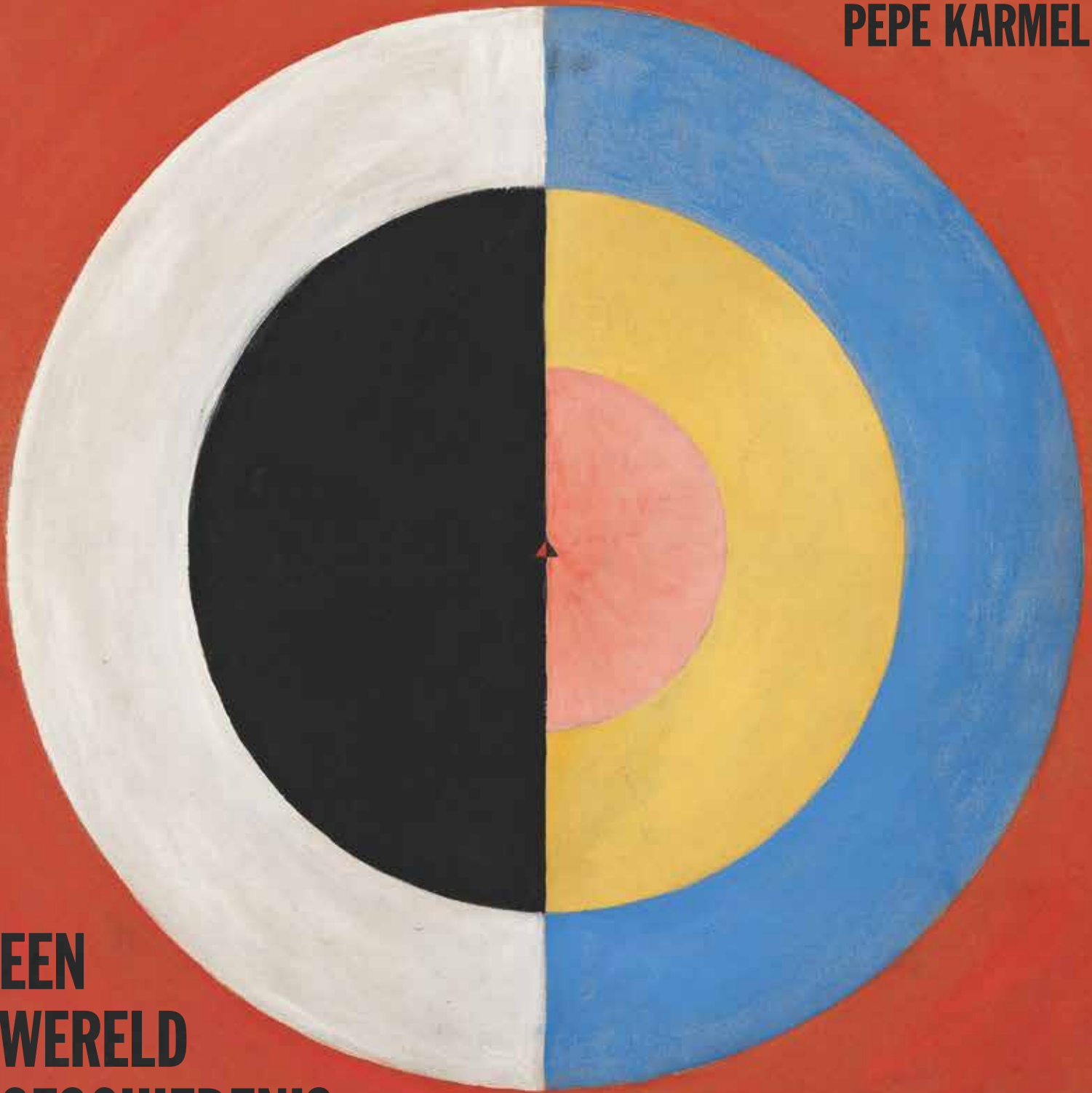


ABSTRACTE

PEPE KARMEL



EEN
WERELD
GESCHIEDENIS

W BOOKS

KUNST



46.

Boundary line

2000 - 1000

ABSTRACTE KUNST

EEN WERELDGESCHIEDENIS

Opgedragen aan Kirk Varnedoe
Leraar, collega en vriend

Uitgave
WBOOKS, Zwolle
info@wbooks.com
www.wbooks.com

Published by arrangement with Thames & Hudson Ltd,
London,
Abstract Art: A Global History © 2020 Thames & Hudson Ltd,
London
Text © 2020 Pepe Karmel

Illustraties © 2020 de kunstenaars, tenzij anders vermeld
op p. 338
Omslag: voorplat Hilma af Klint, *Groep IX/SUW, de Zwaan*
nr. 17, 1915 (p. 199); achterplat Wosene Worke Wosnof,
WordPlay, 2002 (p. 291); lay-out naar een ontwerp door
Riesenkind
Frontispiece: Zarina, *Dividing Line, 2001* (p. 318)

All Rights Reserved. No part of this publication may be
reproduced or transmitted in any form or by any means,
electronic or mechanical, including photocopy, recording
or any other information storage and retrieval system,
without prior permission in writing from the publisher.

Nederlandse editie © 2020 WBOOKS Zwolle

Vertaling: Vitataal

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag
worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomati-
seerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige
vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch,
door fotokopieën, opnamen of op enige andere wijze,
zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de
uitgever.

De uitgever heeft ernaar gestreefd de rechten met betrek-
king tot de illustraties volgens de wettelijke bepalingen te
regelen. Degenen die desondanks menen zekere rechten
te kunnen doen gelden, kunnen zich alsnog tot de uit-
gever wenden.

Van werken van beeldende kunstenaars aangesloten bij
een CISAC-organisatie is het auteursrecht geregeld met
Pictoright te Amsterdam.
© c/o Pictoright Amsterdam 2020.

