

P. Struycken

Kleur dat wonder

Redaktie

Bij deze uitgave

Anders dan in onze vorige series het geval was, is de beeldende kunstenaar hier zuiver auteur op zijn uitdrukkelijk verzoek.

P. Struycken acht een confrontatie tussen zijn eigen werk en dat van zijn keuze, niet zinvol.

Daarom is ditmaal geen inleiding geschreven over, maar door de beeldende kunstenaar. Voor afbeeldingen en publikaties zie men de uitvoerige bibliografie.

Kleur kunnen we alleen maar zien.

Materialen en vormen, behalve getekende vormen, kunnen we ook nog betasten of pakken en er op die manier een indruk van krijgen.

Om via een afbeelding een indruk te krijgen van een willekeurig ding is het bijna altijd voldoende hiervan alleen de omtrek te zien, terwijl het in het geheel niet voldoende is om alleen de kleur te zien. Om bijvoorbeeld een indruk te krijgen van een citroen is een getekende contour voldoende, terwijl de kleur geel (bijvoorbeeld als kleurstaal) op alle dingen slaat die geel zijn en dus in het geheel niet voldoende is.

Aan de andere kant is het merkwaardig te bedenken dat de enige manier om vormen van elkaar te kunnen onderscheiden hun kleurverschil is. We zien in feite slechts kleurverschillen en daardoor wordt het mogelijk vormen te onderscheiden.

Ook het tekenen van een contour is niets anders dan het aanbrengen van een kleurverschil.

Kleur, of liever kleurverschil, is dus aan de ene kant de enige manier om ons visueel te oriënteren, aan de andere kant geeft het, wanneer het niet in de vorm van een bepaald 'ding' wordt waargenomen, bijvoorbeeld als citroen, nauwelijks enige indruk van de werkelijkheid waar het een deel van is.

Doordat kleur een minder probaat middel is om iets uit de zichtbare werkelijkheid mee weer te geven heeft dit ook automatisch tot gevolg dat kleur minder gebonden is aan een voor de hand liggende, aan de zichtbare werkelijkheid gebonden uitleg.

Veel eerder gebeurt het omgekeerde: aan een kleur wordt een bepaalde uitleg gegeven en telkens wanneer de omstandigheden er naar zijn, geeft de kleur er de haar toegemeten betekenis aan.

Aan de kleur rood is in het verkeer een waarschuwende of verbodsbetekenis gegeven: de functionele kleur.

In de kleursymboliek is aan rood de betekenis gegeven van agressie en sensualiteit.

Door sommigen wordt kleur het vermogen toegekend om onze gemoeds-toestand te beïnvloeden: rood zou dan opwekkend en stimulerend werken. Rood gaat in het dagelijks leven, bijvoorbeeld bij zomerjurken, door voor een vrolijke kleur.

We mogen ons gelukkig prijzen, dat de omstandigheden waarin de kleur voorkomt zo'n belangrijke rol spelen bij de beoordeling van de haar toegekende betekenis. De verwarring zou niet te overzien zijn, wanneer de verschillende betekenissen zoals hierboven genoemd door elkaar gebruikt zouden worden.

Naast de algemene waardebevestigingen van kleur speelt de individuele waardebevestiging een enorme rol. Bij keuze van kleding, luxe- en gebruiks-goederen en bij het vaststellen van kleuren voor de inrichting van woon-

ruimte komt deze voorkeur tot uitdrukking. Men kiest dan op basis van kleurgevoel en smaak.

Wanneer we de 'waardebepalers' voor kleur op een rijtje zetten, de verwijzende betekenis, de symboolwaarde, de gemoedsbeïnvloedende werking, zelfs de opgedrongen modekleuren voor kleding, goederen en interieurverzorging, dan blijkt toch uiteindelijk de individuele smaak, die wel beïnvloed kan worden, doorslaggevend te zijn voor onze dagelijkse omgang met kleur.

De beslistheid waarmee iemand zich op zijn smaak verlaat en zich daar ook niet vanaf laat brengen, alsof er iets wezenlijks op het spel staat, geeft aan dat er een individueel waardepatroon voor kleur bestaat.

Het vervelende nu bij beoordeling van kleur in kunst is dat men dezelfde, individuele norm voor kleur die men aanlegt bij de keuze van zijn jas of behang ook hier aanlegt. Beoordeling geschiedt op basis van smaak; de kleur is mooi of lelijk en daarmee is de kous af.

In de hierna volgende beschrijving van een paar schilderijen waarin kleur een belangrijke rol speelt wordt geprobeerd iets van de verschillende standpunten van kunstenaars over kleur naar voren te brengen.

Wanneer een kunstenaar bepaalde kleuren gebruikt, heeft dit altijd een bedoeling. En dan is het niet zozeer van belang of men de mening over kleur deelt met de kunstenaar, maar wel dat men inziet dat over kleur op een veel genuanceerder en preciesere wijze dan dat dit ooit in het dagelijks leven gebeurt, een standpunt kan worden ingenomen.

En dit is meteen het allerbelangrijkste wat de beeldende kunst kan doen: een standpunt innemen over 'werkelijkheid', in dit geval de werkelijkheid van de kleur. Dit betekent een aanvulling op ons eigen benul van 'werkelijkheid', dit wil zeggen op alles wat wij kunnen waarnemen of denken.

Kleur dat wonder.

Publikaties over P. Struycken (keuze)

- Anoniem, 'De Arnhemse academie, Gesprek met Peter Struycken' in: *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, 35, 4, 1968, p. 92-96;
- Anoniem, 'Interview met dhr. P. Struycken' in: *De Pedagogische academie*, februari, 1970, z.p.;
- Anoniem, 'Terugblik op een decennium beeldende kunst' in: *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, 37, 1, 19, 1970, p. 241;
- Anoniem, 'Struyckens computerstructures' in: *Page*, 9, juli, 1970, z.p.;
- Anoniem, 'Peter Struycken' in: *Page*, 17, juli, 1971, z.p.;
- Anoniem, 'Interview met Peter Struycken' in: *Plan*, 6, 1971, p. 25-29;
- A. Beerends, 'Beeldende kunst in het Eindhovense Gemeentehuis' in: *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, 36, 21, 1969, p. 521-525;
- C. Blok, 'New shapes of color' in: *Art International*, II, 2, 1967, p. 45-47;
- C. Blok, 'Kunst en wetenschap als partners' in: *1 jaar Peter Struycken aan de Rijksuniversiteit Utrecht*, Utrecht 1971, z.p.;
- C. Blotkamp, 'Tentoonstellingen' in: *Kunst in Utrecht*, 4, 5, 1966, p. 14-15;
- C. Blotkamp, *Na de beeldenstorm. Drie opstellen over recente beeldende kunst*. Uitgave van Nederlandse Stichting Openbaar Kunstbezit en Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen in samenwerking met het Prins Bernhardfonds, 1970, z.p.;
- C. Blotkamp, 'Dutch artists on television' in: *Studio international*, 181, 934, 1971, p. 276;
- C. en H. Blotkamp, 'Peter Struycken exposeert' in: *Utrechtse universitaire reflexen*, 1, 24, 1970, p. 2-3;
- C. en H. Blotkamp, 'Peter Struycken' in: *Plan*, 1, 1970, p. 58;
- R. Brons en L. Roosma, *Onderzoek aan werk van Peter Struycken*, Intern rapport werkgroep Instrumentatie Afdeling der Technische Natuurkunde. T.H. Delft, maart, 1971;
- R. Brouwers, 'Plasticiteit en kunstmatigheid als middelen' in: *Wonen TA/BK*, 18-74, p. 26-28;
- T. Cruels, 'New trends in Dutch art' in: *Art Voices*, 5, 2, 1966, p. 102-103;
- J. Donia, *De explosie van het intellect*, Hilversum 1968, p. 103;
- H.W. Franke, *Computergraphik Computerkunst*, München 1971, p. 86, 93;
- H.W. Franke en G. Jäger, *Apparative Kunst, vom Kaleidoskop zum Computer*, Keulen 1973, p. 100, 106;
- R.H. Fuchs, 'Nederland in Sao Paulo: Struycken, Dekkers, Schoonhoven' in: *De Gids*, 5, 1968, p. 335-338;
- R.H. Fuchs, 'Peter Struycken, recente schilderijen' in: *De Gids*, 3, 1969, p. 166-169;
- R.H. Fuchs, 'The person' in: *Electronic*

music reports, 2, 1970, p. 47-52;
 R.H. Fuchs, 'Peter Struycken, computer-structuren 1969' in: *De Gids*, 2, 1970, p. 143-146, en cat. tent. Galerie Swart, Amsterdam, februari 1970;
 R.H. Fuchs, 'Vorm en kleur in schilderijen van Peter Struycken' in: *Opstellen voor H. v.d. Waal*, Leiden/Amsterdam 1970, p. 45-53;
 R.H. Fuchs, 'Over complexe structuren' *Kalender 1971*, drukkerij Mouton, Den Haag 1971, en in *1 jaar Peter Struycken aan de Rijksuniversiteit Utrecht*, Utrecht 1971;
 R.H. Fuchs, 'Mondriaan in Holland' in: *Studio international*, 183, 944, 1972, p. 229-231;
 R.H. Fuchs, 'On principles in environment design and public art' in: *Studio international*, 185, 955, 1973, p. 215-220;
 F. Haks, 'Beeldende kunstenaars maken televisie' in: *Openbaar Kunstbezit, Nl.*, 15, 4, 1971, z.p.;
 R.H.F. Hartzema, 'Dutch treats' in: *Art and artists*, 2, 6, 1967, p. 24-27;
 O. ter Kuile, *500 jaar Nederlandse Schilderkunst*, Amsterdam 1970, p. 294, 296;
Kunst van nu. Encyclopedisch overzicht vanaf 1960, Amsterdam, Brussel 1971, p. 137-138;
 R.W.D. Oxenaar, 'Holland' in: W. Grohmann, *Kunst unserer Zeit*, Keulen 1966, p. 143-144;
 R.H. Penning, 'Signalement van Peter Struycken' in: *Museumjournaal*, 10, 7, 1965, p. 190-195;
 G. Pfeiffer, 'Kunst und Computer' in: *Magazin Kunst*, 10, 39, 1970, p. 1883-1901;
 J. Reichardt, *The computer in art*, London/New York 1971, p. 76;
 A.W. Reinink, 'Wetmatige opeenvolging' in: *Openbaar Kunstbezit, Nl.*, 12, 1968, p. 37a en b;
 H. Sizoo, 'Kunstvormen en technieken' in: *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, 37, 10, 1970, p. 243-248;
 H. Sizoo, 'Mit einem Thema auf der Suche nach einer Form: Strukturismus in der niederländischen Kunst' in: *Werk*, 60, 11, 1973, p. 1430-1434;
 E. Switters, 'Environments-tentoonstelling' in: *Kunst in Utrecht*, 2, 3, 1968, p. 4-5;
 S. Tempelaars, 'The programme' in: *Electronic music reports*, 2, 1970, p. 57-61;
 M. Thompson, 'Building pictures with modules' in: Alan Sutcliffe e.a., *Computers in the creative arts (Computers and their impact on business and society A (NCC) guide for teachers)*, Manchester, 1970, p. 33-46;
 A. V(olkert), 'Peter Struycken' in: *Tijdschrift voor architectuur en beeldende kunsten*, 33, 26, 1966, p. 606-607;
 K. Vollemans, 'Kunst en Techniek' in: *Openbaar Kunstbezit, Nl.*, 13, maart 1969;
 O.A. de Vries, 'Kunst en wetenschap op de universiteit' in: *1 jaar Peter Struycken aan de Rijksuniversiteit Utrecht*, Utrecht

