

LICHT

Hij komt maar af en toe langs om zijn werk te laten zien.

Vooraf even een telefoontje of een mailtje: Kan ik binnenkort langskomen met wat tekeningen...?

Tijdens de koffie bespreken we dan het meegebrachte werk. Aandachtig wordt er geluisterd, geknikt en af en toe is er een vraag: hoe zou je dit oplossen? Aan het werk kun je zien dat 'ie van de natuur houdt. Soms wordt het werk daar wat te precies van. Alles moet erop. Het voelt soms wat ongemakkelijk. Hoewel ik af en toe welgemeende complimenten uitdeel, bevat de rest van de tekst slechts (opbouwende, dat wel) kritiek.

Met een 'Ik leer hier weer van', vertrekt hij blijmoedig richting huis.

Ergens eind vorig jaar kwam hij langs met een Ardenner bosgezicht. Vanuit de donkere verte slingerde zich een beekje over de nodige ruwe stenen richting beschouwer. Hij was er op een vakantie in de Ardennen alleen op uitgetrokken om een fraai stukje natuur vast te leggen. Het water en de stenen waren opmerkelijk goed geschilderd, de bomen aan de rechterkant ook, maar links was het wat plat en het ontbrak in het schilderij wel wat aan diepte. Gewoontegetrouw liepen we alle kritiekpunten twee keer langs en een herhaald knikken maakte duidelijk dat hij het

begrepen had.

Via de mail meldde hij zich onlangs weer en ik nodigde hem uit om op vrijdagmiddag rond een uur of vier langs te komen. Het schilderij had een complete metamorfose ondergaan. De bomen in de verte tintelden van een soort ongrijpbaar licht. Verbaasd nam ik tegenover het doek plaats.

'Prachtig geworden... het lijkt wel of de bladeren flonkeren in het licht...'. 'Als je de beek zou volgen, zou je willen ontdekken wat de oorzaak van dat licht is!' Hij glimlachte.

Hij vertelde van Het Licht dat na een periode vol worstelingen was opgegaan in zijn leven. Hoe de Heere overgekomen was. Van die vreugde getuigde zijn werk! Ik kon het zien.

Zijn naam?

Die is niet belangrijk. Wel de Naam van die God, wiens Naam hij over enige tijd mag gaan verkondigen op de kansel.

Jan den Ouden, voorzitter

DE DROOM WORDT IN
ROERLOOSHEID GESPONNEN

Door Leendert Houtekamer

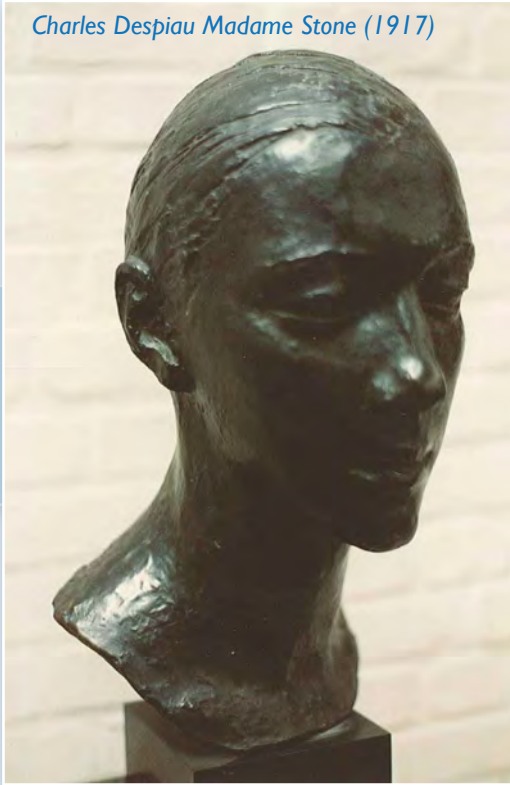
Het ideaal van een verstilde, edele uitbeelding van de mens, waarin het zoeken naar een gave harmonie van verhoudingen voorop staat, kwam voor het eerst vooral in Europa tot uiting in het werk van de Griekse beeldhouwers uit de 5e eeuw voor Christus. Dit ideaal duikt telkens opnieuw op in de Europese beeldhouwkunst. Hier een tweetal voorbeelden:

Statisch, tijdloos, met een rustige, afstandelijke waardigheid en reserve toont zich het beeld van Fransesco Laurana (ca. 1430-1502). Waarschijnlijk beeldt het Ippolita Maria Sforza uit.



Fransesco Laurana (mogelijk de vrouw van koning Alfonso II uit Napels: Ippolita Maria Sforza)

Charles Despiau *Madame Stone* (1917)



Speurend naar heldere de contouren zie je een bijna eironde vorm, waarin de details tot een minimum gebracht zijn, terwijl ze toch hun uitwerking niet missen.

De dromerige, half gesloten ogen roepen een sfeer van ingekeerde afstandelijkheid op. De verschillende onderdelen van het beeld, zoals de kleding en het haar zijn duidelijk begrensd en verfijnd, en overzichtelijk in het geheel ingebed. Deze verfijnde samengesteldheid zal ongetwijfeld een resultaat zijn van lang overwegen en doordenken.

Het is een haast empirische benadering van de uit te beelden persoon. Gelijkenis en karakter worden uitsluitend in vormen bereikt.

Het tweede beeld is dat van Charles Despiau (1874-1946). Madame Stone was het model.

Ook hier zie je dat overdreven detaillering achterwege blijft. Het haar is strak stond de schedelvorm gemodelleerd.

De concentratie ligt bij het modelleren van het beeld op de eironde vormsamenstelling ie harmonieus, evenwichtig, eenvoudig en natuurlijk overkomt.

De spanning van de vorm wordt niet opgeofferd aan een te sterke nadruk op het modelé. Je ziet slechts een licht korrelige huid, wat het resultaat is van fijne propjes klei die bedachtzaam zijn aangebracht.

Charles Despiau wist dat de beeldhouwkunst een eigen taal te spreken heeft. „Anatomie is geen beeldhouwkunst,“ zei hij.

Het uit te beelden motief dient geheel verweven te zijn in de abstractie van het vormenspel. Hij gaf de voorkeur aan de uitbeelding van jeugdige schoonheid, symbool van leven dat voortgaat zich te vernieuwen, eenvoud, stilte, poëzie.

media artists

Er wordt over ons gesproken.
En over u?

www.media-artists.nl

DE KNUSKUNST VAN MARINO MARINI

Geert Lammers

Ik laat even fragmenten van de tekst zien van de mevrouw, die in het Kröller-Müller Museum het paard met ruiter van Marino Marini telkens weer bewondert. Ze schreef het volgende:

“De knuskunst van Marino Marini

In het Kröller- Müller Museum zijn een paar kunstwerken te vinden waar ik altijd even naar moet gaan kijken. Eentje (een Japanse calligrafie) is in de loop der jaren verdwenen uit de zichtbare collectie, maar ruiter en paard van Marino Marini is nog altijd in volle glorie te bewonderen. Marini heeft meer van dit soort ruiterbeelden gemaakt, soms in brons, soms in hout, vaak beschilderd. Het beeld in Otterlo is ook beschilderd en draagt aanzienlijk bij aan het knusheidsgehalte van dat beeld.

