op het platte vlak. Zijn onafgebroken zoektocht naar kwaliteit bracht hem op ons spoor en zo ontstond voor onze uitgeverij de uitdaging het werk zo eerlijk mogelijk te vertalen naar het papier met hulp van digitale fotografie, lithografie en drukinkt. Het resultaat van een jaar samenwerking tussen Ben Snijders en Art Revisited ligt nu voor u. Dagenlange discussies tussen onze vormgever Peter de Jong en Ben, nauwkeurig vergelijken van het origineel met het computerbeeld door onze lithograaf Frits van der Vliet; persproeven maken bij de drukker; kijken, vooral kritisch kijken en weer corrigeren. Dit is het resultaat, geniet er van !

Hans van Seventer en Wim Ellens. Marum, najaar 2001

Symphonie • Olieverf-doeck • 60 x 80 cm • 1992-1993

De ordening van het toeval

Goede kunst spreekt voor zichzelf en heeft geen uitleg nodig om begrepen te worden, zo luidt een veelgehoorde stelling. Wie dit verkondigt zal door weinigen worden tegengesproken. Maar is deze stelling daardoor juist; is de begrijpelijkheid van een kunstwerk inderdaad een bruikbaar criterium voor het bepalen van artistieke kwaliteit?

Zo op het eerste gehoor lijkt het geen slecht criterium. Een kunstwerk is immers niet alleen voor de maker ervan zelf bedoeld, maar ook voor anderen, voor een publiek. En dat publiek mag verwachten dat het alle betekenissen die dat kunstwerk in zich heeft zonder nadere uitleg kan onderkennen. Het probleem schuilt echter in de definitie van het begrip 'publiek'. Moet die zo breed mogelijk zijn, moet dat publiek iedereen omvatten die zich voor kunst interesseert? Of is het voldoende als er slechts één bevoorrechte enkeling is aan wie het kunstwerk zich direct en volledig openbaart. En in dat laatste geval, moeten derden er dan toch mee worden geconfronteerd?

U vraagt zich nu wellicht af wat bovenstaande bespiegeling met Ben Snijders te maken heeft. Als er een kunstenaar is wiens werk direct tot een breed publiek spreekt dan is hij het immers wel. Persoonlijk vind ik dat zeker ook en toch roepen zijn schilderijen vaak de behoefte bij me op om even na te denken over wat beeldende kunst in onze tijd voor functie en betekenis heeft of zou kunnen c.q. moeten hebben. Al jarenlang heb ik een klein schilderijtje van Ben Snijders in huis hangen en nog steeds trekt het mijn aandacht als ik er langs loop. Toch is er weinig spectaculairs op te zien - net als overigens op veel andere schilderijen van hem. Op een soort richel of schapje, waar gedeeltelijk een blauw lapje overheen ligt, staat voor een verweerde achtergrond een flesje met een half afgescheurd etiket. Links naast het flesje ligt een rozenbottel en iets verderop nog een (zie blz. 52). Niets buitenissigs of bijzon-

ders. Als er een echt plankje op deze plaats hing met deze voorwerpen erop, zou ik er dagelijks vele malen gedachteloos langs lopen. Het zijn dan ook niet die voorwerpen die mijn aandacht trekken, maar de manier waarop ze geschilderd zijn. Hoe 'toevallig' het tafereeltje er ook uitziet, iedere keer valt me weer op dat hier iets bijzonders is te zien, iets dat juist allerminst toevallig tot stand is gekomen, maar heel bewust zó en niet anders werd bedoeld.

Het valt trouwens meteen op dat het gemaakt is en dat komt niet alleen doordat er een lijst omheen zit. Hoe natuurgetrouw en gedetailleerd alles ook is weergegeven, de sporen van het maken zijn duidelijk te zien. De penseelstreken zijn niet weggepoetst en de kleuren zijn net iets uitgesprokener dan in de werkelijkheid. Maar dat is niet de belangrijkste reden voor de aandacht die dit schilderijtje telkens weer trekt. Die ligt vooral in de ordening van de voorstelling, door het visuele evenwicht, door de harmonie van vorm en kleur. Die aspecten maken dat dit schilderijtje me de pas even doet inhouden en aanzet tot overpeinzing.

