

ALLES IS GEKLEURD

JOOST ZWAGERMAN

ALLES IS GEKLEURD

OMZWERVINGEN IN DE KUNST



Uitgeverij De Arbeiderspers
Amsterdam · Antwerpen

De auteur ontving voor dit boek een projectbeurs van
het Nederlands Letterenfonds.

Copyright © 2011 Joost Zwagerman

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt,
door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke andere wijze ook,
zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van bv Uitgeverij De Arbeiderspers,
Herengracht 370-372, 1016 CH Amsterdam. *No part of this book may
be reproduced in any form, by print, photoprint, microfilm or any other means, without
written permission from bv Uitgeverij De Arbeiderspers, Herengracht 370-372,
1016 CH Amsterdam.*

Omslag: Studio Ron van Roon
Foto auteur: Keke Keukelaar

ISBN 978 90 295 7382 5 / NUR 300

www.arbeiderspers.nl
www.joostzwagerman.nl

*Als je goed om je heen kijkt
zie je dat alles gekleurd is*

K. Schippers

INHOUD

Zwart geeft licht

- Zwart geeft licht. *Het late werk van Mark Rothko* 13
‘Ik bén de natuur.’ *Jackson Pollock en de oorsprong
van het drippen* 20
Hoppers Hollywood 27
God en de gewone man. ‘*The American Scene*’ 32
The Importance of Being Peggy 39
De haai die ging rotten. *Kunsthandel van Leo Castelli
tot Charles Saatchi* 47
Worstelen, kopiëren, annexeren. *Picasso en
Amerikaanse kunst* 55
De gemusealiseerde metropool. *Parijs versus New York* 65
De zachtgroene rechthoek. *Nebraska van Brice Marden* 69
De satori’s van Cy Twombly 74
‘De dingen hebben ons nodig.’ *Marcel Duchamp en
sabotage als norm* 83
Op een wolk staan. Het raadsel van het licht *van
Cees Nooteboom* 90
Bad painting 96
Ballingschap als keurmerk. *De kunstenaars in
‘Exile on Main St.’* 104
Schilderen alsof andermans leven ervan afhangt. *De helse
kermistent van Daniel Richter* 114
‘Je moet een beetje bang zijn voor wat je zelf maakt.’ *In gesprek
met Marlene Dumas* 121

Kunsthistorisch uiteenvallen. *Van Berlusconi via Bellini
naar Bacon* 131

In de ban van het ding. *For the Love of God van
Damien Hirst* 136

In het Warhola

Vacuümkunst. *Andy Warhol in het Stedelijk Museum* 143

Sfinx zonder geheimen. *Andy Warhols Time Capsules* 151

Lou's Views. *In gesprek met Lou Reed* 155

'Iedere kat heette Sam.' *In gesprek met Gerard Malanga,
assistent uit Warhols Factory* 159

Het raadsel is dat er geen raadsel is. *Wat Warhol zei en niet zei* 170

Alles moet weg. *Hoe Jeff Koons, Damien Hirst en andere nazaten
van Warhol met succes de restanten van hun ziel verkopen* 175

Picture this

Droevig licht. *Gregory Crewdson en de bijna-doodervaringen
in suburbia* 187

Het autistisch oog. *Evenwichtskunst volgens Koos Breukel* 195

'Omdat ik van hen houd.' *Diane Arbus en haar modellen* 200

Kijken naar de pijn van dierbaren. *Annie Leibovitz en
Susan Sontag* 203

Geen ziel, wel design. *Madonna, Annie Leibovitz en
Vanity Fair* 212

Erwin Olaf schildert 215

In memoriam

Mooie kennis. *Elizabeth Hardwick, 1916-2007* 221

Hoe stilte wordt gemaakt. *Kees Fens, 1929-2008* 224

Most pretty girls have pretty ugly feet. *David Foster Wallace,
1962-2008* 231

- John Updike, 1932-2009
1. *Planeet Updike* 238
2. *Tedere exploratie. Bij de dood van John Updike* 242
Martin Bril, 1958-2009
1. *God is een plot* 247
2. *Bril is dood* 257
De tragiek van een miskende fan. *Bij de dood van*
J. D. Salinger, 1919-2010 261