ISBN 978 94 625 8399 3
NUR 646

INHOUDSOPGAVE

WOORD VOORAF	007		
INLEIDING	009		
1. LICHAMEN	33	4. ARCHITECTUUR	225
DANSERS, ATLETEN EN DICHTERS	037	TORENS, GEBOUWEN EN DOZEN	231
ARBEIDERS EN MACHINES	046	VENSTERS, PLATTEGRONDEN EN VERHEFFING	246
EMBRYO'S EN KLODDERS	056		
TOTEMS	066	5. TEKENS EN PATRONEN	261
VERSCIJNINGEN	074	STOF EN VERSIERING	264
HUID EN PLOOIEN	086	TYPOGRAFIE	282
ORGANEN EN VLOEISTOFFEN	094	KALLIGRAFIE	296
		PLATTEGRONDEN EN KAARTEN	310
2. LANDSCHAPPEN	107	NOTEN	324
DRAAIKOLKEN EN WINDSTOTEN	110	DANKWOORD	335
ROTSWANDEN, WATERVALLEN EN MISTFLARDEN	122	BEKNOPTTE BIBLIOGRAFIE	336
GOLVEN	132	ILLUSTRATIEVERANTWOORDING	338
OPEN VENSTERS	142	REGISTER	342
VIBRATIES	152		
3. KOSMOLOGIE	171		
OMLOOPBANEN	182		
ZONNEN EN PLANETEN	194		
STERRENKAARTEN	210		



[0.2–0.4]

Theo van Doesburg.

Studie voor Compositie VIII (De Koe), ca. 1917

Potlood op papier
11,7 × 15,9 cm
Museum of Modern Art, New York

buik of borst, maar ervaart ze als *spanning*. Hij ziet de grond waarop het dier staat als een vlak. Hij ziet geen details, want hij is niet geïnteresseerd in de specifieke kenmerken van het object.¹

Voor Van Doesburg is de koe teruggebracht tot een willekeurige prikkel voor een proces van visuele transformatie. Eerst onderdrukte hij zijn feitelijke kennis over de koe, zodat hij de delen kon herinterpreteren als abstracte, sculpturale massa's. Daarna richtte hij zich op de relatie tussen die massa's; en tot slot reduceerde hij de massa's en het landschap eromheen tot een reeks gerangschikte, platte vlakken. Hij onderwierp de afbeelding van de koe aan een reeks transformaties, een soort visueel algoritme, met het uiteindelijke schilderij als resultaat.

De afgelopen vijftig jaar hebben historici van abstracte kunst zich vooral bezighouden met de logica achter dit algoritme. Waarom zou je een driedimensionaal object, een koe of iets anders, transformeren tot geometrische vormen? Waarom zou je de suggestie van een driedimensionale massa of driedimensionale ruimte willen wegnemen? Waarom zou je egale kleuren zonder schaduwen gebruiken? Waarom worden diagonalen en krommingen weggelaten, zodat er alleen verticale en horizontale lijnen overblijven? Dit zijn allemaal belangrijke vragen, die verderop aan de orde komen. Maar we gooien het kind weg met het badwater als we ons uitsluitend richten op de logica achter die transformaties en voorbijgaan aan het onderwerp dat het uitgangspunt vormde van het proces.

Alleen de positie van de gekleurde rechthoeken in Van Doesburgs schilderij verraadt nog dat dit ooit een figuratieve afbeelding was. Het grote gele vierkant in (of in de buurt van) het midden van het doek duidt erop dat we naar *iets* specifiek kijken. De herhaalde zwarte, verticale banden suggereren dat dit *iets* meerdere dezelfde delen heeft die rond een kern zijn gerangschikt, als ledematen van een lichaam. De zwarte rechthoek rechtsonder, die op de oranje balk rust, is daarentegen een afwijkend element, duidelijk anders dan de overige vrij zwevende rechthoeken. De zwart-oranje vorm in het schilderij heeft bovendien geen vergelijkbare tegenhanger. Ervan uitgaand dat het onderdeel is van het mysterieuze *iets*, moet het dus een uniek element zijn, bijvoorbeeld een hoofd.

Kortom, de compositie is zo opgebouwd dat ze onbewust doet denken aan de bouw van een levend wezen: een lijf met aan een kant een kop en aan weerskanten symmetrisch gerangschikte ledematen. Als de gekleurde rechthoeken willekeurig geplaatst zouden zijn, zouden ze niet hetzelfde effect hebben gehad. De compositie 'klopt', ook voor mensen die de titel niet kennen en de voorstudies niet hebben gezien.

Van Doesburg was een even enthousiaste voorvechter van abstracte kunst als een abstract schilder. In 1917 begon hij, geïnspireerd door het werk van Piet Mondriaan, het tijdschrift *De Stijl* en wierf een groep Nederlandse kunstenaars en architecten voor zijn nieuwe stroming. Hoewel *Compositie VIII (De koe)* en de bijbehorende voorstudies niet werden gepubliceerd in *De Stijl*, waren ze duidelijk bedoeld als demonstratiestukken, die moesten laten zien hoe abstracte kunst nog altijd verwees naar de echte wereld, ook al was het niet langer naturalistisch. In eerste instantie lijkt een koe een bijzondere keuze als onderwerp voor zo'n demonstratie. Waarom niet een menselijke figuur of een landschap, meer gebruikelijke onderwerpen in de moderne kunst?

Van Doesburg koos de koe blijkbaar heel bewust om te appelleren aan het Nederlandse publiek, voor wie de koe een traditioneel symbool was voor de ijver en welvaart van hun land. Ook nu nog is de levensgrote stier van Paulus Potter uit 1647 (Mauritshuis, Den Haag) een belangrijk voorbeeld van de Nederlandse barokkunst, vergelijkbaar met de werken van Rembrandt en Vermeer.² Van Doesburg maakte zijn strikt abstracte werk ook als een soort vermanende reactie op de *Gelbe Kuh* van Franz Marc uit 1911 (Solomon R. Guggenheim Museum, New York), een expressionistisch

[0.5]

Theo van Doesburg.

Studie voor Compositie VIII (De Koe), ca. 1917

Gouache, olieverf en houtskool op papier
39,4 × 58,4 cm
Museum of Modern Art, New York

meesterwerk dat zo opgewekt absurd is dat de museumwinkel van het Guggenheim een tijdlang een opblaasbare versie verkocht.

Compositie VIII (De koe) is misschien niet de beste reclame voor abstracte kunst. In het werk van de drie bekendste abstract kunstenaars, Wassily Kandinsky, Piet Mondriaan en Kazimir Malevich, zien we namelijk zelden figuratieve voorstudies voor abstracte schilderijen. Deze kunstenaars maakten een soort overgangperiode door. Ze begonnen als figuratieve schilders en eindigden als abstracte. Maar wat verbindt hun begin- en eindpunt? Hadden ze een soort openbaring, waarna ze hun eerdere leven als figuratieve schilders achter zich lieten en een nieuw leven begonnen als abstract kunstenaars? Of was dit een doorlopend proces, en is de essentie van hun figuratieve werk nog aanwezig in hun abstracte werk?