Waarde lezer, ik zou u niet met dit gemijmer lastig hebben gevallen, als ik niet verwachtte dat u een soortgelijke ervaring heeft bij het bekijken van werk van Ben Snijders, en dat er naast u en mij nog vele anderen zijn die dat eveneens hebben. Ik kan me eigenlijk nauwelijks voorstellen dat iemand die met oprechte belangstelling en zonder vooroordelen kijkt, een dergelijk ervaring niet krijgt. Mijns inziens ligt daarin de essentie van Ben Snijders' kunst - en trouwens ook in die van veel andere hedendaagse, 'realistisch' werkende schilders. Hun werk is in wezen net zo 'abstract' als dat van kunstenaars die nonfiguratief werken. Het enige verschil is dat de vormen waaruit die laatsten hun composities opbouwen niet of niet zo direct zijn afgeleid van de waarneembare werkelijkheid. Alle kunst is eigenlijk abstract, zo is weleens gezegd.

Het is echter te gemakkelijk om net te doen alsof er tussen figuratieve en nonfiguratieve kunst geen principieel verschil zou bestaan. Daarvoor zijn de polemieken tussen de voor- en tegenstanders van deze twee hoofdrichtingen in de beeldende kunst van de afgelopen honderd jaar te heftig geweest en te langdurig. In hoge mate is deze tweedeling bepalend geweest voor het denken over en het beschrijven

van de ontwikkelingen in de kunst van de twintigste eeuw. Pas met het aanbreken van de éénnentwintigste eeuw lijkt het inzicht door te breken dat het zinloos is om aan één bepaalde richting een primaat toe te kennen en andere richtingen als van minder belang te veroordelen. Voor de éénnentwintigste-eeuwse kunstenaar zijn alle richtingen in principe gelijkwaardig en hij of zij kiest er die elementen uit, die bruikbaar lijken om datgene te bereiken wat hem of haar voor ogen staat. De traditie wordt daarbij niet meer gezien als iets verouderds dat slechts geschikt is om zich tegen af te zetten, maar als een rijke erfenis waaruit naar hartelust geput kan en mag worden.

Opleiding en beginperiode

Voor Ben Snijders - en met hem voor veel andere realisten (om deze term maar eens te gebruiken) - geldt dat hij zijn huidige manier van werken ontwikkeld heeft door die erfenis grondig te bestuderen. Zijn eerste schilderlessen kreeg hij van de Meppeler landschapsschilder Albert Torie (1896-1969), die een oudoom van hem was. Hij had het geluk zijn opleiding te krijgen aan een academie waar 'traditie' in die tijd (de eerste helft van de jaren zestig) bij uitzondering niet als een negatief begrip werd gezien: Academie Minerva te Groningen. Twee docenten aan wie hij, naar eigen zeggen, veel te danken heeft gehad, waren Evert Musch en Diederik Kraaijpoel, alletwee in hun eigen werk overtuigde figuratieven, maar geen van beiden principiële haters van abstracte kunst. Bovendien vonden beide het van groot belang dat hun studenten uitvoerig kennis namen van alles wat er in het verleden, ook het recente, in de beeldende kunst was gebeurd.

Snijders was trouwens onafhankelijk genoeg om zich geen richting te laten opdringen. Toen hij in 1965 van de academie kwam, stond hem nog lang niet zo duidelijk als nu voor ogen wat hij wilde. Het duurde een jaar of tien voordat hij zijn eigen stijl volledig ontwikkelde. In die jaren schilderde hij uiteenlopende onderwerpen, waaronder naast stillevens ook interieurs, portretten, naaktstudies en veel landschappen.