Het beeld roept bij mij altijd weer een hele grote glimlach op en ik moet een behaaglijke zucht onderdrukken, gewoon omdat het een heel mooi beeld is. Zo kan kunst dus ook zijn – gewoon heel erg mooi.”



Een kunstwerk geeft niet alle geheimen prijs. De inhoud, het verhaal achter het beeld, is niet altijd helder. Het is natuurlijk de vraag of dit ook helder moet zijn, om er toch van te kunnen genieten, of in het geval van de mevrouw: er de knusheid van te ervaren.

Elke beschouwer zal er weer een andere inhoud aangeven. Ik zie er in ieder geval een andere inhoud in. Het beeld heb ik verschillende keren gezien. Ik weet niet meer wat mijn eerste ervaring was, of welke inhoud ik aan het beeld toen toekende.

Een knus beeld in ieder geval niet.

De lezer zal nu even moeten stoppen met lezen en met één woord op moeten schrijven wat hij of zij ervaart bij dit beeld. Helaas gaan we hier uit van een foto van het ruiterbeeld.

Oké, we gaan verder.

Marino Marini Ruiters te paard
1951/1955 polychroom hout, 213 cm
hoog, Kröller-Müller Museum Otterlo



Openbaar Kunstbezit 1974 er bij gehaald. “Geen ander thema heeft Marino Marini zo wel naar inhoud als naar vorm sterker geboid dan paarden en ruiters (...). Er bestaan meerdere versies omtrent de bron van Marini’s inspiratie voor dit onderwerp. Zo wordt bijvoorbeeld gezegd dat de kunstenaar tijdens de oorlogsjaren sterk zou getroffen zijn door het zien van boeren die te paard op de vlucht sloegen. Of dat tal van beroemde renaissance - ruitersstandbeelden in Italië, en oude Etruskische ruitersbeeldjes diepe indruk op hem hebben gemaakt. Of tenslotte het verhaal van de kunstenaar zelf dat zijn eerste atelier in Monza zich naast een manege bevond waar hij naar hartelust paarden heeft bekeken en getekend. Men kan ook nog aanvoeren dat sommige van zijn ruitersbeelden doen denken aan Chinese T’angpaarden.”

Ik kan me zo voorstellen, dat bij bombardementen de paarden hevig schrikken. In het werk van Marini is de nerveusheid en de spanning van het plotselinge inhouden voelbaar naar mijn idee. Dat er in veel ruitersbeelden van Marini zich een drama voltrekt, is voor mij de inhoud, of in ieder geval een deel van de inhoud.

In latere jaren vertoont de ruiter een meer horizontaler stand en het paard een meer verticaler stand.

De inhoud verandert. Wat heeft dit te zeggen?
Ik laat het graag aan de lezer over.

Of we hier te maken hebben met knuskunst?
Gelukkig mag iedereen er een eigen inhoud aangeven en is dit ook het aardige.



Marino Marini, “Een idee in de ruimte” Jeruzalem

WILLEM DE KOONING ALS EXPONENT VAN HET ABSTRACT EXPRESSIONISME

Door Jan Neven, 2011

De verwarring die De Kooning veroorzaakte toen hij als abstract schilder vrouwen ging afbeelden, vind ik grappig. Als de kunstcritici alleen maar een beetje aan Kants geniebegrip gedacht hadden... Volgens Kant weet het genie zelf niet precies wat hij doet. Dus laat staan dat de critici het allemaal zomaar zouden weten. Maar wat is schilderkunst eigenlijk voor De Kooning? En hoe verhoudt zich de theorie en praktijk tot elkaar bij hem? Laten we het door De Kooning overigens gewraakte etiket Abstract Expressionisme eerst eens onder de loep nemen. Want wellicht is er toch wel iets meer te verklaren. Daarna gaan we die heerlijke theorie nader bestuderen. Tot slot bekijken we de Koonings visie.

Abstract Expressionisme (??) en haar theorie

De term Abstract Expressionisme suggereert dat het gaat om een vorm van expressionisme dat zich uit in een abstract beeld. Daarbij zijn wij stiekem geneigd het woord abstract op te vatten als non-figuratief. Maar is dat terecht? Om te beginnen zijn abstract en non-figuratief geen synoniemen. In wezen is elk schilderij te zien als abstract. Denk daarbij aan vorm, kleur, ritme en compositie. Hoe meer aandacht voor deze zaken, hoe hoger het abstractiegehalte is. Dit is echter ongeacht het gehalte aan figuratie, oftewel de mate waarin iets duidelijk iets voorstelt. Abstractie en figuratie kunnen dus moeiteloos hand in hand gaan. Maar wilden de theoretici dat? Nee, want figuratie vonden ze een belemmering om naar de abstractie te kijken. En, wat erger is; ze vonden figuratie maar een leugenachtig iets. 'Er worden drie dimensies gesuggereerd, terwijl er maar twee zijn,' zeiden ze dan. En Maurice Denis had toch ook gezegd: 'Een schilderij is een plat vlak.' Mijns inziens een zeer aanvechtbaar iets, want een schilderij is per definitie een driedimensionaal object. Doordat materie ruimtelijk is, kunnen er in een schilderij dus drie dimensies gesuggereerd worden d.m.v. de drie dimensies van het schilderij zelf. Daarom

zie ik er ook geen enkel probleem in. Maar goed, ze vonden dan in ieder geval dat er een voorstelling gesuggereerd werd die er in werkelijkheid niet was. Ook dit lijkt me filosofisch gezien nog aanvechtbaar, maar voor hen mocht het schilderij geen bedrieglijk venster meer zijn. Welnu, dat realisme was allang overboord gezet, dus eigenlijk hadden ze zich daar ook niet zo'n zorgen meer over te maken. Maar de figuratie was er nog steeds bij Picasso, de grote inspiratiebron van het A.E. (Daar komen we later nog op terug). De kneep zat hem in de zuiverheid van abstractie die men wenste. Het streven naar zuiverheid, wat zijn herkomst vond in de Duitse schilder Hofmann, werd door de theoretici van het A.E. erg belangrijk gevonden. Aha! Men wilde dus pure abstractie!