Standplaats literatuur

- Een meneertje, maar ook een *Mensch*. Pnin van
Vladimir Nabokov 269
Zelf geld worden. *Casino van Marja Brouwers en Money van*
Martin Amis 273
Wolfe en de werkelijkheid 279
Op wolken van eigenwaan. *V.S. Naipaul en zijn biograaf* 283
Voer voor rothologen. *Exit Ghost van Philip Roth* 287
Standje strijkplank. Ik Jan Cremer 3 291
De kunst van het bloemlezen. *Het Amerikaanse korte verhaal*
volgens Richard Ford 297
De stille majesteit van een lang huwelijk. *Freedom van*
Jonathan Franzen 303
'Je laat je bespelen door het verhaal.' *In gesprek met*
Tobias Wolff 307
Het moment dat je innerlijk doodging. *Imperial Bedrooms van*
Bret Easton Ellis 314
Niemand ontkomt. *In gesprek met Michael Cunningham* 320

A Model World

- Maakt Kate Moss kunst? *Zwijgen en spreken van*
het supermodel 329
Harige jaren. *Deep Throat en de pornomoraal* 334
'Je mag overal in.' *Porno in de mainstream* 338

Het leed en feest dat leven heet

Patiënt Vincent van Gogh 345

Kikker gaat fietsen! *Maarten van Buuren en het leed dat
leven heet* 354

Alles stroomt. *Remco Campert en Daniël Lobues en
het feest dat leven heet* 360

Busje schept man

1. Geschept 371

2. Zo veel lieve mensen 373

Verantwoording 377

Register 379

ZWART GEEFT LICHT

ZWART GEEFT LICHT. HET LATE WERK VAN MARK ROTHKO

Zo'n twintig, vijfentwintig jaar geleden durfde ik niet op te biechten dat ik van het werk van Mark Rothko hield. Ik was voor in de twintig en had vrienden die zo'n vijf à tien jaar ouder waren dan ik, en een aantal van hen deed 'iets' met kunst. Ze hadden op de kunstacademie gezeten – de meesten op de Rietveld Academie –, exposeerden in toonaangevende galleries, en van een enkeling was zelfs werk aangekocht door musea in binnen- en buitenland. Alleen al vanwege die wapenfeiten hadden zij volgens mij alle recht van spreken, terwijl ikzelf naar mijn idee nergens enig recht aan kon ontleen. Het was eind jaren tachtig, en mijn vrienden konden me precies vertellen welke kunstenaars er wel en niet deugden. Zij gingen prat op hun eigen canon: Marcel Duchamp, Francis Picabia, Andy Warhol, Sigmar Polke. Pop, figuratie, ironie, pastiche en dada – dat waren de steekwoorden voor de écht interessante kunst. Mark Rothko was, daar waren mijn vrienden het over eens, heel erg 'fout', met zijn bombastische doeken en hoogdravende praatjes.

Voor al over een van zijn uitspraken maakten zij zich vrolijk: Rothko had voorspeld dat het abstract expressionisme de eerstvolgende duizend jaar zou domineren in de kunst. Duizend jaar – toe maar! Cultureel incorrecte grappen over het 'Duizendjarig Rijk van de Abstract-Expressionisten' waren niet van de lucht. En tja, viel dat even tegen, toen in 1962 in New York Rothko's galeriehouder Sidney Janis een expositie organiseerde onder de titel 'De nieuwe realisten', met werk van Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist en Claes Oldenburg. Realisten! Rothko zegde woedend de samenwerking met de galeriehouder op, met als verwijt: 'How could you let *them* in?'

Een andere anekdote pleitte al evenzeer tegen Rothko. Op een zondag ergens begin jaren zestig wandelden Andy Warhol en een vriend door Greenwich Village. Ze kwamen Rothko tegen. Warhols vriend kende Rothko en stelde hen aan elkaar voor. Warhol wilde hem de hand schudden, maar Rothko negeerde het gebaar en liep zonder iets te zeggen door. Niet lang na dit incident zou Rothko over Warhol, Lichtenstein *ed altro* beweren: 'These young artists are out to murder us.'

Hoongelach van mijn vrienden bij het vertellen van dit verhaal.

In zijn – spannende en voorbeeldige – biografie *Mark Rothko* (1993) gaat biograaf James Breslin uitvoerig in op dit incident met Warhol, omdat het veel zegt over Rothko's achterdocht of regelrechte vijandigheid tegenover *iedereen* die jonger of zelfs maar *án*-ders was dan hij in de Amerikaanse kunst van die jaren.