Hoewel er al eerder symbolistisch abstract werk werd gemaakt, bijvoorbeeld door Hilma af Klint (afb. 0.15), vonden kunsthistorici tot voor kort eensgezind dat de 'serieuze' abstracte kunst begon met de schilderijen van Kandinsky uit 1910-1912. Kandinsky, die werd geboren in 1866 als zoon van een rijke Russische theehandelaar, was een *uomo universale* die rechten en economie studeerde en zich in 1889 aansloot bij een expeditie die de folklore van het Russische platteland wilde vastleggen. In 1896 besloot hij schilder te worden en verhuisde hij naar München, destijds het centrum van de Duitse kunstwereld. Rond 1908 had hij een stijl ontwikkeld van vereenvoudigde vormen, warme kleuren en opvallende penseelstreken, vergelijkbaar met die van de fauvistische schilderijen van André Derain en Henri Matisse van die tijd. In 1910 stond hij op het punt van abstractie: de gekleurde vlakken in zijn schilderijen maakten zich los van de zwarte lijnen die ze tot dan een herkenbare vorm hadden gegeven.

Als we Kandinsky's ogenschijnlijk abstracte *Laatste oordeel* uit 1912 vergelijken met het duidelijk figuratieve *Allerheiligen II* uit 1911, kunnen we zien hoe hij die overgang maakte (afb. 0.6 en 0.7). Het laat ook zien hoe de religieuze onderwerpen van zijn figuratieve schilderijen bleven terugkeren in zijn abstracte werk. *Allerheiligen II* is een apocalyptisch tafereel, geïnspireerd op de Openbaring van Johannes. Het is de derde van





[1.6]

FRANCIS PICABIA

(Frankrijk, 1879–1953)

La Source II, 1912

Olieverf op doek
251,8 × 248,9 cm
Museum of Modern Art, New York
Eugene and Agnes E. Meyer Collection,
aangeboden door hun familie

In 1912 schilderde Francis Picabia, zoon van een Cubaanse diplomaat en een vroege aanhanger van het kubisme, een reeks composities die dansers rond een bron moeten voorstellen. De omgeving, een rotslandschap, doet denken aan de klassieke en Bijbelse Salonschilderijen uit de negentiende eeuw, waarbij de kunstenaars historische authenticiteit nastreefden. Picabia's geometrische facettering van de figuren en het landschap verschilt echter hemelsbreed van de schilderijen van de Salon. Bovendien deed hij op de verschillende doeken andere dingen met de figuren, waardoor hun betekenis verandert. In *Le Source I* (Philadelphia Museum of Art) zijn de dansers teruggebracht tot facetten, zoals in *Trois Femmes* van Picasso (afb. 1.1); net als de vrouwen van Picasso doen ze denken aan

het geometrische houtsnijwerk van Afrikaanse beelden, die in de ogen van Europeanen ten onrechte associaties oproepen met een overweldigende angst voor chaos en een irrationeel geloof in geesten. Doordat hij deze 'Afrikaanse' figuren in een klassieke omgeving plaatste, verwees hij naar het idee van Nietzsche uit *Die Geburt der Tragödie* (1872) dat er onder de gratie van de klassieke cultuur een primitieve lofzang op verlangen en agressie schuilging. De figuren van *Le Source II* zijn zo gefragmenteerd dat ze niet langer 'Afrikaans' aandoen. De dansers zijn flikkerende lichtzuilen geworden die in een roodachtig waas bewegen, even abstract als de sluiers van Loie Fuller. Doodsangst maakt hier plaats voor openbaring.¹¹

[1.7]

THEO VAN DOESBURG

(Nederland/Frankrijk, 1883-1931)

Contra-compositie XIV, 1925

Olieverf op doek
50 × 50 cm
Particuliere collectie

In de 'contra-composities' die Theo van Doesburg vanaf 1924 schilderde, worden de diagonale lijnen die nog impliciet waren in zijn *Ragtime* uit 1919 (afb. 1.5) expliciet. Hiermee ging hij lijnrecht in tegen Piet Mondriaan, die in abstracte kunst alleen horizontale en verticale lijnen toestond. Van Doesburg noemde ze juist *contra*-composities omdat ze in gingen tegen de Mondriaans compositieregels. Mondriaan was hierover zo boos dat hij ontslag nam uit de redactie van *De Stijl* en de twee spraken een paar jaar niet met elkaar. De ruzie lijkt wat kinderachtig, want wat maakte het nou uit of het raster diagonaal was of recht? Mondriaan streefde echter naar een harmonieuze kunst die symbool kon staan voor een harmonieuze maatschappij, bevrijd van de passies en conflicten van het

alledaagse leven, terwijl Van Doesburg net als de futuristen de dynamiek van het moderne leven wilde tonen: niet alleen de onpersoonlijke energie van moderne technologie, maar ook de erotische opwindning van de danszaal. Om zijn bedoelingen te benadrukken liet Van Doesburg meerdere foto's maken van een danseres die poseerde voor een versie van *Contra-compositie*, waarbij haar ledematen één lijn vormden met de diagonalen van het schilderij. In 1926-1928, toen hij een opdracht kreeg voor de inrichting van de Aubette, een danszaal annex bioscoop in het Franse Straatsburg, ontwierp hij een enorme reliëfschildering op basis van zijn contracomposities, zodat de dansers omringd zouden zijn en gestimuleerd zouden worden door abstracte weergaven van hun eigen bewegingen.¹²



DRAAIKOLKEN EN WINDSTOTEN

Op de tekeningen van overstromingen die Leonardo da Vinci aan het begin van de zestiende eeuw maakte, slaan brekende golven tegen de wand van de afgrond en spatten uiteen in wolken van mist. Leonardo's draaikolken van water en lucht roepen een wereld op die uiteenvalt in chaos. In de zeventiende eeuw verhuisde het beeld van de draaikolk naar de Nederlandse zeegezichten, waar vredige havens worden afgewisseld met gewelddadige stormen en schepen die maar met moeite blijven drijven. De terugkerende beeldtaal van stormen en schipbreuk in Europese zeegezichten wekt de suggestie dat men het oordeel Gods voorvoelde.²