En dat expressionisme dan? Verwijs je daarmee niet ontzettend naar de werkelijkheid van je gevoelens? Mondriiaan noemde die zelfs de 'Echte Realiteit'. Maar nee, deze theoretici vonden deze gevoelens, waarvan de muzikale uitbeelding doorgaans breed gezien wordt als realisme, blijkbaar voldoende abstract. Wat ik daarmee bedoel? Nou, in bijvoorbeeld Bachs Matthäus Passion is er sprake van het in muziek verklanken van gevoelens. Dat noemt men in de muziek; realisme. Pas wanneer Bach in zijn Kunst der Fuge alleen maar met vorm bezig is, spreken we van abstractie. En dan zijn er opeens mensen die dat gevoel, expressionisme nota bene willen laten resulteren in abstracte schilderijen. Misleidende term, dat expressionisme. Bij Expressionisme denken we onwillekeurig aan een convergerende houding tijdens het schilderen; het snelle beslissen. Ook kunstcriticus Harold Rosenberg suggereerde graag dat dit het geval was. Hij introduceerde het begrip Action Painting en zei dat de Amerikaanse kunstenaar het doek als een arena waren gaan zien, waarin gehandeld moest worden. In werkelijkheid was de Kooning vaak juist aan het divergeren, wat ook blijkt uit zijn altijd maar twijfelende geest. Dat blijkt

zowel uit video's waarop je hem ziet schilderen als uit wat hij allemaal zei. Er zit nog iets misleidend in de naam. En daarmee komen we op een volgende punt: de theorie van het A.E.! Beter nog, het grote belang wat er destijds gehecht werd aan de theorie. Want wie denkt dat er achter zoveel explosieve schilderskracht geen theorie kan zitten, heeft het helemaal mis! En misschien was er ook juist wel extra veel theorie nodig! Want er is toch ook veel discipline nodig om veel vrijheid aan te kunnen?

Een theorie: platheid en het woord

'...geen schilderij, zeg ik, zelfs geen Jackson Pollock of een Willem de Kooning, kan zo volmaakt als monument van dit drieste en zelfbewuste tijdperk dienst doen als de Theorieën.' Dat schrijft Tom Wolfe in het boek wat hij de veelzeggende titel 'Het geschilderde woord' gaf. En inderdaad, wat zegt De Kooning? 'Niets over de kunst is positief, behalve dat het een woord is.' Wanneer je Tom Wolfe leest, krijg je zelfs de indruk dat het werkelijk allemaal maar om de theorie, het woord en de redenatie draaide. Wanneer ik echter die zeer expressionistische schilderijen van De Kooning of Pollock bekijk, zou ik daar nooit zoveel theorie achter verwacht hebben. Bij De Kooning zie ik alleen maar één bonk inspiratie zonder tussenkomst van theorieën. Er is geen spoor van plichtmatigheid of opdracht-achtigheid te bekennen, terwijl dat bij zoveel woorden onderhand wel te verwachten zou zijn. Maar wel fijn om te zien dat dit blijkbaar zo goed samen kan gaan. Aan de andere kant moet een stroming die zoveel opgang heeft gemaakt, haast wel terug gaan op een bepaalde theorie of filosofie. Een schot in de lucht beklift niet.

Wat hield die theorie nu in? We hadden het al even over die tweedimensionaliteit. Volgens de theorie van het Abstract Expressionisme zouden schilders dus moeten streven naar platheid. Om daar meer van te willen weten, kunnen we

goed terecht bij de belangrijkste kunsttheoreticus van het A.E..

Greenberg wijst er op dat het dieptepunt van schilderkunstige ontwikkeling in de 19e eeuw plaatsvond en zich uitte in een bijna totale ontkenning van het platte vlak. Courbet zette de eerste stap naar de platheid door zijn onderwerpkeuze (inhoudelijk: geen onderwerpen meer die je niet echt kunt zien) en door compositie, statische rangschikking van personen op het eerste plan, diffuse belichting en het benadrukken van de vlakken. Met het bijna negeren van een tweede en derde plan en dynamiek bande hij veel ruimtelijkheid uit. Het vervolg daarop zijn Édouard Manet, die al behoorlijk in vlakken dacht en Claude Monet. In Monets waterlelies zie je een dikke laag verf over het hele doek, een compositievorm die al aardig aan Jackson Pollock doet denken. In het synthetisch kubisme heet het dat het oppervlak 'de enige zekerheid is geworden'. Greenberg moet zo ongeveer gedacht hebben: Als de vrijwel totale ontkenning van de tweedimensionaliteit van het schilderij heeft geleid tot wat hij het dieptepunt van de kunstgeschiedenis noemde, dan moet het streven naar zuivere platheid wel leiden tot een hoogtepunt. Maar... uitersten raken elkaar. En dan blijkt dat, als na het platte A.E. het nog plattere Pop-Art komt, dat deze stroming net zo populistisch is als die uit het 'dieptepunt der kunstgeschiedenis'. Ziet u het verschil? Ik niet! Nu hadden de Pop-Art kunstenaars wel weer de figuratie ingevoerd, voor zover de Abstract Expressionisten dat tegen wil en dank al niet gedaan hadden. Greenberg was dan ook erg ontstemd over het feit dat veel moderne meesters (ook Picasso, Henry Moore) zijn aversie tegen figuratie niet deelden.

Hoe sprak Greenberg over kunst? Hij heeft het over de Tenth Street-toets (een toets met een rafelig begin en uiteinde, gebezigd door veel schilders die aan de Tenth Street in New York hadden gewoond) die een succes werd doordat hij de continuïteit van het geschilderde oppervlak benadrukte en daarmee dus ook de platheid. Verder had hij het veel over helderheid en vooral ook openheid. Hij sprak in termen van constructie, lineair, open en gewichtloze constructie. Ruimte

mocht nooit gevuld worden. Verder had hij het over zuiverheid. Hij bedoelde: zuiverheid van abstractie en tweedimensionaliteit. Het hameren op zuiverheid kwam bij de naar Amerika geëmigreerde, maar van oorsprong Duitse schilder Hofmann vandaan. Hij deed dat in een tijd dat andere Duitsers 'zuiverheid' tot een zeer beladen begrip maakten. Hofmann had er echter in zekere zin exact het andere uiterste mee op het oog. Hij maakte dus wel kunst die de Nazi's juist afkeurden.