Maar die hoon van mijn vrienden betrof dus de man zélf. Wat was er volgens hen mis met het wérk? Nou, van alles. Ik herinner me de klachten: in vergelijking met het strakke, strenge werk van Barnett Newman, die bij mijn vrienden wél door de ballotage kwam, staken de doeken van Rothko maar bleekjes af. Rothko's abstracte werken waren zweverig, zemelig, zijig, en het latere werk was opgelegd zwartgallig. Eén sneer kan ik me nog woordelijk herinneren: 'En dan dat gemekker over mystiek en spiritualiteit en Grootse Ervaringen en mensen die in huilen uitbarsten bij het zien van zijn schilderijen. Getverdemme zeg. Rothko, dat is veredelde new-agekitsch. Echt kunst voor mijn moeder.'

Vooraf dat laatste kwam hard aan. Het was namelijk ook echt kunst voor mij. In een parallel universum, ver van dat van mijn vrienden, had ik, in musea in Londen en Washington, tot de tanden toe gewapend (dat wil zeggen, met de geleende wapenrusting van mijn vrienden) tegenover een aantal Rothko's gestaan. Alle scepsis was ter plekke en direct vervlogen. Om dat bête noire van mijn vrienden maar eens zelf aan het woord te laten: 'Een schilderij gaat niet over een ervaring. Het *is* een ervaring.'

Hoe zo'n Rothko-schilderij-als-ervaring te beschrijven? Ik heb sinds die eerste keer dat ik oog in oog stond met zijn sluierachtige meesterwerken veel lofprijzingen en lyrische uitweidingen gelezen. Bijna altijd vallen dan de grootst denkbare woorden: de

Ziel, het Al, de Mens als Grote Tragedie, de Kosmos, het Zijn. En o ja, volgens vele bewonderaars schilderde God zélf natuurlijk mee toen Rothko, na een periode waarin hij zocht naar een nieuwe beeldtaal, in de jaren vijftig van de vorige eeuw op Manhattan werkte aan die reeks van doeken waarop twee, vaak drie gestapelde kleurvlakken zonder duidelijke omlijning van het canvas leken te zweven om vervolgens uit te wolken, op te gloeien, aan te zwellen, weg te stromen, over te vloeien – oeps, daar ga ik zelf ook al, klapwiekend richting kennelijk onvermijdelijke lyriek zodra het om de Mark Rothko van de jaren vijftig gaat.

Aan die gestapelde kleurvlakken heeft de kunstkritiek in de loop van de decennia een vocabulaire gehecht met telkens terugkerende typeringen. ‘De kleuren pulseren,’ lees je dan. En: ‘Al zijn doeken zijn organismen die ook echt ademen.’ Die zinnen zijn tot clichés gestold, maar sta je oog in oog met Rothko’s abstracte werken uit de periode na vijftig, dan besef je dat afbeeldingen in een catalogus of naslagwerk, of een keurige poster in een keurig frame, in de verste verte niet op kunnen tegen de originelen in musea. Want dan zie je dat de kleuren inderdád pulseren. En dat al zijn doeken organismen zijn. Die ook écht ademen. Goh.

Iedereen heeft ooit weleens een pot verf gekocht met ‘levend wit’ op het etiket. Bij Rothko leven alle kleuren. Hoe speelde hij dat klaar? Het antwoord moet zijn dat hij met ongewoon dunne verfoplossingen werkte, die laag voor laag werden aangebracht. Door die dunne oplossingen bleef de structuur van het doek ook altijd te zien op de verfhuid. Tussen al die kleurlagen bracht hij verschillende vernislagen aan, en dan niet twee of drie, eerder vijf, zes of meer. Niet alleen kan bij een werk van Rothko onder een blauw kleurvlak een gele gloed schemeren, of gloeit een aardekleur op van achter een oranje rechthoek, ónder dat oranje en dat geel bevinden zich nog weer andere kleurlagen, die wij niet zien, maar die er wel zijn en die onmiskenbaar meetrillen met dat geel en dat oranje.