1971, z.p.;
 F. Weiland, 'Geluid = Kijken' in: *Museumjournaal*, 16, 2, 1971, p. 89-92;
 J. van der Wolk, 'Preformulated art; on the philosophy and generation of visual computer art' in: *Simiolus*, 4, 1970, p. 115-122;
 J. van der Wolk, 'Computerkunst, de visualisering van de gepreformuleerde vormen' in: *Informatie*, 13, 3, 1971, p. 99-102;
 J. van der Wolk, 'Peter Struycken, enkele van zijn visuele structuren nader bezien' in: *Museumjournaal*, 17, 5, 1972, p. 204-208;
 J. van der Wolk, 'Sorry Struycken' in: *Museumjournaal*, 18, 1, 1973, p. 46.

Publikaties van P. Struycken (keuze)

'Op zoek naar een wetmatigheid in de verhouding tussen vorm en kleur' in: *Forum*, 2, 1964, p. 23-30. (In Engelse vertaling herdrukt in: cat. tent. Systematized art, paintings by Peter Struycken, Grabowsky gallery, Londen 1965);
 'Visuele bewustwording van de relatie tussen vorm en kleur als enig doel bij het gebruiken van vorm en kleur' in: cat. tent. P. Struycken, Stedelijk Museum, Amsterdam 1966-67/Groninger Museum voor Stad en Lande, Groningen 1967;
 'Een leefbare omgeving' in: cat. tent. P. Struycken *Structuur 67*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1967 (Herdrukt in: cat. tent. *Structuur*, Gemeentemuseum, Arnhem 1967-68);
 'Vorm-kleur-materiaal-textuur' in: *Integration*, 10, 1967, p. 433-438;
 'Inleiding' in: cat. tent. *Project Katshoek*, Katshoek, Rotterdam 1968 (In Engelse vertaling herdrukt onder de titel *Relationships in Visual Media, Movement-Form-Colour-Material*, Galerie Swart, Amsterdam 1968);
 'Voorwaarden voor een leefbare omgeving' in: cat. tent. *Environments*, Catharijne-Convent, Utrecht 1968-69, p. 32-35;
 'Erfahrungen mit der Anwendung des Computers bei der Bildherstellung' in: cat. tent. *Profil IX, Niederländische Kunst heute*, Städtische Kunstgalerie, Bochum 1969;
 'Betreffende visuele structuren' in: cat. tent. *Kontrasten*, Haags Gemeentemuseum, Den Haag 1970;
 'The problem' in: *Electronic music reports*, 2, 1970, p. 53-56;
 'Samenhang en differentiatie' in: *Plan*, 1, 1970, p. 58-60;
 'De structuur van de afwisseling' in: cat. tent. *Geluid = Kijken*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1971;
 'Structuurverschillen van tijd en plaats' in: *Beeldende kunstenaars maken televisie, Openbaar Kunstbezit, Nl.*, 15, september, 1971, z.p.;
 'Het uitgangspunt en de gevolgde methode voor de computerstructuren nrs. 1-10, 1970-1971' in: cat. tent. *Struycken*, Galerie Swart, Amsterdam 1971;

'Van monumentale kunst naar milieu-vormgeving' in: *Plan*, 6, 1971, p. 25-29;
 'Vormgeving en de exacte discipline' in: *1 jaar Peter Struycken aan de Rijksuniversiteit Utrecht*, Utrecht 1971, z.p.;
 'Over structuur' in: cat. tent. *Structuur*, de Lakenhal, Leiden, 1972-1973, p. 29-31. (In samenwerking met R.H. Fuchs);
 'Piet Mondriaan, Compositie met lijnen' in: *Openbaar Kunstbezit*, 16, september, 1972, p. 32-32b;
 'Daniëls en Maters. Een voorstel voor de verhoging van de leefbaarheid van Lelystad' in: *Openbaar Kunstbezit*, 17, augustus/oktober, 1973, p. 133-134;
 'Doelstelling bij het ontwerpen van een dagelijkse omgeving' in: *Kunstproject op het land van Hoboken*, Erasmus Universiteit Rotterdam/Academisch Ziekenhuis Rotterdam, 1973, p. 9-15;
 'Help! de heer van der Wolk doet zoveel kruiswoordraadsel in zijn beschouwing' in: *Museumjournaal*, 18, 1, 1973, p. 46;
 'Huisvesten-thuis zijn. De leefbaarheid van onze woning' in: *Openbaar Kunstbezit*, 17, augustus/oktober, 1973, p. 93-96;
 'Kleurfunctie bij de reeks van 6 schilderijen uit 1972, stencil, 1973;
 'Structure II' in: *Studio international*, 185, 955, 1973, p. 221;
 'Wat heet aanpassing in Nederland en België?' in: *Openbaar Kunstbezit*, 17, augustus/oktober, 1973, p. 113-114 (in samenwerking met Bob van Reeth);
 'AFSTRA I-1973/74' in: cat. tent. P. Struycken, Utrecht, Brussel, Rotterdam, Eindhoven, 1974/75;
 'Het beeldend vormgeven van de alledaagse omgeving ten behoeve van een zo goed mogelijk leefklimaat' in: *Museumjournaal*, 19, 4, 1974, p. 156-157;
 'Kleur' in: cat. tent. P. Struycken, Utrecht, Brussel, Rotterdam, Eindhoven, 1974/75;
 'LNARC2 (1972-1973), LNARC3 en LNARC4 (1973)' stencil, 1974 (Gedeeltelijk herdrukt in: cat. tent. *Ad Dekkers-Struycken*, Tekeningen, Verfindustrie Jac Eyck b.v. 1974);
 'Clusters 1971-1975' in: cat. tent. P. Struycken, Eindhoven, 1976.

'Van gras dat op enige afstand wordt bekeken, vermengen zich enigermate de geel-groene, blauw-groene, roodachtige, paarsachtige, en bruinige kleuren en het vluchtig licht en geven een effect dat niet kan worden weergegeven door één penseelstreek'.

Georges Seurat

De schilderijen van Seurat vallen eensdeels op door hun ongelooflijk genuanceerde kleur, anderzijds door een nadrukkelijk geschematiseerde vorm. Daarbij wordt een vorm altijd aangegeven door een kleur-overgang en nooit door een lijn.

De kleurovergangen zijn bereikt doordat in verf 'vertaalde' spectrale kleuren (de kleuren van de kleurencirkel, vaak met toevoeging van wit, nooit met zwart) in stippen op het doek zijn aangebracht.

Schilderen met kleur met behulp van vlekjes en veegjes in de kleuren van de kleurencirkel met toevoeging van wit, werd al gedaan omstreeks 1880 door Monet en Pissarro, maar niet eerder op systematische wijze: noch in de kleurkeuze, noch in de verfpbrenging.

Seurat heeft met behulp van wetenschappelijke en semi-wetenschappelijke publikaties een theoretische basis voor zijn techniek gevonden. Deze theorie is gebaseerd op het feit dat complementaire kleurparen (rood-groen, oranje-blauw, geel-paars enzovoort) van gelijke helderheid¹ en verzadiging² in stipvorm en in gelijke hoeveelheden naast elkaar worden geplaatst, zodat de stippen die van enige afstand niet meer afzonderlijk te zien zijn, elkaars kleur opheffen en het geheel een grijze indruk geeft. Kleuren die op de kleurencirkel naast elkaar liggen daarentegen zoals blauw en groen of geel en oranje, mits op dezelfde wijze aangebracht, ondersteunen elkaar juist, en geven een optisch veroorzaakte mengkleur, die briljanter is dan door verfmenging kan worden verkregen. Zo eenvoudig als het effect van de optische menging zich laat uitleggen, zo ingewikkeld is het om toe te passen. Ingewikkeld tenminste wanneer men zonder omwegen en geknoei een bepaalde kleurindruk wil verkrijgen. Wanneer bijvoorbeeld twee complementaire kleuren in ongelijke hoeveelheden als stipjes worden geplaatst, dan ontstaat een gekleurd grijs met het accent op de kleur van de meeste stipjes. Wanneer de twee complementaire kleuren in ongelijke helderheid en/of verzadiging worden toegepast door toevoeging van wit³, gaan alle regels van de optische menging natuurlijk ook nog op, maar leveren een geheel andere, vaak onvoorspelbare kleurindruk. Er zijn oneindig veel variaties mogelijk: Seurat hield een kleurcatalogus bij van de effecten en hun samenstelling.