Wat vond Greenberg dan van het A.E.? Volgens Greenberg is de schilderkunst van het A.E. zowel abstract als picturaal. Dat hij dit zo formuleert, en niet zoals Wölflin de tegenstelling lineair - picturaal gebruikt, komt denk ik doordat het begrip 'abstract' in die tijd zo sterk als een platheidsgebeuren gezien werd. En platheid word o.m. bereikt door de nadruk te leggen op lijnen. En dat deed De Kooning. Greenberg vond De Kooning de beste voortzetting van kunst uit verleden. Hij vond hem geniaal en vond dat hij beeldende en fysieke kracht van abstractie niet opofferde aan de ruimtelijkheid, maar deze wel in ere herstelde(!) Elke vorm van abstracte kunst was volgens hem ontleend aan het kubisme, hetgeen ik een overdreven stelling vind, aangezien abstracte decoraties al lang voor het kubisme bestonden. Maar bij De Kooning leek Greenbergs stelling wel op te gaan. En wie zich afvroeg of Malewitsch niet allang die platheid had bereikt, kon van Greenberg te horen krijgen dat dit, in mijn woorden dan, maar kinderspel was geweest. Greenberg was dus tevreden en toch niet zo streng in de leer dat hij De Kooning niet plat genoeg zou vinden. Maar Steinberg, de grote theoreticus van de Pop Art, had gelijk toen hij zei dat Pop Art nog platter is. Daarmee zouden we wel kunnen stellen dat Pop Art niet alleen een reactie is op A. E., maar ook een hier uit voortvloeiend vervolg is.

Met conceptuele kunst is overigens iets dergelijks aan de hand; We kunnen ons afvragen of en in hoeverre conceptuele kunst een reactie is op A.E. en/of Pop Art, zeker lijkt wel dat conceptuele kunst een logisch vervolg is vanuit de kunstgeschiedenis en dat het A.E. hierin een onmisbare schakel heeft gespeeld

met hun groot belang hechten aan het woord en hun schilderen vanuit het idee van iets. De Kooning schilderde vanuit het idee van bijvoorbeeld een landschap. En zo lijkt de 18e eeuwse filosoof Hegel gelijk gekregen te hebben, met zijn hypothese dat de beeldende kunst op een keer over zou gaan in filosofie. Het A.E. en zijn idee is dus een typisch en misschien wel onontkoombaar kenmerk en verschijnsel van haar tijd geweest. De theorie werd blijkbaar zo belangrijk voor de kunstenaars van het A.E. dat het bij hen zichzelf tot onderwerp lijkt te hebben. Het theoretiseren en het woord als zodanig werd dus belangrijk. Volgens Tom Wolfe, die met zijn boek eigenlijk een karikatuur schetste van deze tijd, maakt men er een ragfijn uitgewerkte theorie van. Maar wat die theorie inhield, daar rept hij niet veel over, behalve dan wat over het platheidsbeginsel. In wezen is het in dit geval mijns inziens ook niet eens het belangrijkste wat die theorie inhield, maar dat er getheoretiseerd werd, op zeer grote schaal welteverstaan. Ik denk dat dit vooral zo belangrijk is geweest omdat er zoveel vrijheids streven is in de schilderkunst van het A.E.. En, zoals gezegd, om zoveel vrijheid aan te kunnen is ook heel veel discipline nodig. Ook De Kooning merkte een keer iets dergelijks op.

Wat moeten we nu vinden van dat platheidsbeginsel? Ik denk dat er in Greenbergs ideeën een belangrijke kern van waarheid zit, maar deze strak uitvoeren zou inderdaad dwaas zijn. Ik heb het Abstract Expressionisme ook nooit opgevat als een stroming die naar platheid streeft. Als alleen dat het streven was, dan zou de stroming behoorlijk mislukt zijn, vind ik. Gelukkig is De Kooning er verstandig mee omgegaan. Anders zouden het allemaal erg saaie schilderijen geworden zijn, vrees ik. Tom Wolfe schrijft hier, wanneer hij de grote theoreticus van de Pop Art ten tonele voert, zeer geestig over. De theoretici van het A.E. vonden dat een schilderij niet een wereld mocht voorstellen die je zo binnen zou kunnen lopen. Tom Wolfe: 'Wacht even, zei Steinberg. Dat is allemaal goed en wel, maar jullie hebben het over een 'pre-industriële wijze van voortbewegen', dat wil zeggen lopen. Misschien kun je in een abstract-expressionistisch schilderij niet lopen – maar erin vliegen kun je wèl.

Jazeker!...' Want inderdaad, hoewel niet ruimtelijk realistisch of figuratief bedoeld, is de ruimtewerking van schilderijen van Pollock en De Kooning vaak groot. Ze probeerden weliswaar de verf de verf te laten zijn, maar de verf zelf neemt ook ruimte in. En zo komen de klodders en de slierten toch over elkaar heen. En ze koppelden vormen en tonen weliswaar vaak los van de realiteit, maar kleuren en tonen hebben ook hun eigen wil op de schaal van voorgrond-achtergrond. En blijkbaar waren ze hier zo mee bezig, dat ze niet door hadden dat het allemaal nog lang zo plat niet was. Of, wat natuurlijk ook zou kunnen, ze hadden er maling aan. En daarmee dient de volgende vraag zich aan: Hield De Kooning zich aan die theorie?

Verschillen tussen theorie en praktijk bij De Kooning

Volgens De Kooning zelf kunnen stijl, esthetische norm en theorie, niet vooraf bedacht worden. Het hoeft ons dus niet te verbazen als we zien dat hij zich aan de theorie niet veel gelegen liet. Er is een groot verschil tussen De Kooning in theorie en praktijk. Hij volgde met veel belangstelling wat de kunstcritici in zijn omgeving allemaal zeiden en volgde vervolgens zijn eigen kop. Dat Jackson Pollock zo onder de plak geraakte van kunstcriticus Clement Greenberg, (wat ik ook niet had afgelezen aan zijn schilderijen,) had De Kooning blijkbaar niet kunnen overkomen. In feite behield De Kooning zich altijd het recht voor om artistieke beslissingen te nemen en weigerde als abstract expressionist vastgepind te worden, schrijven de makers van een naslagwerk over kunst van de 20ste eeuw. Laten we eerst bekijken wat die verschillen zijn en daarna hoe die ontstonden.

Allereerst De Koonings opvattingen over theoretische uitgangspunten ten opzichte van de theorie zelf. Het is opvallend dat De Kooning steeds duidelijk wil maken dat hij niet vanuit stijl ideeën wil werken en zich distantieert van Russen die erg technisch ambachtelijk bezig waren en van Kubisme en de Stijl als idee. Hij zei Stijl is bedrog... en vond het een gruwelijk idee als kunstenaars probeerden een stijl te forceren. Hij doelde hierbij duidelijk op collectieve stijlen. Dus een algemene theorie of stijlgedachte

kon voor hem niet de basis zijn. De kritiek liet hem ook onverschillig. Ook het etiket Abstract Expressionisme was een doorn in zijn oog. Aan de andere kant heeft hij ontzettend goed geluisterd naar hen en dan eigenlijk met name naar zijn vriend Gorky. Hij was zeer gefascineerd door Gorky met wie hij bevriend raakte, volgens eigen zeggen omdat hij zoveel kennis en inzicht had op het gebied van schilderkunst, veel meer dan hij zelf toen had, vertelde hij later zelf. Ook is het kubisme wel degelijk heel belangrijk voor hem geweest. Uiteindelijk werd Picasso het grote voorbeeld van hem en van veel andere Abstract Expressionisten. En zelf heeft hij in het begin van zijn schildersloopbaan een tijdlang in een soort kubistische stijl gewerkt. Dat ontkende hij zelf vervolgens, maar het was kubisme, en het kan niet anders dan dat hij daar vervolgens veel profijt van heeft getrokken; dat analyseren van vormen, die hoekigheid en die beheersing van de compositiekunst, die heeft hij nodig gehad vind ik, om zoveel vrijheid aan te kunnen. Ook Mondriaans getheoretiseer vond hij maar niks, (een mening die zeer veel kunstcritici delen), maar Mondriaans schilderijen vond hij geweldig!