De draaikolk van tollende wolken en opzweepende golven bleef een terugkerend seculair motief tot aan het einde van de achttiende eeuw. In het werk van de Britse schilder J.M.W. Turner werd het weer teruggebracht naar een apocalyptisch beeld. Tussen 1800 en 1805 schilderde Turner een reeks Bijbelse schilderijen, waaronder *The Fifth Plague of Egypt* (afb. 2.2), waarin hij de tollende draaikolken uit de zeegezichten gebruikte om het geweld van Gods toorn in beeld te brengen. Een paar specifieke uitzonderingen daargelaten, gebruikte Turner de draaikolk daarna alleen nog voor zijn steeds abstractere schilderijen van stormen op zee. Zijn Bijbelse doeken gaven echter de aanzet voor een nieuw genre van draaikolkapocalypsen, geschilderd door romantische schilders zoals zijn landgenoot John Martin (*The Great Day of His Wrath*, 1851-1853, Tate, Londen) en de Amerikaan Thomas Cole (*The Course of Empire*, 1834-1836, New York Historical Society). Turners wervelwind van doem werd onderdeel van de lingua franca van de moderne kunst en keerde terug in de landschappen van de Amerikaanse regionalist Thomas Hart Benton en zijn leerlingen, onder wie Jackson Pollock. De wolken van Turner keren terug in de abstracte schilderijen van Pollock, zoals *Vortex* (1947, afb. 2.3).

Het beeld van de draaikolk sprak ook tot de verbeelding van moderne schrijvers. In het verhaal 'Een afdaling in de maalstroom' (1841) van Edgar Allan Poe beschrijft de verteller een tocht op een vissersboot waarbij hij eerst te maken krijgt met een orkaan en een reusachtige draaikolk. Zijn boot lijdt schipbreuk en zijn broers verdrinken, maar de verteller overleeft door zich vast te klampen aan een drijvende ton. Poe gebruikte de beeldspraak van de zeestorm als symbool voor een persoonlijk melodrama, waarbij de verteller de maalstroom in gaat als jongeman en er vroegtijdig oud uit komt door de pure angst van de ervaring.

Twintigste-eeuwse schrijvers daarentegen gebruikten de beeldtaal van de storm en de draaikolk eerder als allegorieën van maatschappelijke verandering en gaven zo expliciet uiting aan de heftige economische veranderingen die de achtergrond vormden voor de zeegezichten. In een beroemd citaat uit zijn 'Theses on the Philosophy of History', die hij aan het begin van de Tweede Wereldoorlog schreef, beschreef Walter Benjamin de gebeurtenissen van de moderne geschiedenis als een onweerstaanbare storm, 'een noodweer (...) dat uit het paradijs waait', waarmee hij de nadruk legde op de ontwrichting en het geweld die onlosmakelijk verbonden zijn met de vooruitgang.³

De maatschappelijke ervaring van snelle verandering – en de geësthetiseerde tegenhanger, de individuele ervaring van sublieme doodsangst – biedt de geïmpliceerde inhoud van de draaikolkbeeldspraak die te zien is in zowel de figuratieve landschappen van de negentiende eeuw als de abstracte landschappen van de twintigste en eenentwintigste eeuw. De levendige landschappen van deze kunstenaars waren ingegeven door de overtuiging dat er een transformatie naderde. Voor theosofen zoals Wassily Kandinsky was dit een spirituele transformatie, voor de constructivisten een technologische en politieke. Wat voor revolutie het ook was, ze kon tot uitdrukking worden gebracht als een abstracte afbeelding van een wereld in rep en roer, in vloeiende of rechte lijnen.



[2.2]

J.M.W. Turner

(England, 1775–1851)

The Fifth Plague of Egypt.

Tentoongesteld in de Royal Academy,
Londen in 1800

Olieverf op doek
121,9 × 182,9 cm

Indianapolis Museum of Art
Schenking in herinnering aan Evan F. Lilly

De draaikolkcomposities van veel van Kandinsky's eerste abstracte schilderijen blikken terug op Turner, en het is geen toeval dat zijn *Laatste oordeel* uit 1912 (Centre Pompidou, Parijs; afb. o.6) terugkeert naar de apocalyptische beeldspraak van de negentiende-eeuwse romantiek. Op andere schilderijen die hij tussen 1908 en 1917 maakte, bootste hij de niet-gecentreerde kinetische energie van de Provençaalse landschappen van Vincent van Gogh na, waar de felle windvlagen van de mistral de stengels van het graanveld, de takken van de olijfbomen, de wolken in de lucht en, zo lijkt het, ook de rotsen op de heuvels in beweging zetten.⁴ Ook in de vreugdevolle apocalypsen van Kandinsky is alles in beweging. De wereld eindigt, maar alleen zodat hij herboren kan worden als een tot leven gebrachte kosmos waarin dode materie niet langer bestaat. Alles, mensen, dieren, luchten, bomen en bergen, heeft een goddelijke of aardse energie.

Kandinsky boek uit 1911, *Über das Geistige in der Kunst*, dat in 1914 in het Engels was vertaald, trok een Amerikaans publiek aan dat zich thuis voelde bij de theosofie. Toch waren zijn werken nauwelijks vertegenwoordigd in de collectie van A.E. Gallatin. Zijn Museum of Living Art, dat in 1927 openging, was jarenlang de enige plek in New York waar abstracte kunst permanent te zien was. Kandinsky kreeg in 1936 meer bekendheid bij het Amerikaanse publiek door de tentoonstelling 'Cubism en Abstract Art' van Alfred Barr in het Museum of Modern Art. Het zou echter tot 1939 duren voor een aanzienlijk aantal werken van Kandinsky te zien was in New York. In dat jaar openden Solomon Guggenheim en Hilla von Rebay, zijn adviseur, het Museum of Non-Objective Painting (het latere Solomon R. Guggenheim Museum) met werken van Kandinsky en andere Europese modernisten.