Naast deze natuurkundig verantwoorde aanpak kende Seurat omstreeks 1884 ook, wat men naar de normen van die tijd zou kunnen noemen, psychologisch verantwoorde waarden toe aan zijn kleurstellingen, die

1889/90,
olieverf op doek, 169 x 139 cm
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo

Georges Seurat, Parijs 1859-1891.
Seurat schilderde in de traditie der impressionisten, maar verving hun spontane, intuïtieve werkwijze door een exacte, verstandelijke. Hij bestudeerde met behulp van theoriën van natuurkundigen kleur en lijn, om deze in overeenstemming met hun innerlijke wetmatigheden te kunnen gebruiken. Seurat trachtte op wetenschappelijke wijze te schilderen. De neerslag van zijn onderzoekingen vindt men vooral in de monumentale doeken die hij vanaf 1884 schilderde. Deze worden gekenmerkt door een strakke, enigszins schematische compositie en een uiterst zorgvuldige uitvoering. Een prachtige verzameling van Seurats werk en dat van andere neo-impressionisten (zoals zij zichzelf noemden) vindt men in het Museum Kröller-Müller te Otterlo.

Literatuur

J. Rewald, *Georges Seurat*, New York, 1946;
Idem, *Post-Impressionism: from Van Gogh to Gauguin*, New York, 1962;
W.I. Homer, *Seurat and the Science of Painting*, Cambridge, 1964;
J. Russell, *Seurat*, Londen/New York, 1965.

1. *Helderheid*: het aspect van het licht of donker zijn van kleur.

2. *Verzadiging*: het aspect van het sterk of zwak zijn van kleur.

3. *Door toevoeging van wit* kan men de kleur lichter maken of afzwakken zonder van kleurtoon te veranderen: zwart is vanwege zijn vergrijzend en kleurvertroebelend karakter uitgesloten.

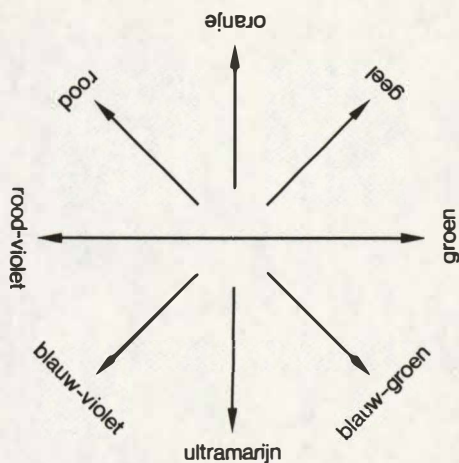




hij onderscheidt in vrolijk en somber.

Heel belangrijk is ook het begrip 'harmonie'. Twee kleuren die complementair zijn, waren 'harmonisch' doordat ze elkaar als extremen in 'evenwicht' hielden. In elkaars buurt liggende kleuren waren eveneens 'harmonisch' omdat ze weliswaar een bepaalde kleur gemeenschappelijk hebben waardoor ze aan elkaar verwant zijn, maar toch ook duidelijk van elkaar verschillen. Dit is het geval met bijvoorbeeld geelgroen, en blauwgroen die allebei groen in zich hebben. Of oranje en karmijn die allebei rood in zich hebben, maar verder duidelijk verschillend zijn. Omstreeks 1886 komt Seurat in contact met Charles Henry, een wetenschapper die naar de relatie tussen visuele indrukken en psychische ervaringen zocht. Hij ontwikkelde een theorie over de richtingen van lijnen en kleuren met betrekking tot hun vrolijke, opwekkende werking en hun treurig en somberstemmend effect. Heel globaal komt zijn theorie neer op het volgende: het verbinden van een opgewekte of sombere stemming met richtingen van lijnen werd ingegeven door de vorm die het menselijk lichaam en gezicht vertonen bij respectievelijk sombere (moedeloos, afhangende schouders, neerhangende armen, hangend hoofd, omlaag getrokken mondhoecken en wenkbrauwen en dergelijke) en opgewekte stemmingen. Henry verbond het begrip vrolijk met de richting van een lijn of figuur die van links onder naar rechts boven loopt en aan een lijn die van rechts boven naar links beneden gaat het begrip treurig.

Detail van '*Le Chahut*'.



Kleurencirkel van G. Seurat.

4. De begrippen *warm* en *koel* in de kleur zijn het eerst door Goethe geformuleerd. Warme kleuren worden geassocieerd met de zon, koele kleuren met koude en nacht.

Ook gaf hij een stemmingsinterpretatie aan kleuren. Vrolijk waren rood, oranje en geel; treurig waren groen, blauw en paars. Rood stond in zijn kleurencirkel bovenaan, oranje rechts daarvan onder een hoek van 45° . Henry stelde uiteindelijk een verbindevis voor van kleuren en richtingen op basis van de stemming die ze tot uitdrukking brachten. Bij toepassing in een schilderij betekende dit bijvoorbeeld dat in de houding van een menselijke figuur een onder een hoek van 45° opgeheven arm een dominerend oranje kleur kreeg. De theorie was bijzonder nauwkeurig uitgewerkt, zodat richtingen en combinaties van richtingen, tot in graden nauwkeurig bepaald, ieder hun eigen kleur hadden. Seurat neemt de theorie van Henry over maar past ze sterk vereenvoudigd toe: alle lijnen met een stijgende richting (naar links zowel als naar rechts) hebben een vrolijk karakter en alle dalende lijnen zijn treurig. De richtingen ontmoeten elkaar bij de horizontaal die kalme als hoofduitdrukking heeft en verbonden wordt met groen en karmijn. Wat de overige kleuren betreft: alle warme⁴ en lichte kleuren zijn vrolijk, alle koele⁴ en donkere kleuren zijn somber.

Le Chahut is sterk op deze principes gebaseerd. De voorstelling van het schilderij is vrolijk en dynamisch. De dominerende richting van de ledematen, lichaamshouding en gelaatsuitdrukking is opwaarts. De dominerende kleuren zijn oranje, geel-oranje en geel, veelal nog gemengd met wit met als gemeenschappelijk complementaire kleur, blauw. Het is fascinerend te zien hoe Seurat slechts zeer gedeeltelijk steunt op zijn gekozen onderwerp om vrolijkheid en beweging te suggereren. Het is voor hem net zo belangrijk, zo niet belangrijker, dat deze kenmerken worden overgedragen op een meer subjectieve manier: via een kleur- en vormschema waaraan, geheel los van enige voorstelling, menselijke emoties zijn verbonden.

Pas in de abstracte kunst die twintig jaar later zal ontstaan, worden zulke uitgesproken verbindingen tussen kleuren en vormen eensdeels en betekenissen die gebaseerd zijn op een mengsel van wetenschappelijke theorie, levensbeschouwing en psychologie anderzijds, meer algemeen.

Beoordeling van abstracte kunst is voor velen moeilijk omdat men de vaak zeer individueel ontwikkelde theoretische achtergronden niet kent en geen steun vindt bij een afbeelding van de zichtbare werkelijkheid. Bij Seurat is er nog sprake van een herkenbare voorstelling. Zonder enige kennis van de samenstelling en betekenis van zijn kleuren en vormrichtingen echter, krijgt men niet meer dan een oppervlakkige indruk van zijn kunst.

Velen veronderstellen dat alleen hedendaagse kunst moeilijk te begrijpen is, het is nog veel erger: er bestaat geen eenvoudige kunst.

'De wetenschappelijke bepaling der gevoelswaarde van de verschillende kleuren afzonderlijk, - zoo deze inderdaad vaststaat, wat nog zeer te betwijfelen valt - kan nooit anders dan zeer vaag en poover zijn'.

Jacob Bendien

Bendien kan zonder meer een van de schilders genoemd worden die als eersten abstracte kunst maakten.

Al omstreeks 1911/12 ontstaan werkstukken met van de zichtbare natuur afgeleide vormen.¹

De abstractie gaat zo ver dat alleen nog vloeiende, ondulerende contouren overblijven, waartussen vormen ontstaan die met vlakke kleur worden ingevuld. Het gaat hierbij nadrukkelijk om de mogelijkheid via deze abstractie tot een zelfstandige kleur- en vormtaal te komen die een meer nauwkeurige uitdrukking is van het gevoelsleven.

Dit tot uiting gebrachte gevoelsleven, zo staat in een manifest te lezen dat ter gelegenheid van een tentoonstelling in 1913 te Amsterdam met enkele geestverwante schilders werd opgesteld, moet niet opgevat worden als drukte het stemmingen of persoonlijke gemoedsbewegingen van de maker uit. 'Er is dus geen verdriet, weemoed, vreugde of opstandigheid, liefde of haat in deze schilderijen weergegeven; zij zijn niet lyrisch. Maar weergegeven is in elk schilderij de heerlijkheid van het leven, de liefde, de mooiheid ervan. In elk schilderij heeft de schilder gemaakt het heerlijkste wat hij toen wist.'

Veel later, in 1930, verschijnt postuum zijn boek: *Richtingen in de hedendaagse schilderkunst*. Hierin beschrijft hij de in zijn latere leven geldende opvattingen over kunst. Het is opvallend te lezen dat Bendien, evenals Mondriaan, de stap van de 'abstracte' beeldende kunst, waarbij dus nog altijd sprake is van vormen die afgeleid zijn van de zichtbare werkelijkheid, heeft gezet naar de 'concrete' beeldende kunst.

Bij de concrete beeldende kunst hebben kleuren en vormen en vooral de verhouding daartussen weliswaar een mystiek-filosofische betekenis of brengen zij een levensbeschouwelijke theorie tot uitdrukking, maar zijn deze kleuren en vormen niet meer ergens van afgeleid en worden dus als op zichzelf staande grootheden met elkaar in relatie gebracht. In 1940 verschijnt: *J. Bendien, een herinneringsboek*, samengesteld door P. Citroen.

Wat Bendien in beide boeken over kleurgebruik zegt is dermate verhelderend voor zijn latere standpunt over concreet kleurgebruik, dat ik graag uit beide boeken citeer:

'Gevoels- en verstandskleuren.