De Kooning had geen voorkeur voor bepaalde kleuren, zei hij. Toch moet ik, wanneer ik aan De Koonings werk denk, altijd meteen aan een aantal specifieke kleuren denken. Lichtgeel, zalmroze en een leemkleur. Verder schijnt wit er bij te moeten horen. Dat komt doordat dat de kleuren zijn die voorkomen in wat ik onwillekeurig als de meest kenmerkende schilderijen van zowel de Kooning als het abstract expressionisme beschouw. In samenhang met de manier van schilderen, ervaar ik die kleuren als schreeuwend, krijsend. Het is dan ook nog ontnuchtend om te lezen hoe die kleuren door hem gemengd zijn; die vleeskleur maakt hij echt volkomen willekeurig. Verder maakte hij om redenen die hij vergeten is een soort leverkleur. Wel moest het overkomen als een verblindend soort lichtval op een dak of zo. En zo maakte hij ook nog een zandkleur. En daarmee kom ik op mijn volgende punt: de figuratie. 'Voor de niet ingewijde: Figuratie betekent banaal gezegd: het stelt iets voor. En licht is een voorwaarde om figuratie te kunnen waarnemen. En omgekeerd, is figuratie nodig om licht te kunnen waar-

nemen. Zij zijn dus onlosmakelijk met elkaar verbonden. Wie dus 'licht' zegt, zegt figuratie. De Kooning: 'Ik had drie potten met verschillend licht, in plaats van dat ik met rood, wit en blauw werkte, zoals Léger of Mondriaan...'. Andere lichttinten volgden, geïnspireerd op het water van de oceaan of een vissersboot. Die tinten gebruikte hij in zijn landschappen. Aan het feit dat hij blijkbaar uitging van realistische kleuren, op het moment dat er zonlicht op schijnt, vind ik nog iets opvallend. Ik zou bij hem bijvoorbeeld fauvistische neigingen verwacht hebben. Bij deze en andere expressionisten konden onderwerpen prima een totaal andere kleur hebben dan in de zichtbare werkelijkheid. Je krijgt dan bijvoorbeeld een groene neus. Niet de werkelijke kleur, maar de kleur van de gevoelens van de heftige expressionistische kunstenaar is geschilderd. Verder betekent het bovengenoemde verhaal over lichttinten, dat hij hier duidelijk werkt als tonalist, d.w.z. iemand die niet in de eerste plaats in kleuren, maar in tonen, dus, licht-donkergradaties denkt. Nu impliceert tonalisme niet automatisch figuratie, maar wanneer 'licht' het uitgangspunt is dus wel. En dat had ik er ook wel in herkent, zelfs tot en met het lichteffect erin toe, maar ik wist niet en had ook niet gedacht dat hij zo bewust met 'licht' bezig was geweest. Daarin werd ik dus duidelijk op het verkeerde been gezet door het enorm hoge gehalte van abstractie. Want verder werkte hij in zo'n geval alleen vanuit het idee van 'landschap' en schilderde hij geen landschap na. De oceaan, en het licht daarboven, is volgens hem de oorsprong van de meeste van zijn schilderijen. Hij ging er ook heel vaak naar toe. Mijn indruk is dat de oceaan als zodanig hem fascineerde om het enorme gevoel van vrijheid en ruimte wat ze suggereert en om de immense ruigheid die haar kenmerkt. Maar de enorme lichtreflectie ervan moet hem zeker ook zeer geïnspireerd hebben.

Er waren in ieder geval verschillende manieren waarop De Kooning de 'integriteit van het beeldvlak' schond, zoals de theoretici het noemden; het gebruik van licht, het nemen van realistische kleuren en het gebruik van directe figuratie als aanleiding om te schilderen. Met andere woorden: de theorie en de praktijk verschilden behoorlijk van elkaar bij

De Kooning. In zijn latere werk lijkt hij overigens nog wel eens met een bepaald recept gewerkt te hebben; zwart, wit en drie kleuren. Maar van 'licht' als uitgangspunt merk ik dan niet veel meer.

De Kooning, man zonder gezicht? Hoe De Koonings visie tot uiting komt in zijn werk en stijl.

Hoe ontstonden die verschillen tussen theorie en praktijk nu? We noemden aan het begin van dit essay al even gek-scherend Kants geniebegrip, en daar zit wat in. Ook noemden we De Koonings opvatting dat een kunstenaar nooit kan of mag werken vanuit collectieve stijl ideeën. Maar er is meer aan de hand. De Kooning was een ontzettende twijfelaar.

Wat is dat nu met De Kooning? Was hij zo onverschillig? Hij wilde niet van uit bepaalde stijl ideeën werken en weigerde vastgepind te worden als abstract expressionist. Miste hij een duidelijke visie? Soms leek De Kooning zelf abstracter dan zijn schilderijen. Waardoor ontstond die twijfel nu? Het lijkt er soms veel op dat zijn jeugd daarin bepalend is geweest; het voortdurende ontbreken van zekerheid. Heel zijn jeugd was onbestendig. Toch kan er ook iets heel anders aan de hand zijn. En dan is die twijfel eerder vanzelfsprekend dan vreemd. Die twijfel kan namelijk het gevolg zijn van een altijd voortdurende dialectiek; je moet om als kunstenaar verder te willen komen, voortdurend je eigen standpunten trachten te ondergraven en aan te vechten, om nòg verder te komen. Die dialectiek en dus ook die twijfel, zijn noodzakelijk om een hoog niveau te kunnen bereiken. Je moet dus ook juist visie hebben om er mee te kunnen werken.