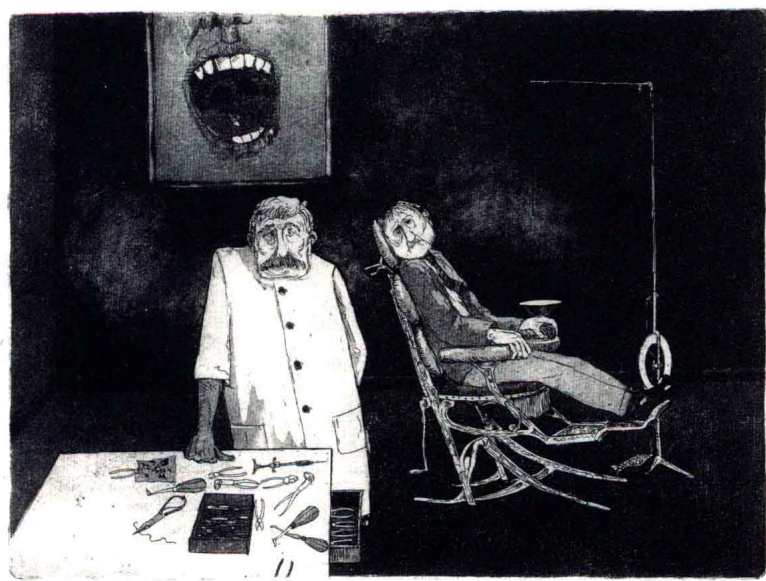
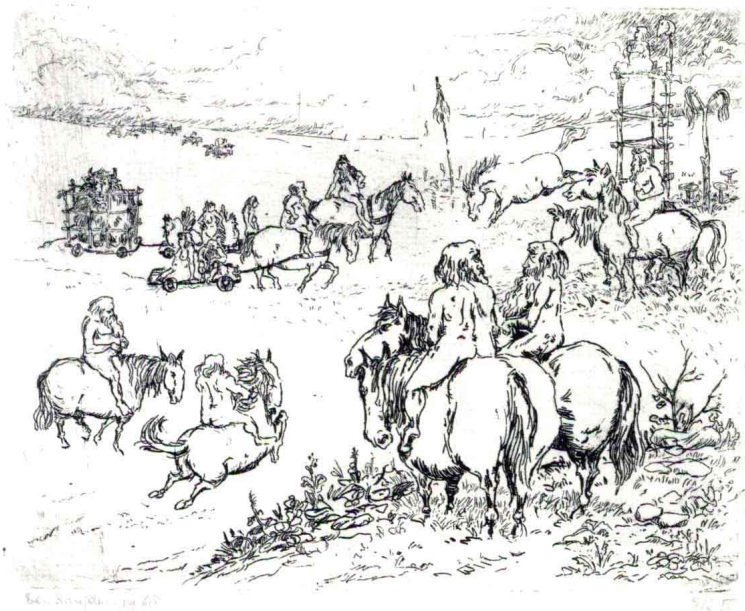
Een goed voorbeeld van Snijders' manier van schilderen uit zijn begintijd is de studie uit 1964 van een locatie aan de rand van Groningen, waar de stad overgaat in het omringende platteland. Rechts op de achtergrond is vaag de Hunzecentrale te zien. Dit schetsmatige schilderij, gemaakt tijdens zijn laatste studiejaar, laat goed zien hoe los en breed hij op dat moment schilderde. Ook de diagonale, en nog wat rommelig ogende compositie maakt niet direct de indruk heel bewust te zijn uitgedacht. Die rommeligheid is hier overigens heel toepasselijk, want een dergelijke omgeving oogt immers altijd rommelig en wordt niet voor niets de 'rafelrand' van de stad genoemd.



Rond Groningen • Olieverf-paneel • 50 x 60 cm • 1964
Tandarts III • Ets-aquatint • 16,5 x 17,5 cm • 1970