Evenals de lijnen kunnen we ook de kleuren onderscheiden in gevoels- en verstandskleuren. Gevoelskleuren noemen we dan de kleuren, zoals

1912,
olieverf op doek, 149 x 350 cm
Haags Gemeentemuseum

Jacob Bendien, Amsterdam 1890-1933. Bendien werkte in Parijs (1911-1914), in Berlijn en tenslotte in Amsterdam (1923-1933). In deze laatste periode ontstonden zijn beste schilderijen, tekeningen. Hij vond nooit aansluiting bij een bepaalde kunstenaarsgroep, en in zijn rijpe werk is nauwelijks enige invloed van de op dat moment heersende stijlen te vinden. Was overigens goed op de hoogte van de nieuwste ontwikkelingen in de beeldende kunst. Bewonderde het werk van Mondriaan.

Reeds in 1911 maakte hij tekeningen met abstracte lijnencomposities. Zijn werk - waarin het gaat om het ritme van lijn en kleur - is afwisselend figuratief en abstract. Bendien was uiterst gevoelig voor kleur, en zijn palet toont een breed scala van subtiele kleurnuances.

Literatuur

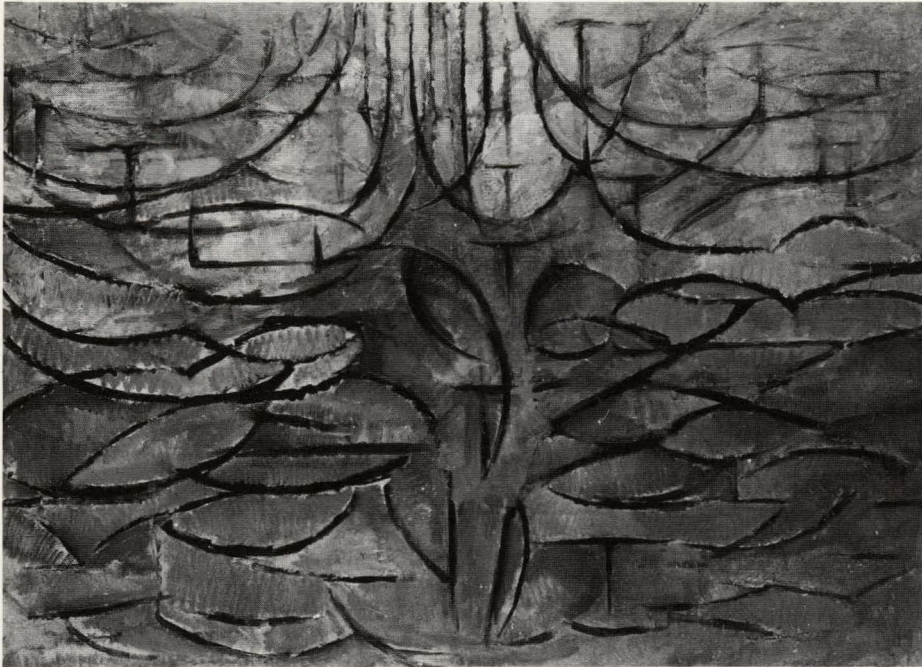
J. Bendien/A. Harrenstein-Schröder, *Richtingen in de Hedendaagse Schilderkunst*, Rotterdam, 1935;

P. Citroen, *Jacob Bendien 1890-1933, een herinneringsboek*, Rotterdam, 1940;

E. Joosten, 'Jacob Bendien', in: *Museum-journaal*, maart 1962, 7, nr 9, p. 206-210.

1. Ter vergelijking: een aquarel van 1910 van Kandinsky wordt algemeen beschouwd als het vroegste abstracte werkstuk. Mondriaan schildert in 1912 zijn meest geabstraheerde versie van de bloeiende appelboom (zie ook: *Openbaar kunstbezit* 1974 p. 74).





Piet Mondriaan, *Bloeiende appelboom*,
1912, 78 x 106 cm, verzameling Haags
Gemeentemuseum

de schilder die op zijn gevoel af, al naar zijn subjectieve behoefte, kiest en door mengen verkrijgt. Onder verstandskleuren daarentegen verstaan we de zes objectief vaststaande hoofdkleuren, namelijk de drie, niet meer in andere kleuren te ontleden, grondkleuren: rood, geel en blauw en hun complementaire kleuren: groen, paars en oranje.

Ter verduidelijking herinneren we hier aan de volgorde, waarin de kleuren naar haar onderlinge verwantschap gerangschikt dienen te worden.

Wij beginnen daarbij met rood. We krijgen dan:

de grondkleuren: rood geel blauw (rood)
en de gemengde of ↙ ↘ ↙ ↘ ↙ ↘
overgangskleuren: (paars) oranje groen paars

De drie grondkleuren zijn gemakkelijk te vinden. Zij hebben namelijk de eigenschap, dat ze paarsgewijze met elkaar vermengd, minder in kracht en volheid van kleur verliezen, dan dit bij overgangskleuren het geval is. Grondkleuren leveren dus de sterkst gekleurde mengsels op. Geel en blauw vormen een mengsel, dat slechts zoo weinig afwijkt van groen van dezelfde kracht, als het geel en het blauw, dat we het mengsel zonder aarzeling groen noemen. Een mengsel van groen en oranje daarentegen kunnen we moeilijk met geel, dat er tusschen in ligt, aanduiden. Zoo is bijvoorbeeld de grondkleur rood het rood, dat zoewel met geel het volste oranje, als met blauw het volste paars oplevert. Dit is een rood, dat dicht bij karmijn ligt en niet bij vermiljoen, hoewel vermiljoen dikwijls voor zuiver rood wordt gehouden, want wel vormt vermiljoen met geel een vol oranje, met blauw echter vormt het geen zuiver paars, maar meer een paars-bruin. De drie complementaire kleuren der grondkleuren vinden we eerst, als we de grondkleuren vastgesteld hebben, namelijk als de kleuren, die elk met de grondkleur, waarvan zij de complementaire kleur is, paarsgewijze een 'niet-kleur' vormen: in theorie zwart, in de praktijk een neutraal grauw.

Wanneer we hier spreken over kleur, bedoelen we eigenlijk verf, echter in hoofdzaak met betrekking tot haar kleur. En wanneer we over kleur-gevoel spreken, bedoelen we niet ons zintuigelijk vermogen om fijne kleurschakeringen te onderscheiden, maar onze ontvankelijkheid voor de diepere werking, die kleur, of liever verf op ons gevoel kan uitoefenen. Dus ons gevoel voor de taal der verf, ons gevoel voor den adel, de blijmoedigheid enzovoort van een kleur.

Kleuren, met weinig uiterlijk onderscheid, bijvoorbeeld verschillende nuancen bruin en blauw, zijn dikwijls zonder veel vindingrijkheid tot harmonie samen te stemmen. En wel door ze innerlijk tot overeenstemming te brengen; dat wil zeggen tot overeenkomst in haar beteekenis voor het gevoel; bijvoorbeeld door alle blauwe kleuren tot eenzelfde blauwe lieflijkheid of alle bruine kleuren tot eenzelfde bruine somberheid te brengen. Deze harmonie is ook het gemakkelijkst te ondergaan. Ze is pakkend, maar verveelt spoedig. Echter ook uiterlijk zeer uiteenlopende kleuren als rood, geel en blauw, kunnen we tot overeenstemming van gevoelsuitdrukking brengen. Wij kunnen bijvoorbeeld eenzelfde soort solide rust zoowel uit het rood, het geel als uit het blauw laten spreken. Hier ligt vooral de moeilijkheid bij geel, dat zich niet zoo spoedig leent voor de uitbeelding van solide rust. Of we kunnen de verschillende kleuren een zekere snijdende scherpte doen uitdrukken, waartoe blauw zich weer niet zoo spoedig bereid verklaart. Niet alleen voor het scheppen, maar ook voor het ondergaan van deze gelijkheid van uitdrukking is al weer meer kleurgevoel nodig, dan voor het tot stand brengen en verstaan van de eerste harmonie van slechts nuancen van een en dezelfde kleur.

Het meerendeel van publiek en recensenten schiet hier reeds te kort. Deze harmonie is blijkbaar minder pakkend, maar verveelt ook niet zoo spoedig. Bovendien - en dan eerst wordt ze belangrijk - is ze aan te wenden als geraamte voor een rijker kleurenleven. Vooral indien ze ondersteund wordt door een stevig en een niet te gevarieerd rythme. Een enkele maal zal een van de verstandskleuren toevalligerwijs wel eens als gevoelskleur gekozen worden, maar dan zal ze in verband met het gehele schilderij meestal een ander gevoel opwekken.

Duidelijk en positief, als door het verstand bepaalde kleuren voelen we de verstandskleuren eerst, indien hetzij de drie grondkleuren gezamenlijk worden gebruikt, hetzij een grondkleur met zijn complementaire kleur, zooals bijvoorbeeld rood en groen.

Evenals de verstandslijnen sluiten ook de verstandskleuren alle lyrische en dramatische ontroering uit, kortom elke stemming. Slechts een actieve gesteldheid, geen passieve gestemdheid vermogen zij weer te geven. Zij voeren ons niet mee, zooals veelal de vloeiende overgangen der gevoelskleuren. Als bloote feiten staan zij voor ons en tegenover elkaar. Nu verlaten we nagenoeg alle contact met publiek en critiek en treden in de frissche vrije geesteswereld, waar alleen enkele schimpwoorden als 'pour épater le bourgeois', 'zoo kan ik het ook', 'anarchistische experimenten', 'te persoonlijk' enzovoort tot ons doordringen. Die wereld is de schilderkunst, waar de kleuren niet door innerlijke overeenkomst harmonieeren, maar juist in hun innerlijk verschil. Van deze kunst zal ons weer het gemakkelijkst aanspreken die, waarvan de kleuren drastisch en dramatisch op elkaar inwerken, (zooals in veel 'abstract' expressionistisch werk). En van deze weer het gemakkelijkst, die, waarvan de kleuren uiterlijk niet te veel verschillen. Zelfs twee witten en twee zwarten kunnen met elkaar strijden.