In 2008 zag ik in Londen, in het Tate Modern, voor het eerst infrafoodfoto’s van een van Rothko’s werken uit zijn ‘late periode’, zoals dat heet, de periode waarin geel, oranje, hemelsblauw, groen en allerlei andere kleuren vaak niet meer mochten meedoen, en

waarin manshoge doeken steeds duisterder werden, tot er nog slechts zwart op zwart restte. In een grote tentoonstelling van *the late Rothko's* was een kleine afdeling waarin restauratoren verslag deden van een bijna archeologische ontleding van zijn *Seagram murals*. Deze murals – kolossale doeken van soms wel bijna vijf bij drie meter, dertig in totaal – zijn gewoonlijk verspreid over de wereld te zien, in Japan, de Verenigde Staten en Engeland. Wat blijkt? Ook onder die duistere doeken bevinden zich tal van kleurlagen die vaak veel lichter waren. Onder het zwart en donkerbruin en grijs gaan helderrood, vrolijk geel, spetterend blauw verscholen. Dát moet de reden zijn waarom zelfs zijn zwart-op-zwart-doeken, als je er langer naar kijkt, onbegrijpelijk levendig zijn. Bij Rothko kan zelfs het zwartste zwart licht geven. Dat is een wonder.

Negen van die dertig befaamde murals zijn gewoonlijk in het Tate Modern te zien in de zogeheten Rothko-zaal. Maar in 2008 waren de overige eenentwintig uit deze reeks óók naar Londen verscheept en hingen ze alle dertig bijeen in een kolossale zaal. Al die duistere en sferische murals bij elkaar in één ruimte met zalmkleurige wanden en slechts spaarzaam licht: de associatie met een meditatiekamer of een schemerrijk stiltecentrum lag voor de hand. Die belichting, die kleur van de museumwanden – zo wilde Rothko het, dat had hij tenminste aangegeven in een van de vele begeleidende brieven die hij aan de eertijdse museumstaf had gestuurd, nadat hij een aantal *Seagram murals* had geschonken.

In een interview ter gelegenheid van de tentoonstelling met de simpele naam 'Rothko' vertelde de Amerikaanse kunstenaar Brice Marden, die meer dan eens zijn schatplichtigheid aan Rothko heeft benadrukt, dat hij begin jaren zestig een transcendente ervaring had toen hij door een stuk niemandsland in Californië reed. Rondom hem alleen maar immense artisjokvelden. Aan de horizon paktten wolken zich samen en werd de lucht in korte tijd inktzwart; er naderde een geweldige storm. Het was alsof de wolkenlucht het daglicht simpelweg wegdrukte, en Marden zei dat hij de gewaarwording had in een enorm werk van Rothko te zijn beland. Want die wolkenlucht mocht dan inktzwart zijn, dat zwart verspreidde ook een onnaards licht. Net als die duistere Rothko-doeken.

De *Seagram murals* zijn in bepaald opzicht misschien wel de

schilderkunst voorbij; dit is *environmental art*, maar dan binnenskamers, hoe bizar groot die 'kamer' dan ook is. Alle murals bij elkaar dwingen de toeschouwer tot het zoeken naar woorden van de overtreffende trap. We zien hier het grootste, het sacraalste, het monumentaalste, het subliemste. En tegelijkertijd is er het besef dat de kunstenaar wenst dat wij omhuld worden door het leerste, warmste, ijlste, stilste en – ja, het meest menselijke wat de kunst kan voortbrengen. Zijn dit grote woorden? Dat moet dan maar.

En toch. Ik moet bekennen dat ik ook een tikje teleurgesteld was. Zó veel verstilling van zulke enorme afmetingen heeft van de weeromstuit een onbedoeld effect: de verstilling wordt bombastisch – mijn vrienden hadden niet helemaal ongelijk, vrees ik. Imponeren verglijdt langzaam tot intimideren. Rothko streefde naar eigen zeggen bij ieder kunstwerk naar het verbeelden van de menselijke tragedie. Het menselijke raakt door het totaal van de murals onwillekeurig geïnfecteerd met het megalomane.

Het verhaal áchter de *Seagram murals* is inmiddels al even legendarisch geworden als de reeks zelf. In 1958 nam Rothko de opdracht aan muurschilderingen te maken voor restaurant The Four Seasons, op de begane grond van het toen gloednieuwe Seagram-gebouw op Park Avenue in New York. De opdracht luidde dat hij decoratieve werken zou maken met een totale oppervlakte van vijftig vierkante meter.