Laten we eens een aantal van die uit twijfel voortkomende tegenstrijdigheden bekijken. De Kooning vond het idee om 'met verf iemands neus te maken' een belachelijk idee. Hij vond het maken van een afbeelding absurd, maar vond het even absurd om het niet te doen. 'Ik vrees dus dat ik mijn verlangens moet volgen,' zei hij. Over zijn *Women* zei De Kooning dat, omdat alle eeuwen door de vrouw afgebeeld werd, het hem fascineerde om het ook te doen. Maar het bezig zijn met haar anatomie werkte op zijn zenuwen en het grip krijgen op de

vorm lukte in zekere zin niet, waardoor het een obsessie werd. Hij vond het schilderen van een figuur ook eigenlijk iets kinderachtigs. Maar, zegt hij, zodra je de houding hebt aangenomen om het wel te doen, is het ook even kinderachtig om het niet te doen. Later dacht hij dat het toch niet zo'n helder idee van hem was geweest om die *Women* te gaan schilderen. Hij zei ook eens dat hij niet geloofde dat kunstenaars zulke heldere ideeën hebben. Hij zei dit na aangegeven te hebben geen voorkeur voor bepaalde kleuren te hebben. Ook wenste hij blijkbaar niet al te duidelijke voorkeuren te hebben voor bepaalde andere kunstenaars. Ondertussen had hij het wel opvallend vaak over Rubens en Mondriaan. Overigens blijken ook critici nog al vaak geneigd een verband te zien tussen het werk van Rubens en dat van De Kooning. En zelf zag ik dit ook altijd al zo. Eens zei hij: 'Ik begin er mee dat ik mezelf voorhoud dat het waarschijnlijk een flop wordt, en soms komt er iets heel goeds tevoorschijn.' En ergens anders lijkt hij juist heel zelfverzekerd dat het allemaal moet lukken. Een vriend van hem zei dat De Kooning altijd twijfelde. Mark Stevens en Annalyn Swan constateerden in hun monografie eveneens tal van tegenstrijdigheden. 'Wat men ook van hem zei, het tegenovergesteld leek niet minder waar,' schrijven ze. Maar volgens hen was het juist door dit ambivalente karakter dat De Kooning recht kon doen aan de paradoxen van zijn tijd.

En zo lijkt De Kooning maar bar moeilijk een standpunt in te kunnen nemen. Hij lijkt altijd bang dat dat raar gevonden zou kunnen worden. De Kooning lijkt één en al twijfel en ambivalentie. Het hoeft ons daarom niet te verbazen dat het interview van Harold Rosenberg met De Kooning uitdraait op zijn daarna beroemd geworden uitspraak: 'Dat is nu precies wat me fascineert – om iets te maken waar ik nooit zeker van kan zijn, en iemand anders ook niet.'

Volgens Stevens en Swan komt die twijfel in zijn wijze van schilderen zeer tot uitdrukking. Er is vaak sprake van een dapper losbarstende penseelstreek, waarna die penseelstreek abrupt een andere kant op gaat. *Untitled I* uit 1978 vind ik hiervan een heel mooi voorbeeld. Op het eerste gezicht lijkt in vrijwel al

zijn werk iemand aan het werk geweest die alleen maar beslisser was. Bij nader inzien blijkt hij tevens echt een denker te zijn. Dat blijkt uit de doordachtheid van zijn composities, de manier waarop hij bezig was, zoals dat nog te zien is op video's en de manier waarop hij over schilderkunst kon spreken. Ondanks al die twijfel vond hij wel dat je een schilderij alleen kunt maken vanuit een bepaalde houding. Tegelijkertijd kunnen dat voor hem blijkbaar heel oppervlakkige en inwisselbare dingen zijn, zoals maat, ruimte of een fles waar hij aan denkt op het moment van het maken van een schilderij. Zo kwam er volgens hem iets van bijvoorbeeld het idee van een fles in het schilderij. Hoe mensen dat vervolgens ervaren, maakte hem niet uit. In die zin was communicatie voor hem blijkbaar niet belangrijk. Overigens is hij later wel steeds meer gaan kiezen, hetgeen mijns inziens te zien is aan een groter wordende helderheid van zijn composities en schildertrant.

Hoe kwam De Kooning verder tot zijn stijl? In het begin worstelde hij erg met het maken van een goede evenwichtige compositie. Volgens Stevens en Swan ontstond hierdoor juist een bepaalde verkramptheid. Hij maakte zijn schilderijen soms zo doorwerkt dat ze er bloedeeloos van werden, vinden ze. Nu waren er in die schilderijen vaak 'gewonde' plekken. Plekken waar hij niet uit kwam en geen raad mee wist. Juist deze plekken vormden uiteindelijk een uitgangspunt voor zijn verdere werk. Dit lijkt me een zeer treffend voorbeeld van hoezeer hij het toeval een rol kon laten spelen en hoe open hij voor nieuwe invalshoeken stond. Het heeft er veel van weg dat hij altijd driftig op zoek geweest is naar het nieuwe. Bovendien was het schilderen zo'n enorme passie van hem, dat hij maar moeilijk kon stoppen, waardoor hij vaak door schilderde tot vijf uur 's morgens. Natuurlijk werd hij dan ook wel weer laat wakker. Toch begrijp ik dit goed. Ik weet uit ervaring hoe heerlijk rustig het is om 's nachts te schilderen. Schilderijen die hij daarna heeft gemaakt, zijn volgens eigen zeggen voor het merendeel emoties. Wel steeds n.a.v. landschappen, bijvoorbeeld 'het gevoel dat je naar de stad toe gaat of er vandaan komt'.

Wat was er verder belangrijk voor hem

bij het schilderen? Durf en experimenteren. Hij merkt op dat er een tijd is geweest waarin het gedurfd was om een figuur blauw of rood te schilderen, maar denkt dat het op dat moment dat hij schilderde even gedurfd kan zijn om juist wel vleeskleur te gebruiken. Wat gedurfd is hangt voor hem blijkbaar vooral van tijd met bijbehorende de sociale context af. De Kooning wilde vooral uitproberen hoever je in dingen kon gaan. In zijn jonge jaren heeft De Kooning eens gezegd dat hij wilde dat hij een schilderij kon maken dat zowel op Soutine als op Ingres leek. Dit lijkt een haast onmogelijke combinatie, maar geeft mijns inziens toch aan waar zowel Picasso als de Kooning mee bezig waren. Toen De Kooning met olieverf begon te schilderen, deed hij dat eerst heel tekenachtig. Het lineaire van Ingres, zou je kunnen zeggen, zat er in. In zekere zin is hij dat zijn leven lang ook veel zo blijven doen. Telkens duiken er weer sierlijk getrokken lijnen op in zijn werk. Zijn penseelstreek is ook vaak heel langgerekt, lineair. Alsof

hij nog terugverlangde naar de tijd dat hij als decoratieschilder het lineerpenseel hanteerde. Later zou De Kooning zeggen: 'Ik heb veel van een cartoonist in me.' Hij bewonderde cartoonisten en reclame-tekenaars vanwege hun technische vaardigheden. Hieruit blijkt, evenals uit zijn tevredenheid over zijn klassieke opleiding, dat hij, ondanks dat hij de schijn tegen had, wel veel waarde hechtte aan techniek. De aard van zijn vormtaal doet inderdaad zowel denken aan Art nouveau als aan cartooneske lijnen. Maar ook inhoudelijk lijkt zijn werk vaak karikaturaal, vind ik. Daarbij denk ik aan zijn Women. Over zijn Women hebben we al even gesproken. Interessant is nog zijn opmerking hierover dat hij bij het schilderen moest denken aan Mesopotamische afgodsbeelden, die alleen maar verwonderd lijken over natuurkrachten die je voelt en niet over hun onderlinge problemen. Dit komt volgens mij ook uit zijn interesse voor zeer oude geschiedenis voort. Want ergens anders geeft hij aan zeer onder de indruk te zijn van dit

soort beelden, maar er zelf niets mee te kunnen. Hij noemt ze 'afwezig' van aard. Maar vindt ze tegelijkertijd daarom zo goed. Misschien heeft hij er hier dan toch iets mee gedaan.