[2.6]

DAVID REED

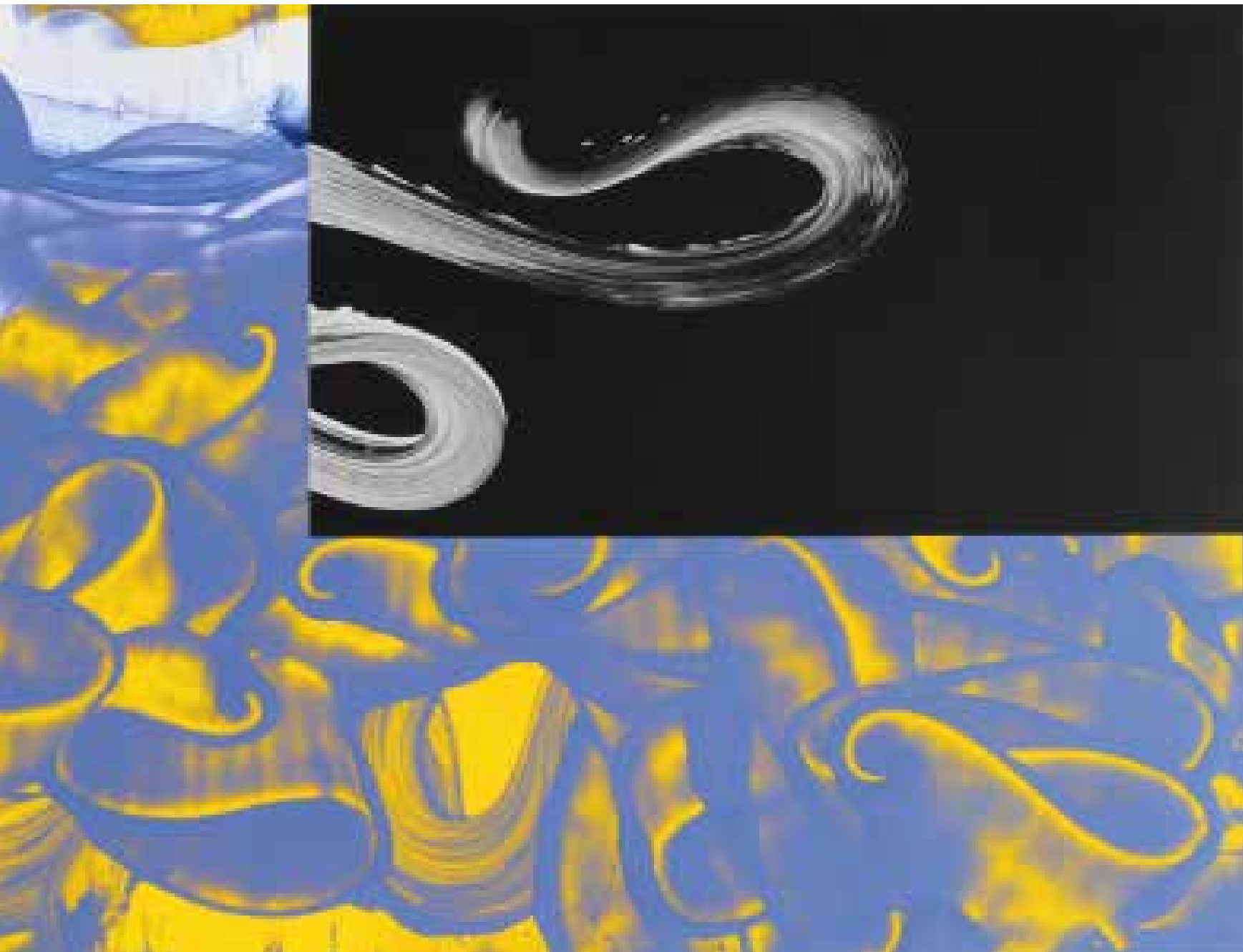
(VS, geb. 1946)

#448, 1995-1999

Olieverf en alkydverf op linnen
127 × 330,2 cm
Vanhaerents Art Collection,
Brussel

De eerste schilderijen van David Reed waren landschapjes die uit vlekken dik aangebrachte kleur waren opgebouwd. In de jaren zeventig verliet hij de figuratieve kunst en vulde hij aan de muur gemonteerde doeken met kolommen en rijen quasi identieke penseelstreken; de streken waren alleen van elkaar te onderscheiden door de onregelmatige druppels. In de jaren tachtig legde Reed zijn doeken plat op tafel en bracht hij de verf aan met een rakel, zodat er dramatische verflinten ontstonden. Door de ongelijkmatige druk van de rakel ontstonden er gladde overgangen van transparant naar ondoorzichtig en werd de onweerstaanbare illusie gecreëerd dat de linten van het doek omhoogkwamen. Sinds 1990 werkt

Reed vooral op lange, horizontale doeken die doen denken aan de landschappen van zijn vroege werk. De draaiende en kronkelende linten strekken zich erop uit als cumuluswolken boven een prairie. Verontrustend aan een schilderij als #448 is dat de wit met saffraangele achtergrond achter het web van korenbloemblauwe linten ineens zwart wordt, waardoor er links onder een paar witte lijnen in de ruimte lijken te zweven en rechtsboven een decoratieve saffraangele rand opduikt. Reed heeft vaak gezegd dat hij geobsedeerd is door speelfilms, en de ondervingeling van zijn doeken suggereert een aantal montages van scène tot scène: de schilderijen ontvouwen zich niet alleen in de ruimte maar ook in de tijd.



[3.4]

Hilma af Klint

(Zweden, 1862-1944)

Groep X, nr. 1 altaarstuk, 1915

Olieverf en bladmetaal op doek

237,5 × 179,5 cm

Hilma af Klint Foundation, Stockholm

smalle brug die vanaf de voorgrond naar een gloeiende zon in de verte loopt (afb. 3.3). De mystieke abstracties van Af Klint uit dezelfde periode bestaan uit golvende, plantaardige vormen en spiralen die doen denken aan nautiluschelpen, afgewisseld met schaarse menselijke en dierlijke figuren. Voor haar enorme 'altaarstukken' van 1915 wendde ze zich tot de traditionele geometrie in de vorm van een piramide voor spirituele groei, met daarboven een zon als symbool voor mystieke verlichting (afb. 3.4).⁵