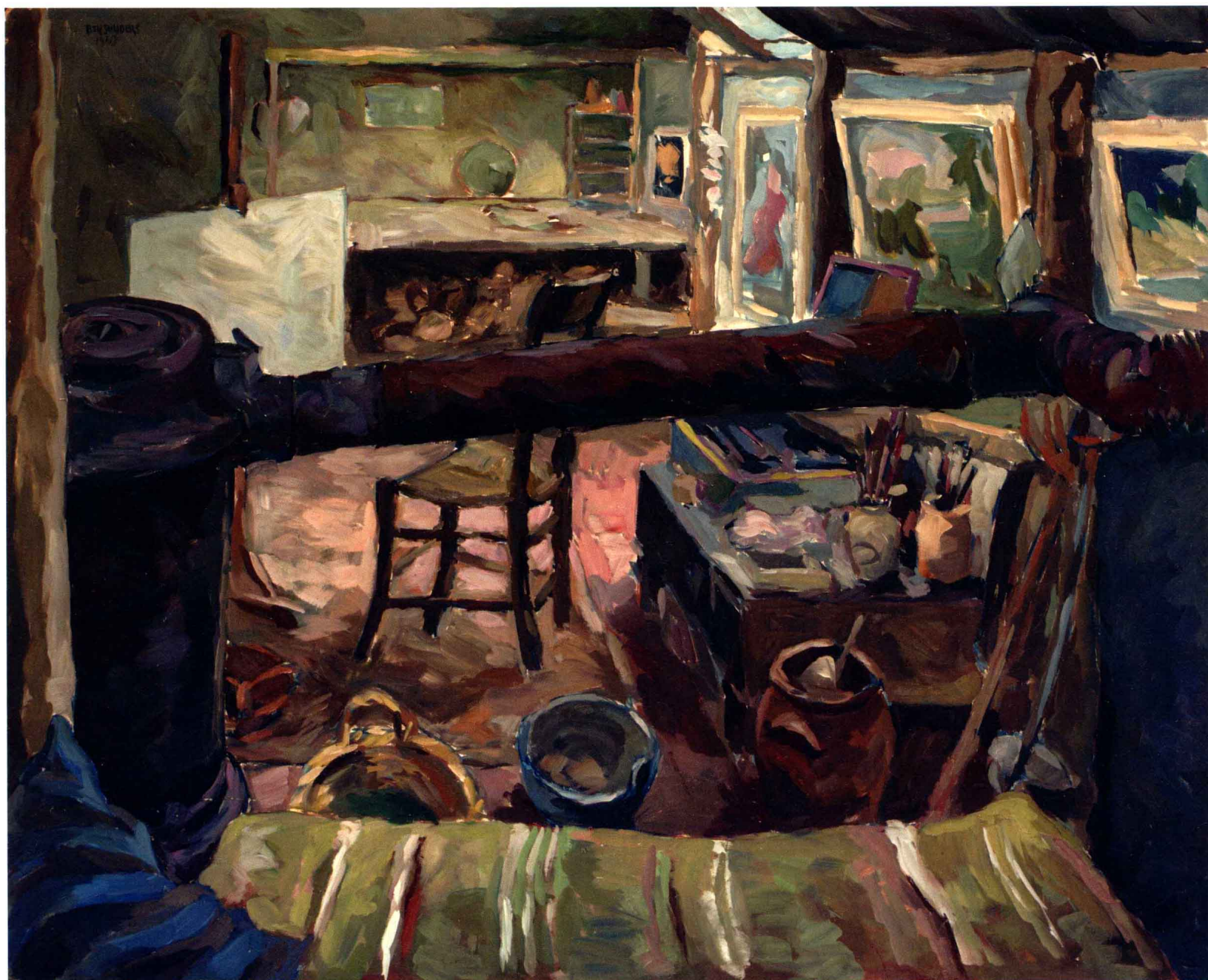
Naast deze manier van weergeven, waarvoor 'impressionistisch' een goede benaming is, probeerde Ben Snijders in deze tijd echter ook allerlei andere technieken en stijlen uit. Zelfs experimenteerde hij een enkele keer met een (vrijwel) abstracte manier van werken. Zo vervaardigde hij in 1965 een voorstellingsloos mozaïek voor de buitenmuur van een bibliotheek in Dedemsvaart. Enkele jaren later, in 1968/70, legde hij zich een tijdlang intensief toe op het etsen, veelal van taferelen met figuren, die vaak enigszins surrealistisch aandoen. Interessant is onder meer een humoristische serie met scènes van mensen bij de tandarts.