Nog een paar dingen wil ik niet genoemd laten: zijn visie op maat en zijn visie op het voltooiën van een schilderij. Voor het picturale effect is volgens Greenberg een groter formaat vereist. Maar hoewel De Kooning veel vrij grote schilderijen gemaakt heeft, zijn deze werken voor Amerikaanse begrippen niet groot. Werk van collega's als Pollock, Newman was vaak veel groter. Hij bleef daarin toch Nederlander. Hij wilde niet dat zijn schilderijen breder waren dan zijn uitgespreide armen. Daaruit valt af te leiden dat hij de menselijke maat belangrijk vond. Het voltooiën van schilderijen was bij hem maar een zeer betrekkelijk iets. Het bijna-af-stadium vond hij bijna altijd een ramp, ook al ging het steeds beter. Wanneer een schilderij van hem af was? De Kooning: 'Ik stop gewoon.'

iConnect
off- en online communicatie

**Kunst is beeld met boodschap.
Reclame is boodschap met beeld.**

iConnect. Uw creatieve communicatiepartner.

www.iconnectmedia.nl

De Kooning was wars van voorbedachte en collectieve stijlen. Ook het etiket abstract expressionisme vond hij maar niets en dat is goed te begrijpen. Hij liet zich door niemand iets gezeggen, maar luisterde en keek heel goed rond om daar zijn winst mee te kunnen doen. Aan de hand hiervan, en dan bedoelen we ook wat Tom Wolfe 'de Theorie' noemt, bedacht De Kooning zijn eigen regels. Die herzag hij vervolgens voortdurend onder invloed van ervaringen en een steeds voortdurende samenspraak met zichzelf. Het leek een oeverloze discussie, die bewerkstelligde dat hij steeds anders en vaak ook beter ging schilderen. Hij leek daardoor wel vaak één en al twijfel. De staat van voortdurende onzekerheid, ook over wat hij maakte, was

echter juist datgene wat hem fascineerde. De Kooning, die zei geen boodschap te hebben, heeft hierin toch een dieper onderwerp gevonden. Voor het overig was hij voor al bezig met het weergeven van zijn emoties en schrok hij er niet voor terug daarbij figuratie als aanleiding te gebruiken. Ik denk wel dat hij vrijwel uitsluitend schilderde naar aanleiding van de twee onderwerpen die hem het meest fascineerden in het leven: de oceaan, met dat licht en het weidse landschap ervoor, en de vrouw. Die maakten emoties in hem los. Die emoties werden op het doek verbeeld. Alleen, toch vaak iets minder plat, abstract en impulsief, dan de critici hadden willen zien. Maar dat is de kwaliteit van zijn werk wat mij betreft alleen maar ten goede gekomen.

Literatuurlijst:

Ad de Visser, De tweede helft, en De tweede helft gedocumenteerd, 2002, Uitgeverij SUN, Amsterdam

Hugh Honour & John Fleming, Algemene Kunstgeschiedenis, 1988, Meulenhoff bv, Amsterdam (Oorspronkelijke titel: The Visual Arts, A History, 1982)

Edy de Wilde, Carter Ratcliff, Willem de Kooning en Harold Rosenberg; 'Willem de Kooning, The North Atlantic Light 1960-1983', 1983, Stedelijk Museum, Amsterdam, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Moderna Museet, Stockholm

Tom Wolfe, vertaling Ko Kooman, Het geschilderde woord, 1981, Hollandia 1982, Hollandia BV, Baarn

Karl Ruhrberg, Manfred Schneckenburger, Christiane Fricke, Klaus Honnef, samenstelling: Ingo f. Walther, (schilderkunst; door Karl Ruhrberg) Kunst van de 20^{ste} eeuw, deel I, Schilderkunst, Beeldhouwkunst, Nieuwe media, Fotografie, 2005 (originele uitgave 1999) Taschen, Köln

D. Kraaijpoel, De Nieuwe Salon, Officiële Beeldende Kunst na 1945, 1989, Academie Minerva Pers, Groningen/Assen

Herschel B. Chipp, with contributions by Peter Selz and Joshua C. Taylor, Theories of modern art, A Source Book by Artists and Critics, 1968, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London

Mark Stevens en Annalyn Swan, de Kooning, Een Amerikaanse meester, 2004, Alfred A. Knopf (Nederlandse editie: 2006, Nieuw Amsterdam uitgevers, Amsterdam)

DE GRAFIETSTIFT

Door Geert Lammers



Grafietstiften. Wat zijn dat? Je moet je een potlood voorstellen zonder hout er om heen. Dus alleen de stift, maar dan dikker. Zie foto. Er zit meestal ter bescherming een plastic laagje om.

Wat kun je er mee?

Tekenen.

Maar wat is de overeenkomst en het verschil met een gewoon potlood?

Je kunt beide met een puntenslijper puntig maken.

Je kunt met beide dun tekenen.

Maar met een grafietstift kun je bredere vlakken tekenen dan met een potlood als je ze beiden plat over het papier beweegt. Ook kun je het plastic van de grafietstift afhalen en de stift op het papier leggen en dan er erg brede partijen mee tekenen. Bijvoorbeeld in een landschap de luchtpartij of de waterpartij er in een keer opzetten.

Net als bij potloden heb je verschillende hardheden.