Een andere versie van het motief van zon en piramide is terug te vinden in het werk van de Zwitserse kunstenaar Johannes Itten, die in 1919 bij het door Walter Gropius opgerichte Bauhaus in Weimar werd aangenomen om de 'inleidende cursus' te geven. In datzelfde jaar schilderde Itten *Aufstieg und Ruhepunkt*, een abstracte allegorie van de reis van de ziel naar wijsheid (afb. 3.5). Een reeks verticale driehoeken loopt in het midden van het doek omhoog, omsloten door een vurige kolom die symbool staat voor spirituele verlichting. Andere driehoeken dringen van links en rechts binnen en overlappen elkaar tot horizontale ruiten die rustplekken langs





[3.5]
Johannes Itten
(Zwitserland, 1888-1967)
Aufstieg und Ruhepunkt, 1919

Olieverf op doek
230 × 115 cm
Kunsthau, Zürich

[3.17]

MARTIN PURYEAR

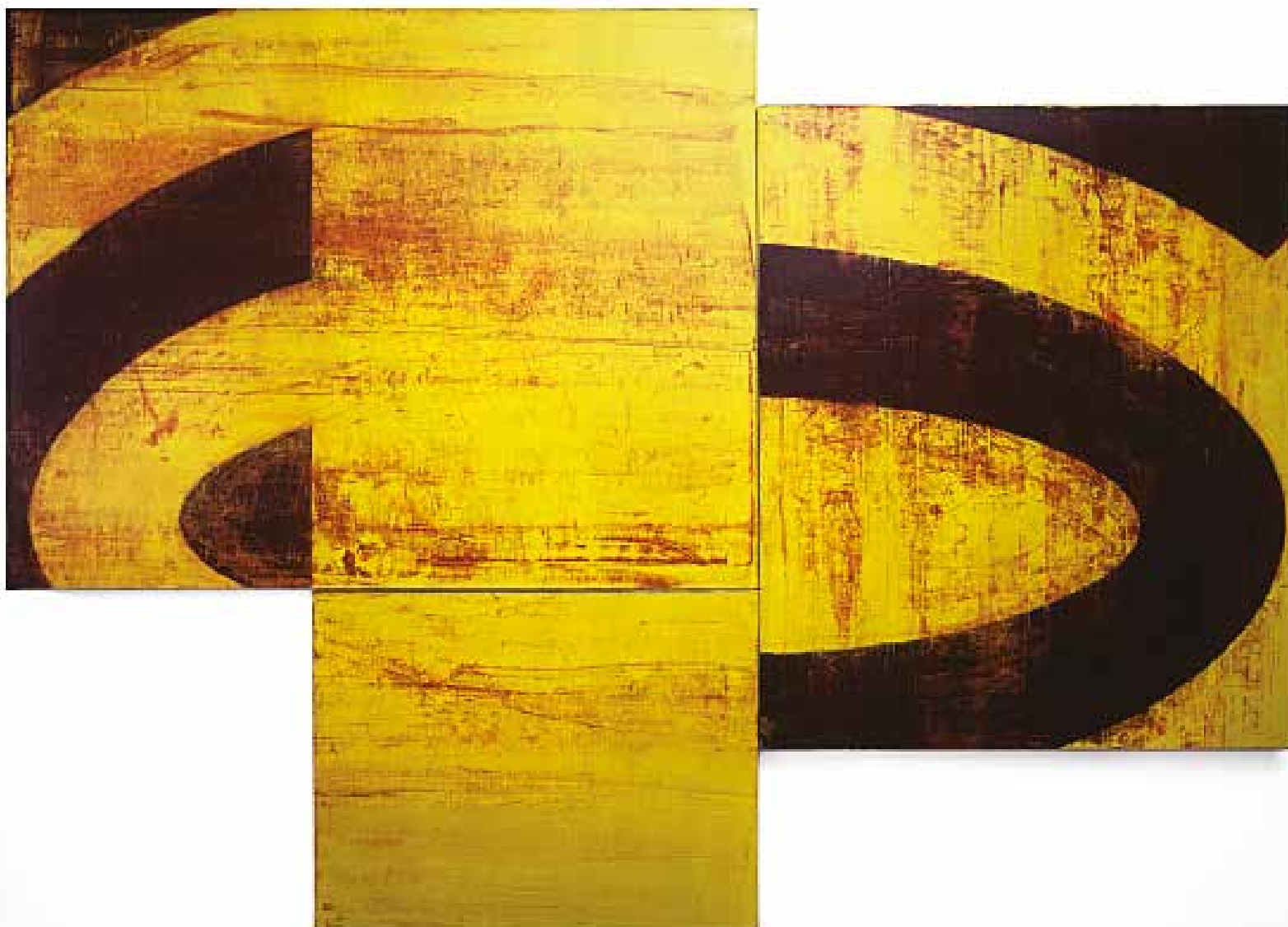
(VS, geb. 1941)

The Spell, 1985Grenenhout, ceder en staal
142 x 213 x 165 cm
Collectie Jeanne Gordon Puryear

Toen Martin Puryear eind jaren zestig les gaf bij het vredeskorp in Sierra Leone en lessen volgde aan de kunstacademie in Zweden, bestudeerde hij de technieken van lokale timmermannen en ambachtslieden. Van hen leerde hij hoe hij hout tot complexe vormen kon buigen en het kon weven als riet. De grote hoepel van *The Spell* lijkt op de glanzende, messing ringen van het schilderij van Wright of Derby (afb. 3.9), maar is gemaakt van hout. Vanaf de hoepel lopen zwarte ribben van draad, als lengtegraden. De kleinere kegel, die uit de boog naar buiten wijst, zoals Balla's *Mercurio passa davanti al Sole Visto al Cannocchiale* (afb. 3.11), is geweven van dunne stroken

van hetzelfde hout als de hoepel. De organische materialen van Puryear geven de bollen en banen een nieuwe betekenis, niet wetenschappelijk maar astrologisch. Zijn sculptuur is een soort armillarium voor een tovenaars, niet bedoeld als bewijs voor de wetten van de zwaartekracht, maar om het gunstigste moment te bepalen voor het uitspreken van een toverspreuk. Naarmate technologie ieders begrip behalve dat van de bedenkers te boven gaat, wordt wetenschap een soort magie en het Tijdperk van de Rede wordt het Tijdperk van de Goedgelovigheid.