Ondertussen had Ben Snijders zijn militaire dienst vervuld en was hij in 1967 getrouwd met Marijke van Dongen, die hij op Terschelling had leren kennen. Ze waren in Norg gaan wonen, waar hij bij zijn atelier een galerie had. Door daarnaast les te geven in schilderen en creatieve handenarbeid lukte het aardig het hoofd boven water te houden. Dat lesgeven deed hij overigens niet alleen, maar samen met Marijke, die in Amsterdam een opleiding tot kleuterleidster had gevolgd.



Paardenvolkje • Ets • 14,5 x 19 cm • 1968
Tandarts I • Ets-aquatint • 17,5 x 24 cm • 1970

Hooitijd • Ets • 17 x 20 cm • 1968
Tandarts II • Ets-aquatint • 17,5 x 24,5 cm • 1970



Representatief voor Ben Snijders' manier van schilderen uit deze periode is *Atelierinterieur* uit 1968. De kleuren zijn duidelijk harder en meer uitgesproken dan in de landschapstudie uit 1964 en de penseelvoering is al veel beheerster, hoewel nog steeds breed en los. Tegen de muur op de achtergrond, die vrijwel evenwijdig aan het beeldvlak loopt, is een plank met daarop enkele objecten te zien, die, wanneer ze uit de voorstelling konden worden gesneden, tesamen een typisch 'Snijderiaans' stilleven zouden vormen.

Uit hetzelfde jaar dateert *Theekastje II*. Hier is als het ware een stilleven uit zijn omgeving geïsoleerd. Het tafereel ziet er op het eerste gezicht uit alsof de kunstenaar deze opstelling zo heeft aangetroffen en alleen maar de juiste gezichtshoek hoefde te kiezen, welk effect versterkt wordt door de losse, in alle richtingen lopende penseelstreken. De plaatsing van de vaas met bloemen en de theepot precies boven de poten van het meubel wijst er echter op dat de compositie heel bewust zo gerangschikt is.

Op zoek naar een eigen stijl

Hoewel Ben Snijders het geven van cursussen allerminst met tegenzin deed, bemoeilijkte het wel enigszins de concentratie op zijn eigen werk, waardoor hij het gevoel kreeg niet voldoende verder te komen. Op aanraden van een kennis besloot hij daarom in 1969 gebruik te gaan maken van de Beeldende Kunstenaars Regeling (BKR). Deze unieke regeling - inmiddels reeds lang afgeschaft - stelde kunstenaars in staat werk te verkopen aan de overheid in ruil voor een bescheiden, maar geregeld inkomen. Daardoor kon hij nu ongestoord schilderen, zonder zich al te veel zorgen te hoeven maken over het levensonderhoud.

Hoe belangrijk dit is geweest blijkt uit de snelle ontwikkeling die Ben Snijders doormaakte in de ruim vier jaar dat hij 'in de BKR zat'. De brede, losse penseelvoering, die zijn schilderijen tot dan toe kenmerkte, maakte plaats voor een veel meer doorwerkte verfbehandeling, terwijl zijn kleurgebruik veel ingehoudener werd. Het stilleven werd nu definitief zijn favoriete genre, hoewel hij ervoor waakte een pure specialist te worden en geregeld andere onderwerpen bleef kiezen.

Een mooi voorbeeld van zijn nieuwe werkwijze is *Brood op de plank* (blz. 29). Opvallend is de opbouw in meerdere étages; je kijkt als het ware in een kast met planken, waarop de voorwerpen staan. Ook in andere schilderijen uit deze tijd is vaak een dergelijke compositie te zien. Het is overigens een van de weinige werken die Ben Snijders een zo uitgesproken anecdotische titel heeft gegeven. De titel heeft bovendien een zekere dubbelzinnigheid. Enerzijds wordt er een letterlijke omschrijving gegeven van iets wat op het doek/paneel te zien is; anderzijds wordt er met lichte ironie op gewezen dat het schilderij een bron van inkomsten voor de maker ervan is. Meestal geeft hij de voorkeur aan een meer neutrale, beschrijvende benaming.