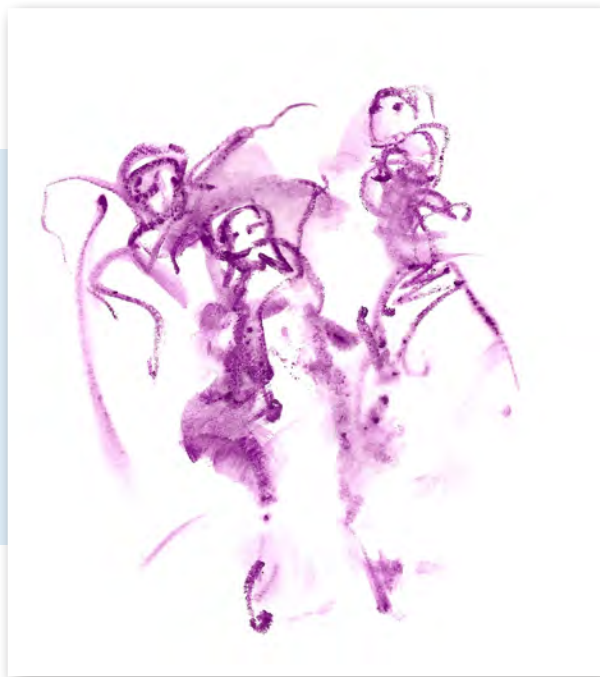
Er zijn van de grafietstiften twee hoofdsoorten. De ene is niet met water te verdunnen, de andere wel. Over de in water oplosbare grafietstift geef ik wat mogelijkheden weer en laat ik wat voorbeelden zien. De water oplosbare grafietstift is te vergelijken met het zwarte aquarelkleurpotlood, maar biedt andere mogelijkheden, zoals ik boven al heb omschreven, bij de gewone grafietstiften ten opzichte van de gewone potloden.

Je kunt de stift nat maken en dan gaan tekenen, hierin verschilt hij dus niet van de aquarelpotloden.

Je kunt er ook met penseel in werken en daarmee is er ook geen verschil met het aquarelpotlood.

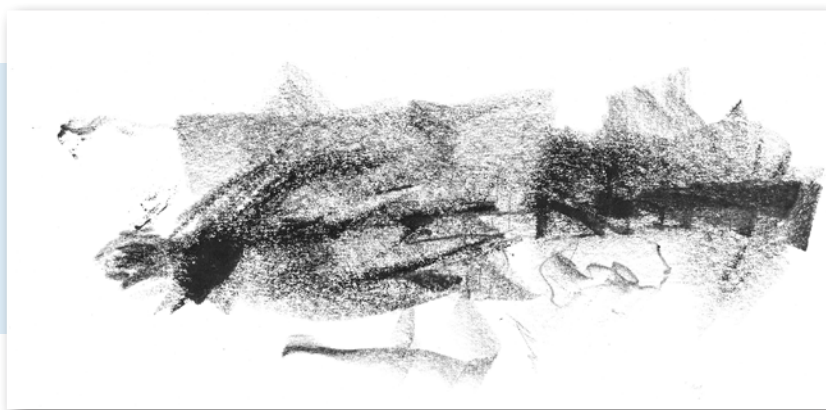
Bij beiden kun je er ook in een natte ondergrond mee werken.

Het verschil zit hem o.a. in de grijstint, maar ook in de mogelijkheid om bredere vlakken te zetten.



Voorbeeld 1 aquarelpotlood: getekend en gewassen (=er is in geschilderd), tijdens het tekenen is de potloodpunt een beetje nat gemaakt, maar niet overal even nat. Dit geeft een verbrokkelde en enigszins dik en dun effect. Tijdens het tekenen draai je het potlood iets rond, zodat de ene keer het natte gedeelte het papier raakt, daarna weer het droge gedeelte van de punt. Dit kan natuurlijk ook met een water oplosbare grafietstift bereikt worden.

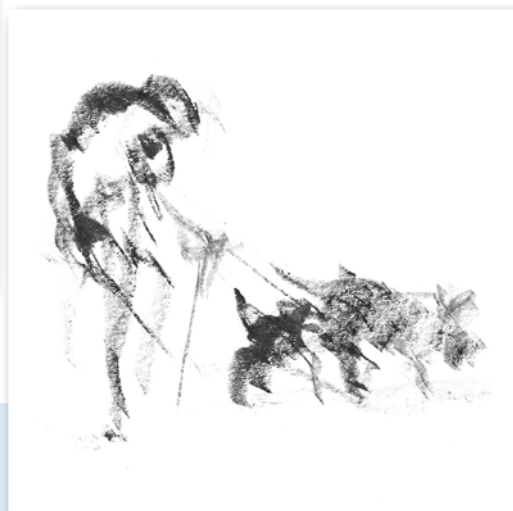
Voorbeeld 2 In dit landschapje is dezelfde techniek toegepast als in voorbeeld 1, maar er is ook met een plat gehouden grafietstift gewerkt.



Voorbeeld 3 Bij deze boerderij zijn meerdere lijnen neergezet met een vochtige stift, die plat op het papier lag en geduwd werd. Zie de linker schuine daklijn.



Voorbeeld 4 In dit bosgezichtje zijn verschillende mogelijkheden toegepast: vervaging door harder en zachter te duwen, plat stiftgebruik, verbrokkeling, lijnen, nat en droog gebruik van de stift.



Voorbeeld 5

Toegift: "..... I want to go home"

"Uit proberen maar"

Voor vragen glammers@filtnet.nl

Geert Lammers

Opmerkingen: aquarelpotloden

De gewone grafietstift kennen jullie wel/

Nee. Dan de uitleg van de gewone grafietstift.

Dan de wateroplosbare grafietstift.

Voorbeeld.

COLOFON

Korfmagazine is een uitgave van kunstenaarsvereniging Korf.

De digitale versie van dit Magazine is voor iedereen kosteloos te verkrijgen. Wil(t) u/jij dit magazine ontvangen, stuur dan een mailtje naar het secretariaat van onze vereniging. Geertje van de Broek: g.ouden@xs4all.nl

Hoofdredacteur
Evert Kuijt

Redactie-assistent:
Gerard Sollman

Opmaak:
Sven van Rooijen





Aan tafel bij Mart

Ben je toe aan een nieuw interieur? Inspireer jezelf en verzamel afbeeldingen van interieurs, kleuren en sferen. Handig voor jezelf én voor onze interieuradviseurs. Vind je de tafel in deze advertentie bijvoorbeeld mooi? Of spreken de kleurschakeringen je aan? Knip de advertentie uit en bewaar 'm! Kom langs en ontdek onze woonstijlen 'New York', 'Witte Lente', 'Mansion' en 'Puur Natuur'. Welkom!



Om de tafel

'Je huis is waar je tafel is. De tafel waar je de krant leest, dineert, natafelt, puzzelt en een spelletje doet. Waarom zou je de eettafel dan tot een vergeten hoekje degraderen? Zet 'm juist in het middelpunt, met royale stoelen en uitnodigende verlichting. Met een tapijt eronder geef je de eethoek nog meer sfeer en warmte. Je moet dan wel een goede reden hebben om op de bank te gaan zitten...'

Margreet, *interieurstyliste*

Mart Kleppe

Vlijtseweg 206, Apeldoorn
T. (055) 526 22 72

www.martkleppe.nl

Gratis Mart VI



Vraag het nieuwste nummer aan. Bomvol wooninspiratie, binnenkijkers en reportages. Bekijk 'm online op www.martkleppe.nl of vraag 'm aan via info@martkleppe.nl