Moeilijker is de strijd tusschen uiterlijk sterk uiteenlopende kleuren precies te volgen. Maar hij is dan ook meestal boeiender.

De hoogste en rijkste mogelijkheden evenwel biedt de kunst, waarin de kleuren niet met elkaar innerlijk overeenstemmen, noch drastisch strijden, maar slechts met elkaar praten. Waar ze elkaar over en weer wat te vertellen hebben, duidelijk en eenvoudig. Voor wie geen gevoel voor kleur heeft, lijkt dit werk uitermate onbelangrijk. Er is niets indrukwekkends op te zien. Een vlak met wat onopvallende kleurtjes en heel eenvoudige figuurtjes. Dat is alles.'

'De moderne schilderkunst is beeldend, evenwichtig, tegenover het constructief evenwichtige (steun en last) van de bouwkunst'.

Bart van der Leck, *De Stijl*, 1917, nr 1

De opvattingen van Van der Leck over kleur en vorm verschillen radicaal en wezenlijk van de opvattingen van Mondriaan.

Beiden zochten geschikte beeldende middelen om op schilderkunstige wijze tot uitdrukking te brengen wat voor hen essentieel was. Interessant is dat deze middelen visueel grote overeenkomst vertonen zodat, zonder kennis van hun opvattingen, misverstanden mogelijk zijn over het verschil in bedoeling.

Beide kunstenaars kozen voor de ongemengde kleuren rood, geel en blauw.

Van der Leck paste deze in 1912 al toe, Mondriaan mengde ze met wit tot 1921. Beiden beschouwden ook de tweedimensionaliteit van het vlak waarop geschilderd moest worden als een absoluut gegeven waaraan zij eveneens een verschillende betekenis hechtten. Dit zelfde gold voor de rechthoekige begrenzing van het beeldvlak en vooral ook voor de door beiden gebruikte geometrische vormen.

Bij Mondriaan moeten kleur en vorm gezien worden als 'concrete' waarden en bij Van der Leck als 'abstracte'.

Als term voor stijlonderscheid van beeldende kunst betekent abstract: afgeleid van de zichtbare werkelijkheid, en concreet: op zichzelf staand.

Bart Van der Leck geeft in geabstraheerde vorm weer wat hem in de natuur als essentieel voorkomt. Bovendien stelt hij zichzelf de eis dat dit op een manier gebeurt die tevens schilderkunstig verantwoord is.

Hiermee wordt bedoeld dat de eerder genoemde 'absolute' gegevens: de tweedimensionaliteit van het beeldvlak, de rechthoekigheid van het kader en de daarmee samenhangende geometrische vormgeving, bepalend zijn voor de manier waarop geabstraheerd wordt.

Hij noemt zowel zijn kleur als zijn vorm 'essentieel en objectief'. Met betrekking tot kleur betekent het dat de drie kleuren niet een nabootsing van de in de natuur voorkomende kleuren zijn, maar dat ze er de essentie van uitmaken.

Alle kleuren in de natuur zijn, schilderkunstig gezien en met een beetje goede wil, immers te mengen met rood, geel en blauw. Hij benadrukte de tweedimensionaliteit van het vlak omdat hij een suggestie van ruimte op dat vlak met behulp van perspectief strijdig vond met het essentiële en objectief vaststelbare karakter ervan.

Al in 1912 begon hij met toepassing van kleur in de architectuur.

Hij ging er daarbij van uit dat een tweedimensionaal vlak een deel is van een driedimensionale ruimte. Kleurgeving aan de ruimte betekent dan ook dat op de tweedimensionale vlakken in wisselwerking met de

Olieverf op doek, 40,5 x 50,5 cm

Van Abbemuseum, Eindhoven

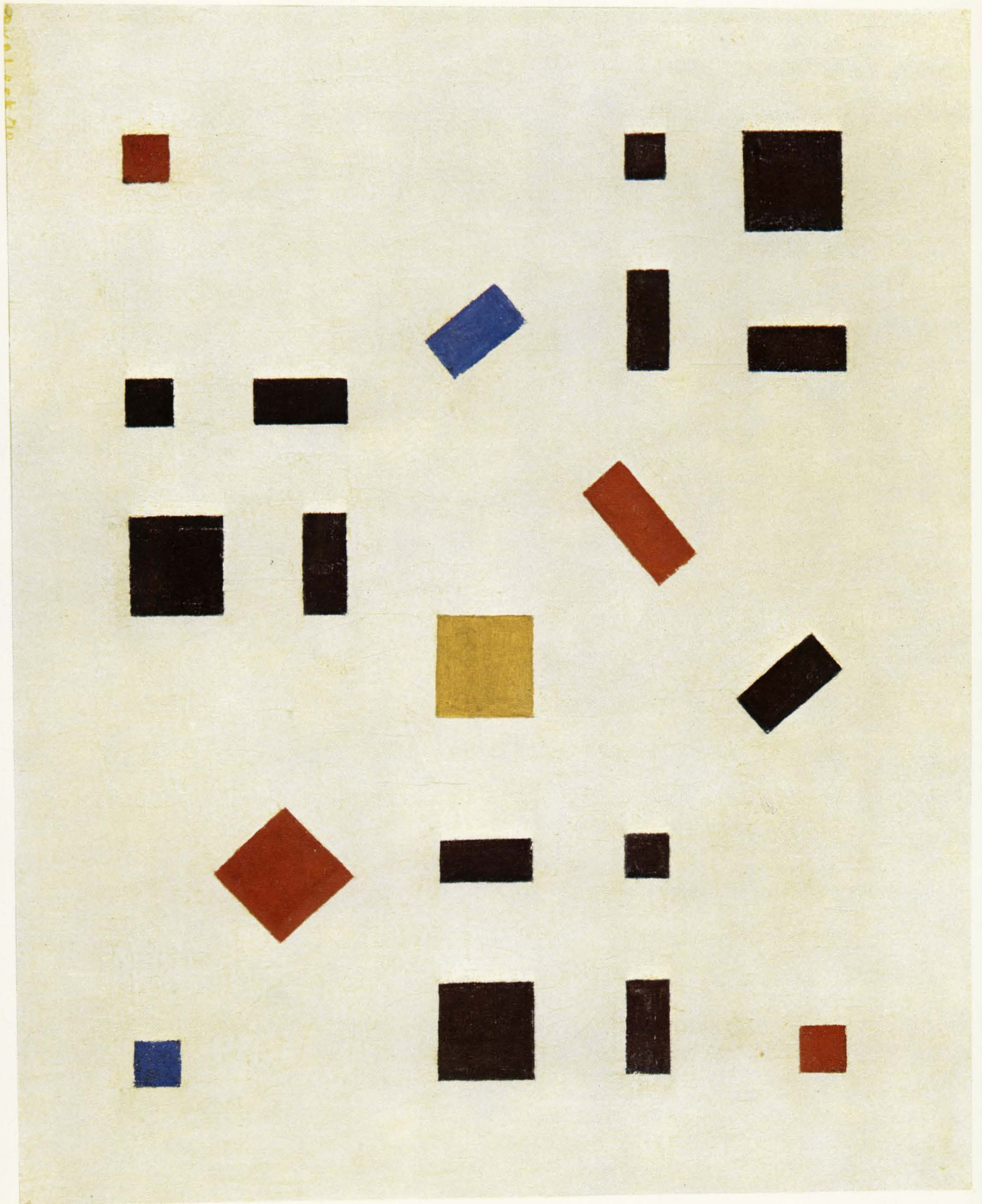
Bart van der Leck, Utrecht 1876 - Blaricum 1958.

Bij Van der Leck begon de ontwikkeling naar de abstracte schilderkunst omstreeks 1910: langzamerhand verdwenen aanduidingen van ruimte en licht, figuren en voorwerpen werden herleid tot grote onregelmatige vlakken. In 1917 de eerste geheel abstracte composities van rechthoekige vlakken: onder invloed van Mondriaan, die op zijn beurt het gebruik van vlakke primaire kleuren van Van der Leck overnam. Was mede-oprichter van *De Stijl*. Na 1918 werd de zichtbare werkelijkheid weer het uitgangspunt van zijn werk. Kleine vlakjes met hoekige contouren, geschilderd in rood, geel, blauw, grijs en zwart op een witte achtergrond, vormen samen een herkenbare voorstelling.

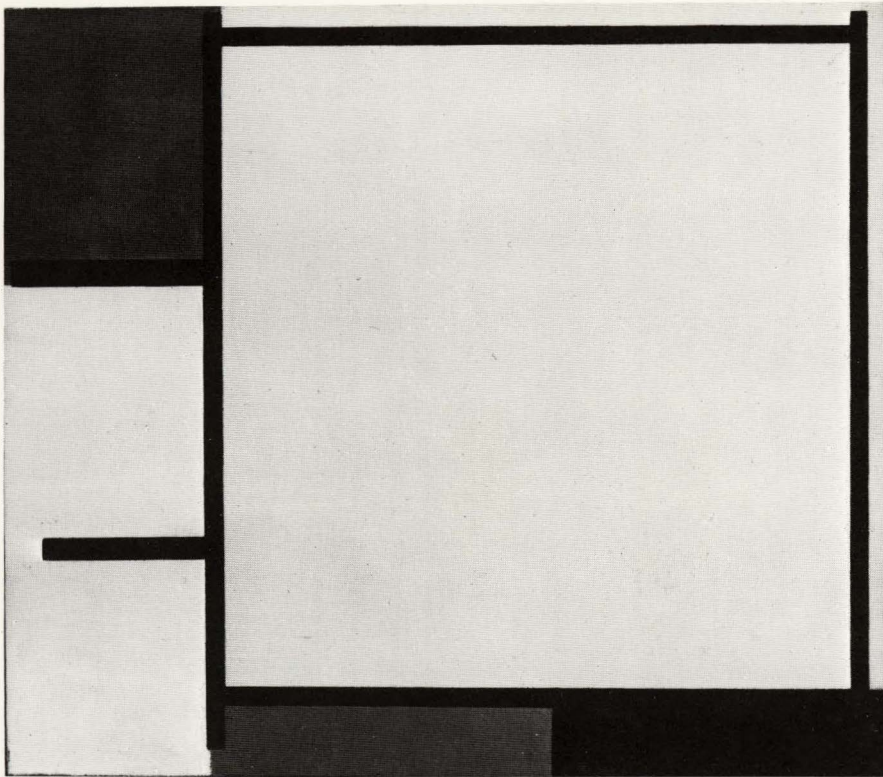
Literatuur

W.C. Feltkamp, *B.A. Van der Leck, Leven en Werken*, Leiden, 1956;

Catalogus tentoonstelling, *Bart van der Leck*, Stedelijk Museum Amsterdam, 9 maart - 6 april 1959.