Wat hier ook nieuw is - en wat door de titel al enigszins wordt aangeduid - is dat er geen sprake meer is van een effect van toevalligheid. De werkelijkheid is openlijk naar eigen hand gezet. Of, nog beter, hier is een eigen wereld geconstrueerd, die veel ordelijker en regelmatiger is dan de werkelijkheid zoals deze zich aan ons voordoet en iedereen

mag dat nu zien. Dit zou voortaan datgene zijn waar het in zijn werk om gaat: het streven naar beheersing van de visuele werkelijkheid, door middel van ordening.

De financiële zekerheid die de BKR gaf was voor hem echter geen reden om zich in zijn atelier terug te trekken. Hij exposeerde in diverse tentoonstellingsgelegenheden in



Noord-Nederland en zijn werk werd door de regionale pers al snel opgemerkt. Kwalificaties als 'een fabelachtige techniek', 'oprechtheid', 'consciëntieus' of 'bezielde weergave' getuigen van de goede ontvangst die het ten deel viel. Tevens nam hij regelmatig deel aan de ledenexposities van het Drents Schildersgenootschap (DSG), waarvan hij in 1969 lid was geworden. Binnen deze vereniging, die lange tijd een vooraanstaande rol in het Drentse kunstleven had gespeeld maar nu wat ingedut leek te zijn, viel hij direct op als een nieuweling met een duidelijk eigen gezicht. Zo stelde de recensent van de Drentse en Asser Courant in 1969 dat het



werk van de leden van de vereniging 'bijna nergens een raakvlak [had] met de schilderkunstige ontwikkeling zoals die nationaal en internationaal aan de gang is'. Maar dat van Snijders vond hij 'een van de weinige lichtpunten in de donkere nacht waardoor het Drents schildersgenootschap omgeven is'.

Midden jaren zeventig had Ben Snijders in grote lijnen de manier van werken gevonden die zijn werk verder zou kenmerken en *Krab aan rode draad* uit 1974 is daar een goed voorbeeld van. De compositie is van een type dat hij vanaf nu graag en veel gebruiken zou. Evenwijdig met het beeldvlak is een ondiepe nisachtige ruimte te zien met een achterwand van verveloos hout. Iets boven de onderrand is een plank in de nis bevestigd die bijna helemaal is afgedekt met een stuk gekreukt en vergeeld papier, dat met punaises is vastgemaakt. Op het plankje staan links een witte stenen jeneverkruik en twee bruine flessen, waarbij in de kleinste

een tak met bloemen is gezet. Rechts daarvan is een velletje papier met watervlekken tegen de achterwand vastgeprikt, waarvoor aan een draadje een dode krab hangt. Verder liggen en staan, her en der verspreid, wat rozenbottels en andere vruchten, een schelp en een triplex geitje. Het is uiterst onwaarschijnlijk dat Ben Snijders deze voorwerpen, die op zich niets met elkaar te maken hebben, ooit ergens tesamen heeft aangetroffen. Hij heeft ze kennelijk bij elkaar gezocht en in dit 'kastje' voor het eerst gecombineerd. Toch is dat niet iets wat meteen opvalt - mij tenminste niet. Juist omdat het tafereel zo geschilderd is dat je alle onderdelen meteen herkent, vraag je je niet meteen af waarom die hier bij elkaar zijn gebracht, terwijl toch meteen duidelijk is dat hier geen sprake van toeval is. Wellicht ben ik - en ook u - door de omgang met de moderne kunst zo gespitst op het letten op de abstracte waarden van vorm en kleur, dat wanneer een element op een schilderij meteen herkenbaar is het voor kennisgeving wordt aangenomen.