[3.18]

DAVID ROW

(VS, geb. 1949)

Split Infinite, 1990

Olieverf en was op doek
218,4 × 294,6 cm
Collectie van de kunstenaar

De onderliggende compositie van *Split Infinite* bestaat uit een reeks concentrische ellipsen, bekend van de ringen rond planeten. Die herkenbaarheid wordt nog eens benadrukt door de kleurkeuze van Row: een palet van zwart en goud, gemengd met strepen karmozijn, als de roodbruine kleur onder goudblad. Maar Row heeft de symmetrie van de compositie met opzet verstoord. De binnenste ellips rechts is goud, dan zwart, dan goud en dan weer zwart. Maar het linker- en rechterpaneel van het schilderij zijn gescheiden (vandaar de titel *Split Infinite*). De beschouwer ziet nooit precies waar een gouden band zwart wordt, of omgekeerd. Om de zaak nog verwarrender te maken is de band links dunner maar

loopt verder door naar boven, zodat daar een stukje te zien is van een baan die rechts niet te zien is, wat impliceert dat de tussenliggende banden ook symmetrisch zouden moeten zijn. De binnenste band glijdt weg onder de druk en probeert zwart aan zwart te leggen, goud aan goud. Net zoals in de cinematografische landschappen van David Reed (afb. 2.6) lijkt de beschouwer de compositie op verschillende momenten en vanuit verschillende gezichtspunten te zien. De newtoniaanse fysica valt uiteen en de beschouwer blijft verloren achter in de relativistische ruimte van Einstein.



onderwerpen, en in 1915 combineerde hij de twee in een reeks composities rond het thema 'pier en oceaan', het kunstmatige bouwwerk dat de uitgestrekte natuur penetreert en deze laat verdwijnen (afb. 2.19). Daarna verdween de natuur als onderwerp uit zijn werk, afgezien van de schitterende bloemenschilderijen die hij maakte om de huur te kunnen betalen toen zijn abstracte werk niet verkocht.

In 1917 schreef Mondriaan het essay 'De nieuwe beelding in de schilderkunst', waarin hij de nieuwe, stedelijke invalshoek in zijn werk nader uitlegde en de moderne stad beschreef als de zichtbare verbeelding van de hedendaagse tijdgeest. 'Het maatschappelijk, het cultuurleven, heeft hare meest volkomen veruiterlijking in de *wereldstad*,' schreef hij, en hij voegde eraan toe: 'De Abstract Reële Schilderkunst ontwikkelde zich dan ook onder den invloed van het volle moderne cultuurleven der wereldstad.' In een voetnoot ging hij nog verder op dit onderwerp in:

De werkelijk moderne kunstenaar ziet de wereldstad als in vorm gebracht abstract leven: zij staat hem nader dan de natuur; zij zal hem eerder dan deze de schoonheidsontroering geven. Want in de wereldstad is het natuurlijke reeds verstrakt, geordend door den menselijke geest. De verhoudingen en het ritme van vlak en lijn in de architectuur zullen meer direct tot hem spreken dan het grillige der natuur. In de wereldstad drukt het schone zich meer mathematisch uit: daarom is zij de plaats waaruit het komend mathematisch artistiek temperament zich nu gaat ontwikkelen, – de plaats, waaruit de Nieuwe Stijl moet voortkomen.¹

Paradoxaal genoeg waren herkenbare stadsbeelden al uit het werk van Mondriaan verdwenen toen hij dit essay publiceerde. Rond 1917 had hij het stedelijke 'ritme van vlak en lijn' al vertaald tot een zuiver abstracte architectuur. Het venster bleef bepalend voor zijn nieuwe composities, met gekleurde vlakken die werden omsloten door zwarte randen (afb. 4.21, 4.22). Deze latere afbeeldingen zijn echter vooral impliciet *stedelijk*.

Uiteindelijk zouden schilders zoals Fernand Léger en Josef Albers en niet zozeer Mondriaan een abstract beeld van de moderne stad bieden. Het hoogtepunt is *La Ville* van Léger uit 1919 (Philadelphia Museum of Art), waarin een reeks verticale banden nabijgelegen muren, afgelegen gebouwen, reclameborden, de bovenleiding van treinen en een poot van de Eiffeltoren weergeven. Anonieme, abstracte figuren lopen een trap op en neer of staren blind vanaf reclameborden, met hoofden en lichamen die zijn vereenvoudigd tot geometrische vormen zoals die van de metafysische mannequins van De Chirico.

In de jaren veertig werd de invloed van de stadsgezichten van De Chirico (afb. 4.1) merkbaar in de geschiedenis van de abstracte kunst, toen de kunstenaars uit Argentinië en Uruguay hernieuwde belangstelling kregen voor zijn werk. In Montevideo verrijkten de jongere leden van de School van het Zuiden van Joaquín Torres-García zijn 'universele' constructivisme (afb. 5.19) met een nieuw gebruik van diepe ruimte. In Buenos Aires ontleenden de kunstenaars van de Madígroep elementen uit het werk van De Chirico en maakten daarmee abstracte versies van zijn spookachtige stadsgezichten. Op *Plano azul* van Martin Blaszko (afb. 4.4) doen bijvoorbeeld de vorm van het doek, het trapezoïdevormige middenvlak, het gedempte blauwgrijs, olijfgroen en bruin en de losse toetsen diep zwart erg denken aan de opbouw van De Chirico's *La serenità del saggio* (1914, Museum of Modern Art, New York). Blaszko beeldt Buenos Aires niet werkelijk af, maar roept wel de naoorlogse stedelijke vervreemding op.

Het gebruik van geometrische vormen als symbool voor de stedelijke omgeving blijft echter zeldzaam in de twintigste-eeuwse abstracte kunst, ondanks de voorbeelden van Léger en Blaszko. Abstracte kunstenaars gebruikten de geometrische vorm

[4.2]

Piet Mondriaan

(Nederland/Frankrijk/VS, 1872-1944)

Façade (schets), 1914

Potlood op papier
23,7 × 15,4 cm
Particuliere collectie

[4.3]

Piet Mondriaan.