Okb april / juni 1976



Piet Mondriaan, *Compositie met rood, geel en blauw*, 1927, 40 x 61 cm, verzameling Stedelijk Museum, Amsterdam

architectonische driedimensionale ruimte kleurvelden moesten worden
aangebracht.

Met behulp van op de wanden aangebrachte grote en kleine kleurvlak-
ken wordt in de materiële, geconstrueerde architectonische ruimte een
immateriële kleur-ruimte gevormd.

Aanvankelijk bestond het plan een van de meest geslaagde kleur-in-ar-
chitectuur werken van Van der Leck op te nemen in Openbaar kunst-
bezit: de kleurgeving van een directiekamer in de VARA-studio in Hil-
versum van architect P. Elling.

Helaas was dat niet mogelijk omdat door een verbouwing die afgelopen
zomer plaatsvond, de kleurgeving vernietigd werd.

Een ander belangrijk voorbeeld van kleurgeving vond plaats in samen-
werking met architect P. Cuypers in ruimten van de Rijksluchtvaart-
school in Eelde.

Bij navraag bleek dat alle muren overgeschilderd waren: de kleurgeving
was gevlogen. Beide gevallen getuigen van een onwaarschijnlijk van-
dalisme.

Om terug te komen op het verschil in benadering van visuele gegevens
door Bart van der Leck en Mondriaan, in het bijzonder op het rood, geel
en blauw: Van der Leck vond met zijn kleur- en vormprincipes een mo-
gelijkheid om de zichtbare werkelijkheid te coderen. Hij stelt: 'Met deze
reëel objectieve waarden kan nu alle schildering worden gemaakt, om-
gezet uit de natuurvormen, die eigenlijk schilder-kunstig chaotisch zijn
en in strijd met het wezen van het vlak'.

Mondriaan daarentegen beschouwt kleur en vorm als concrete visuele
gegevens. Dit betekent met betrekking tot de kleur dat deze als zelf-
standig visueel gegeven moet worden begrepen en niet als afgeleide
natuurlijke kleur. Wel kent hij er een specifieke betekenis aan toe.

Die betekenis is het begrip 'elementair'.

Mondriaan zet zich al in het eerste nummer van *De Stijl* (1917) af tegen
de kleuropvatting van Van der Leck door te stellen: 'De decoratieve
schilderkunst kwam slechts tot *veralgemenisering van natuurlijke*
vorm en kleur'. Hij stelt hier tegenover: 'Het accent der schilderkunst nu

kunnen wij definiëren als *de meest consequente uitbeelding van enkel verhouding*', en verder 'Eerst door *exacte beelding van evenwichtige kleurverhoudingen* wordt de kleur *beheerscht*, en kan het universele in bepaaldheid optreden'. (Onder het universele wordt verstaan: opheffing van hetgeen aan het individuele gebonden is zoals de natuurlijke verschijning van vorm en kleur. Hiervoor in de plaats komt: '*de zuivere beelding van de menselijke geest*' die uitsluitend door kleur- en vormverhouding tot uitdrukking kan komen.)

De waardetoekenning door Mondriaan aan rood, geel en blauw werd hem ingegeven door de theosoof-filosoof Schoenmaekers (in de publicatie *Het nieuwe wereldbeeld*). De kleuropvatting van Schoenmaekers is rechtstreeks te herleiden tot de kleuropvatting van Goethe. Geel en blauw worden als de meest primaire kleuren gezien, omdat ze samen wit licht vormen. Rood echter, ook door Goethe al als de derde primaire kleur beschouwd, vormt voor Mondriaan een voorlopig acceptabele aanvulling.

Hij stelt: 'Zijn, van de drie primaire kleuren, geel en blauw de meest innerlijke, is rood meer uiterlijk; zo zou eene beelding in enkel geel en blauw meer innerlijk zijn dan eene in de drie primaire kleuren. Is echter de komende tijd nog verre van verinnerlijking, is heden de tijd van de natuurlijke kleur nog niet voorbij, zo zal de abstract-reële schilderkunst op de drie primaire kleuren, aangevuld door wit, zwart en grijs, aangevoelen zijn'.

(Om verwarring te voorkomen: 'abstract' en 'abstract-reëel' heeft bij Mondriaan een specifieke betekenis, hij stelt:

'De abstracte kleur dan der nieuwe beelding zal voor de subjectieve ziening *niets zeggend* zijn: de abstracte kleur toch mist de individuele gevoelsuitdrukking, zij is *nóg* gevoelsuitdrukking, maar een die door de geest beheerscht is.')

Naast deze twee zeer verschillende waardetoekenningen is het interessant om de interpretatie te lezen die Jacob Bendien aan rood, geel en blauw heeft gegeven.

Bendien beschouwde rood, geel en blauw allerm minst als essentie van natuurlijke kleur zoals Van der Leck noch als zuivere beelding van de menselijke geest: het universele, zoals bij Mondriaan. Hij vindt het een verstandelijke aangelegenheid om ze alleen omwille van hun onderlinge mengbaarheid tot primair en daarmee tot essentie van iets uit te roepen. Bendien reageert subjectief en zeer sensitief op kleur en maakt dit zichtbaar in zijn kunst. Hij wil niets te maken hebben met wetenswaardigheden die in de plaats gesteld worden voor de eigen gevoelsmatige beleving van kleur.

Bij kennisneming van deze drie verschillende standpunten gaat het er niet om wie gelijk heeft. Het prachtige is dat, in tegenstelling tot een wetenschappelijke theorie, niets bewezen hoeft te worden. Wat ons getoond wordt zijn denkmodellen over de 'werkelijkheid'.

Men kan wel vinden dat het ene model een verregaander, omvattender werkelijkheidsbeeld geeft dan het andere. Of dat de werkelijkheid op een meer bijzondere wijze verbeeld is.

Bart van der Leck geeft een symbolisch model van de bestaande werkelijkheid. Hij kent aan visuele elementen een absolute waarde toe die een code zijn voor de essentie van de natuur.

Mondriaan geeft een idealistisch werkelijkheidsbeeld.

Het schilderkunstig model dat hij geeft is gebaseerd op verhoudingen. Bendien verbeeldt de werkelijkheid als de wisselwerking tussen kleurverhoudingen en zijn eigen subjectieve ervaring en bewustwording daarvan. Kleur dat wonder !

Amedée Cortier en Ellsworth Kelly : Rood, geel, blauw

Hun verhouding tot de natuurlijke werkelijkheid

'Ik geef mijn werk een structuur, die dezelfde is als de levensstructuur. Daarmee krijgt mijn werk de mogelijkheid opgenomen te worden in het leven en leefbaar te zijn voor de mensen'.

Amedée Cortier

Cortier stelt in zijn werk 'leven' aan de orde.

Het werk is hiervoor een symbool, het werk is representatief voor leven. Dit betekent dat het een aantal eigenschappen vertoont die wij met 'leven' kunnen verbinden, waardoor wij inzien dat het 'levensecht' is. Het blijkt moeilijker te zijn voor een beschouwer levensechtheid waar te nemen aan de hand van in het werk zelf waarneembare eigenschappen, dan aan de hand van iets dat hij kan verbinden met wat hij buiten het schilderij kent, iets wat 'echt' leeft en waarvan het schilderij alleen maar een afbeelding is. In de haast waarmee wij kijken zijn wij kennelijk gemakkelijk vatbaar voor een schema van eigenschappen die wij met 'leven' verbinden, zoals een portret, of zelfs een Sabijnse Maagdenroof. In plaats van het geduld, de aandacht en de openheid op te brengen om eigenschappen op ons over te laten komen, te ontdekken, langzaam tot ons door te laten dringen wanneer deze niet geschematiseerd zijn en nagebootst, maar er werkelijk zijn als bij een levend mens. De kleur bij Cortier dient zich zonder omwegen aan en gedraagt zich en beweegt zich tussen uitersten als:

bijzonder - algemeen

onomwonden - verhullend

onpersoonlijk - persoonlijk

gewoon - vreemd

eenvoudig - gecompliceerd

rustig - beweeglijk

terughoudend - tegemoetkomend

kwetsbaar - keihard

open - gesloten

zwaar - licht

diep - oppervlakkig

stralend - indirect

schreeuwend - verstillend

opdringerig - bescheiden, en dergelijke.

Omdat kleur bij Cortier niet als symbool voor deze eigenschappen staat, maar zich op voornoemde wijze presenteert, geven de kleurverschillen ook geen uitsluitel over die of gene eigenschap, maar presenteert iedere kleur verschillende eigenschappen in steeds wisselende verhouding. Het is verwonderlijk en buitengewoon jammer dat er in het openbare kunstbezit van België van een van haar belangrijkste en eigenzinnigste schilders zo weinig te zien is.