Bij een stilleven uit de zeventiende eeuw zou ik me direct afvragen naar welke begrippen de afzonderlijke voorwerpen verwijzen, waarvan ze symbolen zijn. Maar omdat ik weet dat in een twintigste-eeuws stilleven de voorwerpen geen vastgestelde, gecodificeerde betekenissen meer hebben, die in embleemboeken zijn na te zoeken, doe ik hier geen poging de voorstelling rationeel te interpreteren. Toch geldt voor dit en andere stillevens van Ben Snijders - en tevens voor het werk van veel andere hedendaagse stillevenschilders - dat er wel degelijk een symbolische betekenis in zit, al is die betekenis veel algemener en gevoelsmatiger. De kunstenaar geeft hier weliswaar geen visuele levensles meer, maar reikt wel degelijk iets aan ter overpeinzing. Maar, net overigens als bij stillevens uit de 17e eeuw, mag de beschouwer zelf besluiten of hij zich daar wat van aantrekt of dat het voldoende is te genieten van de kleuren en vormen, van de uitgewogen compositie en van de virtuoze wijze van weergeven. Daaraan alleen is al genoeg kijkplezier te beleven. Het kleurengamma is vrij sober en ingetogen gehouden, zodat het rood van de rozenbottels en wit van het lege velletje papier tegen de achterwand extra opvallen. De verf oogt enigszins mat, maar allerm minst vlak, want hoe precies alles ook geschilderd is - in deze periode werkte Snijders relatief fijn - de penseelstreken zijn steeds van elkaar te onderscheiden en geven een levendige uitstraling.

Uit dezelfde tijd is *Stilleven op donker meidenkastje* (zie hiernaast en blz. 27). Gedurfd is het vrijwel monochrome kastje dat het vlak grotendeels vult. Het stilleven lijkt hier niet meer dan de aanleiding te zijn geweest om eens lekker een groot vlak in allerlei nuances van bruin vol te schilderen. Je 'proeft' hoeveel vreugde het geeft om met een penseel in de hand de verf over het doek te vegen. Toch valt ook hier weer op dat het kastje precies evenwijdig aan het beeldvlak staat.

In 1970 ging Ben Snijders in een huis met een veel ruimer atelier in Annen wonen met uitzicht op de Hondsrug. Hij verkocht nu genoeg om er van te kunnen leven en enkele jaren later kon hij de BKR verlaten. Zijn reputatie was ondertussen ook buiten Noord-Nederland gevestigd en hij exposeerde bij enkele gerenommeerde galerieën, zoals Galerie Ina Broerse in Amsterdam (later in Laren en De Beerenburcht in Eck en Wiel. Via deze laatste galerie werd zijn werk in 1977 voor het eerst in het buitenland gepresenteerd op een, succesvol ontvangen, groepstentoonstelling bij de Chenil Galleries in Londen.

In 1980 kwam het contact tot stand met Koen Nieuwendijk, de eigenaar van Galerie Lieve Hemel in Amsterdam, een van de meest toonaangevende galerieën op het gebied van figuratieve kunst. Deze zou een wezenlijke rol gaan spelen in Ben Snijders' verdere loopbaan. Nieuwendijk was - en is nog steeds - voor Snijders een ideale galeriehouder; hij beperkt zich tot een overzichtelijk aantal kunstenaars, die hij met veel inzet en enthousiasme promoot, niet alleen in zijn eigen expositieruimte, maar ook via tentoonstellingen en beurzen in binnen- en buitenland. Zo was werk van hem in Bazel, New York en Tokyo te zien en is hij bijna ieder jaar vertegenwoordigd op de PAN in Amsterdam, een van de belangrijkste kunst- en antiekbeurzen in Nederland en op de TEFAF in Maastricht. Daarnaast geeft Nieuwendijk opvallend mooi verzorgd drukwerk uit en laat regelmatig rijk geïllustreerde boeken en catalogi over de aangesloten kunstenaars verschijnen. Aan Ben Snijders afzonderlijk wijdde hij er reeds twee, in 1992 en 1999. Nieuwendijks gedrevenheid komt voort uit zijn grote liefde voor figuratieve kunst en het werk van 'zijn' kunstenaars is voor hem veel meer dan een handelsartikel. In zijn boeken heeft hij die liefde vele malen verwoord en



De Hondsrug • Olieverf-doek • 70 x 95 cm • 1971

Donker meidenkastje • Olieverf-doek • 95 x 80 cm • 1974