Compositie in ovaal met kleurvlakken 2, 1914

Olieverf op doek
113 × 84,5 cm
Kunstmuseum, Den Haag





[5.9]

ROSIE LEE TOMPKINS

(VS, 1936-2006)

Three Sixes, 1986

Quilt van polyester, wollen jersey en katoen
228 x 181,6 cm
Whitney Museum of American Art, New York
Aankoop met steun van de Contemporary
Painting and Sculpture Committee

Rosie Lee Tompkins werd geboren in Alabama, het thuisland van de Afrikaans-Amerikaanse quiltproductie, en leerde als kind al hoe ze quilts moest maken. Toen ze 22 was, verhuisde ze naar Oakland, Californië, waar ze als verpleegkundige werkte. Dertig jaar later keerde ze terug naar het maken van quilts, als rust- en zingevende hobby, waarbij ze ongebruikelijke materialen toepaste zoals fluweel en polyester in plaats van het traditionele katoen. De quilts van Tompkins bereikten pas een groter publiek dankzij een toevallige ontmoeting met de wetenschapper en verzamelaar Eli Leon, maar waren daarna vaak te zien op tentoonstellingen. Er wordt wel gezegd dat Tompkins' felgekleurde vierkantjes zijn terug te voeren op de traditionele Afrikaanse stoffen. Maar de vloeiende lijnen in haar

ontwerpen voelen heel anders dan haar vermeende bronnen, die worden gekenmerkt door regelmaat. Ze plaatst vaak een centraal medaillon in een onregelmatig raamwerk van kleinere vierkantjes, iets wat niet gebruikelijk is in Afrikaans textiel. Bij *Three Sixes*, waar de kleinere vierkanten naar de bovenste helft van de compositie drijven en de grotere naar beneden zinken, is zelfs die minimalistische structuur verdwenen. Zoals Eli Leon al opmerkte, bestaat *Three Sixes* in essentie uit een strook van zes vierkanten, verdeeld over drie kleuren (geel, oranje en paars). Verder ligt niets vast. De volgorde en verhoudingen van de kleuren variëren voortdurend en de stroken zelf worden groter, krimpen en draaien, zodat het hele raster lijkt te bewegen, uit te dijen en te krimpen als een levend organisme.¹²



[5.10]

EL ANATSUI

(Ghana/Nigeria, geb. 1944)

Sasa, 2004

Aluminium en koperdraad
640 × 840 cm
Centre Pompidou, Parijs
Aankoop 2005

De sculpturen van El Anatsui uit begin jaren negentig bestonden vaak uit houten palen die hij had bewerkt en beschilderd, zodat ze eruitzagen als menselijke figuren. Voor *Leopard Cloth*, een baanbrekend werk uit 1993 (particuliere collectie, Londen), liet hij alle gelijkenissen met de mens weg en verbond drie planken tot een abstracte stèle, waarna hij een patroon van gezaagde driehoekjes in het bovenste deel kraste. Een recensent zag in dit patroon een verwijzing naar de 'Ukarastof die wordt gedragen door ingewijden van het geheime lui-paardgenootschap van Zuidoost-Nigeria.' Anatsui liet zich inspireren door de gigantische ruimtes waarin de biënnales werden gehouden en besloot dat hij op een veel grotere schaal moest werken dan het materiaal van nature mogelijk maakte. Voor zijn monumentale werken begint hij op kleine schaal: hij

maakt sculpturen van draaidoppen van drankflessen die hij heeft platgeslagen tot rechthoekige stroken en aan elkaar heeft gezet met koperdraad zodat er panelen ontstaan van flexibele metalen 'stof'. De werkwijze van Anatsui doet denken aan de aan elkaar gestikte stroken traditionele kente-stof, maar zijn onregelmatige composities hebben niet het strikte terugkerende en variërende patroon. Doordat hij doppen van verschillende drankmerken gebruikt, kan hij verschillend gekleurde panelen met verschillende texturen maken, die hij samenvoegt tot enorme metalen vellen die in golven van de muur hangen en zich uitstrekken over de vloer. De etherische schoonheid van zijn werk bestaat naast de afgrijselijke geschiedenis die in het materiaal besloten zit: de eeuwen toen Europese drank en textiel werden geruild tegen mensen.¹³



ABSTRACTE KUNST EEN WERELDGESCHIEDENIS

Abstracte kunst heeft vaak concrete wortels. Ervaringen in de echte wereld, stelt kunsthistoricus Pepe Karmel, liggen bijna altijd ten grondslag aan abstracte uitingen.

ABSTRACTE KUNST. EEN WERELDGESCHIEDENIS is een gedurfde nieuwe verkenning van de oorsprong en evolutie van een invloedrijke kunststroming. Voor het eerst wordt er dieper ingegaan op de oorsprong van het abstracte. Dit boek gaat over mannelijke én vrouwelijke kunstenaars, uit alle windstreken van de wereld en altijd wordt hun werk besproken in relatie tot sociale, politieke en culturele veranderingen.



PEPE KARMEL is kunsthistoricus, kunstcriticus en tentoonstellingsmaker. Hij verkreeg zijn PhD aan het Institute of Fine Arts in New York en is als docent verbonden aan de faculteit Kunstgeschiedenis van de New York University.

Als kunstrecensent publiceerde hij in de *New York Times* en het tijdschrift *Art in America*. Als curator werkte hij voor het Museum of Modern Art, New York, mee aan tentoonstellingen over Robert Morris (1989), Pablo Picasso (1997 en 2004), Jackson Pollock (1998) en over abstracte kunst (2012). In 2003 verscheen zijn boek *Picasso and the Invention of Cubism*.

Niet chronologisch, maar thematisch en gecategoriseerd op onderwerp gaan we de geschiedenis tegemoet. Karmel focust op het onderwerp, en toont hoe de kunstenaars zich uiten via hun abstracte beeldtaal. Lichamen en landschappen, kosmologieën en kalligrafie, architectuur en patronen. Van de pioniers tot de protegés van het genre – Kazimir Malevich, Hilma af Klint, Wassily Kadinsky, Ibrahim El-Salahi, Carlos Cruz-Diez, Bridget Riely, Anni Albers, Sean Scully, Julie Methretu en Wu Guanzhong, om er maar een paar te noemen. Ook is er veel ruimte voor Nederlandse kunstenaars, vaak meesters van het abstracte – denk bijvoorbeeld aan Piet Mondriaan, die zelf meende al vóór Jan van Eyck abstractie in Nederlandse werken te herkennen, en Theo van Doesburg.

Dit handboek voor de abstracte kunst toont een nieuwe manier van kijken. Naar een breder, meer inclusief universum van kunstenaars en de werken die zich met weerhaken in de kunstgeschiedenis hebben vastgezet.