1974,

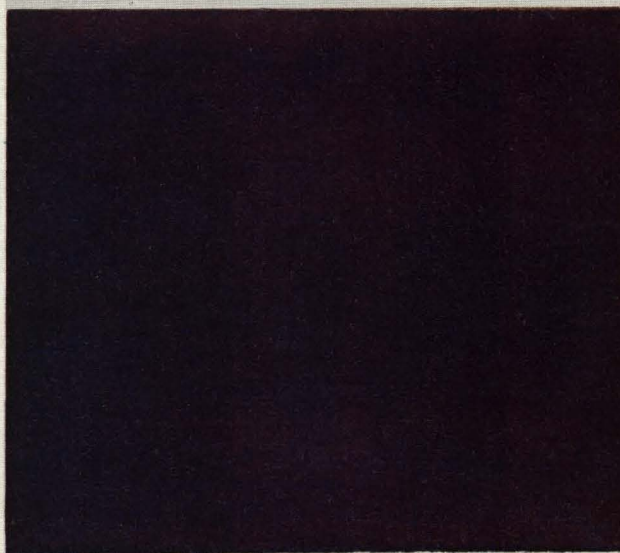
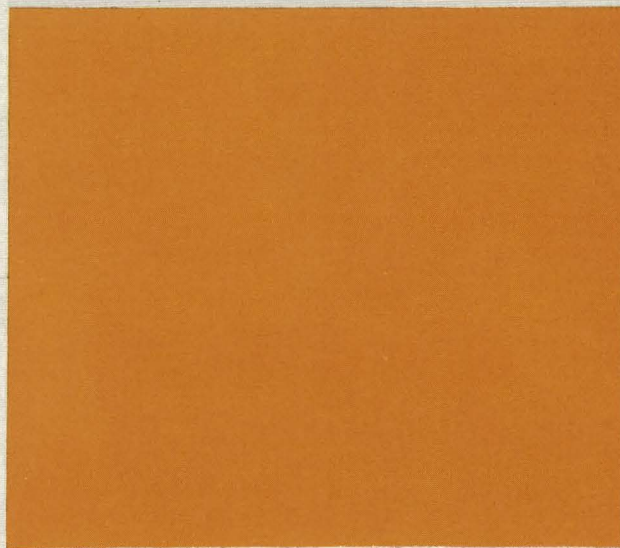
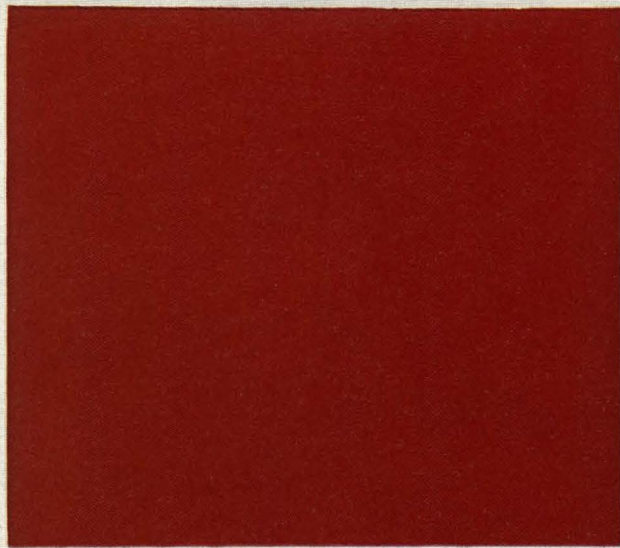
acryl op doek, drieluik, 80 x 70 cm elk
Groeningemuseum, Brugge

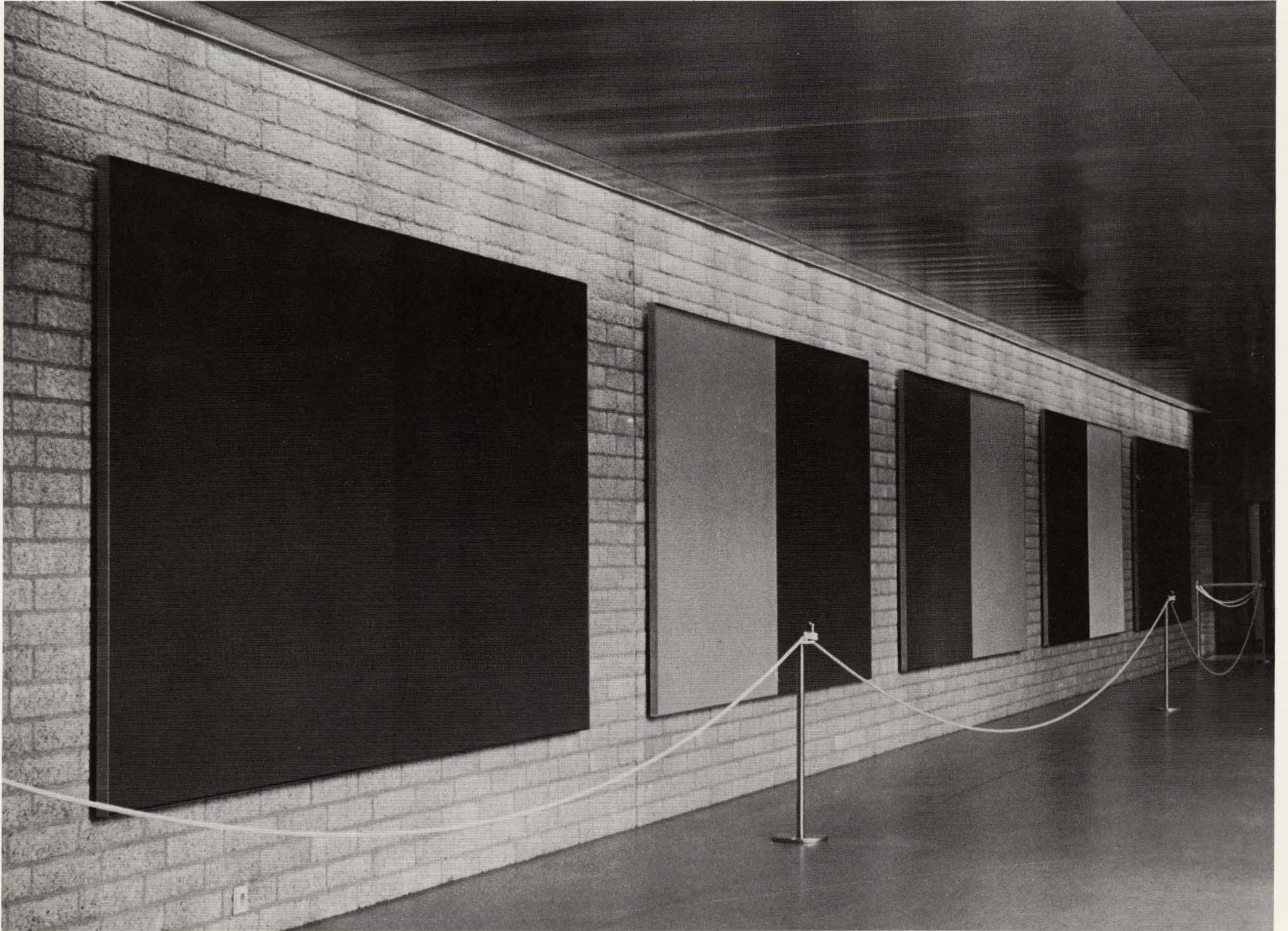
Amedée Cortier, Gent 1921-1976.

In 1950 schilderde Cortier zijn eerste geometrisch-abstracte doeken. In 1956 liet hij het figuratieve schilderen definitief los en koos voor de voorstellingsloze kunst. Cortier: 'Mijn uitgangspunt is de stelling dat de kleur een eigen bestaan leidt'. Naast de kleur zelf gaat het in zijn schilderijen, tekeningen en reliëfs om de verhouding van de kleurvlakken. In zijn composities - meestal geschilderd in twee kleuren - heerst een strenge wetmatigheid, die vaak gebaseerd is op de regel van de gulden snede. Cortier beschouwt het wetmatig hanteren van de kleur als een middel om te communiceren.

Literatuur

Plus-Nieuws 17, 29-11-1971, jrg. III, uitgave Plus-Kern, Gent. Een nummer gewijd aan Cortier;
Catalogus Tentoonstelling *Amedée Cortier/Raoul de Keyser*, Van Abbemuseum Eindhoven, 11 oktober - 1 december 1974.





Serie van vijf schilderijen

'Ik houd mij allereerst bezig met 'benoembare' kleuren'.
Ellsworth Kelly

olie op doek, elk 175 x 350 cm,
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo, in
bruikleen van G. J. Visser

Ellsworth Kelly, Newburgh, New York 1923.
Kelly verbleef tussen 1948 en 1954 in
Parijs en ontwikkelde daar, in nauw con-
tact met de Europese abstracte kunst,
zijn eigen stijl. Werkt vanaf 1955 in New
York.

Zijn rijpe werk wordt meestal gerekend
tot de Hard-Edge (harde rand), een stro-
ming in de Amerikaanse abstracte schil-
derkunst, die wordt gekenmerkt door het
gebruik van grote vlakken van pure kleur,
die messcherp naast elkaar zijn geplaatst.
De kleurvlakken zijn bij Kelly geometrisch
of organisch van vorm, in het laatste ge-
val meestal afgeleid van vormen in de
natuur. Het formaat van zijn schilderijen
is monumentaal, de verfbehandeling on-
persoonlijk. In de jaren vijftig overheersten
zwart en wit, in de jaren zestig de kleu-
ren rood, blauw, groen en geel.

Literatuur

Catalogus Tentoonstelling *Vormen van de
Kleur*, Stedelijk Museum Amsterdam, 20
november - 15 januari 1967;

D. Waldman, *Ellsworth Kelly, Drawings,
Collages, Prints*, New York, 1971;

J. Coplans, *Ellsworth Kelly*, New York,
1973;

E.C. Goossen, *Ellsworth Kelly*, New York,
1973.

Bij Kelly ligt de waardebepaling van kleur geheel in de waarneming en beoordeling van haar uiterlijke gedaante en houding ten opzichte van vorm. Vaak gebruikt hij kleur om vorm visueel te verzelfstandigen. Dat kan bijvoorbeeld zijn gedaan om de vormen die op het schilderij voorkomen gelijkwaardig te maken, waardoor ze zich afwisselend laten interpreteren als voor- en achtergrond of als hoofdvorm en restvorm zoals in de *Witte driehoek met zwarte kromme* die hierbij staat afgebeeld. In andere gevallen draait Kelly de zaak om en gebruikt hij vorm om kleur te verzelfstandigen. Dit kan weer met een geheel andere opzet gebeuren. Een mooi voorbeeld vormen de vijf tweekleurige schilderijen (wit-zwart, rood-blauw, geel-blauw, rood-geel, en blauw-groen) van telkens twee-aan-twee met elkaar verbonden, afzonderlijk omlijste vierkan- ten, die in het Museum Kröller-Müller hangen.

Door de schilderijen verspreid over vier wanden te hangen, slaagt hij erin een architectonische ruimte te beheersen. Er ontstaat een visuele autonomie van betrekkingen tussen ongelijksoortige of juist overeen- komstige kleurvelden die kris-kras door de ruimte plaatsgrijpen en hierdoor het driedimensionale, rechthoekige karakter van de ruimte aantasten. Kelly kiest kleur- en vormrelaties zoals die in de zichtbare werkelijkheid voorkomen. Hij schildert die niet na, of abstraheert ze niet, maar hij maakt voorstellingen die dezelfde eigenschappen vertonen. De situaties uit de werkelijkheid die hij gebruikt voor zijn kunst ontstaan door weerspiegeling, overlapping, aantasting, afsnijding, verschuiving, vertekening, insluiting, afsluiting, verdeling, verstoring, verzelfstandiging, beëindiging, aanhechting, isolering, en dergelijke.

De betekenis van de kunst van Kelly wordt bepaald door het zeer visuele karakter ervan en doordat zij op niets anders wil steunen dan op elemen- taire gewaarwordingen. Een kunst waarbij 'alleen maar' gekeken behoeft te worden. Zij is daarom nog niet gemakkelijk. Zij vraagt van de be- schouwer een zeer onbevangen waarneming aan de ene zijde en ander- zijds een vermogen om zich deze gewaarwordingen bewust te maken en daardoor waarden toe te kennen aan de ongelooflijk genuanceerde ver- houding waarin kleur en vorm kunnen optreden.

Cortier en Kelly zijn beide schilders die in hun kunst analoog aan de natuurlijke werkelijkheid werken.

Ze scheppen geen symbolen, zij abstraheren niet en theoretiseren niet. Hun werk vertoont wat er werkelijk valt waar te nemen.

Cortier stelt kleur in zijn zelfstandige werking aan de orde en laat zien hoe deze zich gedraagt en toont ons dat het leven is.

Kelly stelt kleur en vorm aan de orde en laat zien dat deze in hun on- derlinge relaties nauwkeurig de zichtbare werkelijkheid volgen en toont ons daardoor hoe deze eruit ziet.

'De kunst komt uitsluitend uit de kunst voort, altijd, overal, nooit uit het leven, de werkelijkheid, de natuur, de aarde of de hemel. De kunst kent slechts haar eigen formele problemen en consideraties. Visioenen, beelden, symbolen, voorstellingen, ervaringen, impulsen zijn, zoals zij dat in de middeleeuwen waren, nog steeds voor 'de zielen van de onwetenden' en de armen van geest'.

Ad Reinhardt

Reinhardt heeft zeer veel geschreven over zijn werk, vooral over dat van na 1953, wanneer hij tot aan zijn dood ongeveer tweehonderd 'zwarte' schilderijen zal maken. Ze lijken zwart op het eerste gezicht, bij nadere beschouwing blijken er kruisvormen op geschilderd met in zeer geringe mate van zwart afwijkende kleuren.

Twee zaken benadrukt Reinhardt in zijn geschriften telkens weer: ten eerste, en hiermee geeft hij het gebied aan dat de kunst beslaat:

'... kunst is kunst als kunst en al het andere is al het andere...'

ten tweede, en hier betreft het een inhoudelijke definitie: 'De enige manier om te zeggen wat kunst is, is te zeggen wat zij niet is'. Reinhardt ziet welbewust af, zowel bij zijn definitie van het terrein dat 'kunst als kunst' beslaat als bij zijn omschrijving van de inhoudelijke aspecten, van enige absolute en ondubbelzinnige aanduiding. Wanneer hij probeert meer helderheid te verschaffen, dan doet hij dit voornamelijk door te zeggen wat kunst in ieder geval 'niet' is. Hij formuleert zijn ontkenningen eerst met heel algemene begrippen. Hij wijst iedere aanleiding voor kunst vanuit 'het leven' af. 'Het leven' stelt hij nadrukkelijk buiten 'kunst'. Hij acht drijfveren en doelstellingen die hun oorsprong hebben in 'het leven' te tijdgebonden, te individualistisch en te zeer beperkt tot een bepaalde inhoud en betekenis. Wat 'kunst als kunst' is wordt bepaald door dat wat overblijft wanneer het tijdgebundene, het individuele en de betekenis van een kunstwerk zijn vervallen.

Hierbij doet zich natuurlijk een ongerijmdheid voor, waar overheen gestapt moet worden om Reinhardt te kunnen ondergaan en te begrijpen: de kunst van Reinhardt is natuurlijk ook tijdgebonden, individualistisch en het aan de orde stellen van het betekenisloze is geen zaak die men zonder betekenis kan noemen.

Wanneer hij zelf voortdurend onderstreept dat hij schilderijen over 'niets' maakt is dit een verbale poging om aan iedere definitie in bovengenoemde zin te ontsnappen.

Verder gebruikt hij al wat zich als kunst presenteert om het begrip 'kunst als kunst' te verduidelijken. Ook hier met behulp van ontkenningen.

Reinhardt stelt: 'De enige strijd in de kunst is niet tussen kunst en niet-kunst, maar tussen ware en valse kunst, tussen pure kunst en actie-assemblage kunst, tussen abstracte kunst en surrealistische-expressio-

zonder jaar,

zeefdruk (uit map: Ten works Ten Painters, aangekocht 1966), 30,6 x 30,4 cm
Stedelijk Museum, Amsterdam

(deze reproductie werd vervaardigd naar een kleiner exemplaar in de verzameling P. Struycken).

Ad Reinhardt, New York 1913-1967.

Sloot zich in 1937 aan bij de American Abstract Artists. Zijn werk wordt gekenmerkt door een proces van voortdurende vereenvoudiging. Alles wat hij niet wettelijk achtte voor het schilderij werd uitgebannen: licht, ruimte, beweging, vorm en kleur. Reinhardt streefde naar uiterste eenvoud, exactheid, zuiverheid en onpersoonlijkheid. In 1960 komt dit proces ten einde in een egaal-zwart geschilderd, vierkant schilderij.

Reinhardt maakte het kunstwerk los van het leven. Het schilderij moest een in zichzelf besloten werkelijkheid zijn. Zijn werk had grote invloed op de abstracte Amerikaanse schilderkunst van de jaren zestig.

Literatuur

Catalogus Tentoonstelling *Ad Reinhardt, paintings*, The Jewish Museum, New York, 1966;

L.R. Lippard, 'The Silent Art', in: *Art in America*, 55, 1, 1967, p. 58 e.v.;

Catalogus Tentoonstelling *Ad Reinhardt*, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1972/1973.

nistische-antiekunst, tussen vrije kunst en slaafse kunst', en kunstenaars die beweren dat hun kunstwerk uit de natuur, het leven, de werkelijkheid, de aarde of de hemel komt, als 'spiegels van de ziel' of 'weerspiegeling van de omstandigheden' of 'instrumenten van het universum', die gestalten van een 'nieuw beeld van de mens' en schilderijen van 'natuur in abstractie' verzinnen, zijn zowel subjectief als objectief ofwel kwa-jongens ofwel boerenkinkels. De kunst van het figureren of afbeelden is niet de schone kunst. Een kunstenaar die als een 'schepsel van de omstandigheden' of 'als een slachtoffer van het noodlot' te koop loopt is geen meester van de schone kunst.'

Een derde gebied waarop ontkenningen worden gebruikt om 'kunst als kunst' nader te preciseren betreft het gebruik van de middelen waardoor het schilderij zichtbaar wordt.

Reinhardt kent uitgesproken negatieve betekenissen toe aan lijn, vorm, maat, kleur, licht, textuur, factuur en beweging: de beeldende middelen. Over kleur zegt hij in zijn 'Twaalf regels voor een nieuwe academie' (1957): 'Geen kleuren. 'Kleur verblindt'. 'Kleur steekt iemand in de ogen als iets wat in de keel blijft steken'. 'Kleuren zijn een aspect van het uiterlijk en dus alleen van het oppervlak', zij zijn een 'afleidende verfraaiing' en 'openbaren een onbezonnen persoonlijkheid met schandelijke nadrukkelijkheid'. Kleuren zijn barbaars, fysiek, onstabiel, suggereren dat er leven is, 'laten zich niet volledig beheersen' en 'moeten worden verborgen'. Geen wit. 'Wit is één kleur en alle kleuren'. Wit is 'niet artistiek', geschikt en prettig voor inbouwkeukens, maar nauwelijks het medium om waarheid en schoonheid uit te drukken'.

Het belangrijkste middel waarmee Reinhardt zich uitspreekt is het schilderij zelf. Hij toont met behulp van de beeldende middelen datgene wat 'kunst als kunst' is, maar ook hier weer, evenzeer wat het niet is. Een beschrijving door hemzelf van een van de 'zwarte' schilderijen maakt dit duidelijk: 'Abstract schilderij, 1960, 60 x 60 inch, olieverf op linnen.

Een vierkant (neutraal, vormloos) linnen, vijf voet breed, vijf voet lang, zo hoog als een man met uitgestrekte armen (niet groot, niet klein, zonder afmeting), in drie gelijke delen verdeeld (geen compositie) één horizontale vorm die de verticale vorm teniet doet (vormloos, geen onderkant, geen bovenkant, zonder richting), drie (min of meer) donkere (zonder licht) niet contrasterende (kleurloze) kleuren, een zodanige penseelvoering, dat de factuur verdwijnt, een doffe, vlakke, uit de vrije hand geschilderde oppervlakte (zonder glans, zonder structuur, niet lineair, geen harde kanten, geen zachte kanten), die haar omgeving niet weerspiegelt - een zuiver, abstract, niet objectief, tijdloos, ruimteloos, pretentieloos schilderij, zonder verandering, zonder relaties - een zelfbewust object (geen onderbewustzijn), ideaal, bovenzinnelijk, zich slechts bewust van de kunst (absoluut geen antiekunst)'.