De opdracht werd een beproeving. Het restaurant, verzamelplek voor de internationale jetset, groeide voor Rothko uit tot hét symbool van kil en hersenloos materialisme. Hij maakte doeken voor het restaurant, maar wilde er zelf voor geen prijs gezien worden. Hij at wel ergens anders. Nadat hij er dan toch voor één keer met zijn echtgenote had gedineerd, gaf Rothko vol walging de opdracht terug. Het publiek dat daar aan de tafels zat – dat was niet zijn publiek, wist hij zeker. Aan de rijke patjepeeërs die daar dineerden, wilde hij zijn kunst niet prijsgeven. Hij stortte het voorschot op het honorarium terug op de rekening van de opdrachtgever. Tegelijkertijd bleef hij doorwerken aan de murals, vaak op het obsessieve af.

In 1965 schonk Mark Rothko negen van de murals aan de Tate Gallery. Aan die schenking hebben wij de Rothko-zaal in het hui-

dige Tate Modern te danken. Pas medio 1970 kwam het ervan dat er in het Tate Britain een speciale museumzaal voor de werken werd gecreëerd, maar de onthulling ervan maakte de kunstenaar niet meer mee; op 25 februari van dat jaar pleegde hij zelfmoord. Een assistent trof hem aan in zijn atelier, de beide armen opengesneden. Autopsie wees uit dat Rothko ook een fatale vergiftiging had opgelopen door het slikken van een overdosis antidepressiva. Polsen doorsnijden én medicijnen – hij had niets aan het toeval over willen laten.

Met dit verhaal in het achterhoofd, en talrijke andere verhalen over Rothko's depressies, zijn toenemende achterdocht, zijn alcoholisme en fatalisme, was het bijna ondoenlijk om die 'loods' met murals onbevangen te betreden. Wat de zaak nog lastiger maakte, was dat de tentoonstelling alle kleurige doeken negeerde die hij in zijn laatste levensjaren óók nog maakte.

Dit salut aan Rothko was beslist geen *crowd pleaser*; ik denk niet dat een vriend van destijds zijn moeder een plezier zou hebben gedaan door haar mee te nemen naar dit retrospectief. Het laatste waaraan je dacht was new age en zweverigheid; hier domineerde de loden ernst van een aardse, al te aardse melancholie. We zagen hier het finale werk van een gedisillusioneerde *naysayer*.

Na de zalen met de *black-on-black*-schilderijen bood het Tate ruimte aan Rothko's allerlaatste werken, de titelloze werken op papier of canvas, slechts bestaand uit twee kleuren: bruin en grijs. Of grijs en zwart. Hier geen glimp meer van kleuren-onder-de-kleuren. Het zwart is enkelvoudig geworden, en de onderste helft van deze doeken bestaat uit een voor Rothko's doen bijna anarchistisch aangebracht ratjetoe van grijze verfstreken. Rothko's mooiste uitspraak is die waarin hij zijn werk vergelijkt met toneelstukken: 'De vormen in de schilderijen zijn de acteurs. Ze zijn geschapen vanuit de behoefte aan een groep acteurs die in staat zijn zonder gêne dramatisch te bewegen, gebaren te maken zonder schaamte.'

Denkend aan de kleurige doeken uit de jaren vijftig kun je je van alles voorstellen bij de aard van de toneelstukken die Rothko in gedachten moet hebben gehad: meeslepende tragedies waarin alle kleurvlakken fungeren als personages die wenken, wijken, verlangen en vertroosten. Maar kijk vervolgens goed naar die laatste

werken uit 1969; wat voor toneelstukken-op-doek worden hier opgevoerd? De gedachte aan *Waiting for Godot* schiet te binnen, met rollen voor twee onttakelde zielen die de tijd doden in het groeiende besef dat al het wachten tevergeefs is omdat niets of niemand zich ooit nog zal aandienen. Want wat is wachten? Het antwoord is, helaas, ontnuchterend. Wachten is vrijwel altijd wachten op langer wachten.

Later lees ik in de catalogus bij de tentoonstelling een betere vergelijking met Beckett. Rothko maakte met zijn laatste werken een schilderkunstige variant op *Endgame*, uit 1957, met in het script deze aanwijzingen voor het decor van het toneelstuk: 'Kaal interieur. Grijs licht. Links en rechts twee kleine ramen, de gordijnen gesloten.'

Het lijkt of Beckett hier zo'n laat doek van Rothko beschrijft. Voeg hieraan toe Becketts idee over het lot van de kunstenaar, zoals hij het eens verwoordde: 'Je moet uitdrukken dat er niets (meer) is om uit te drukken, gevoegd bij de nederige plicht tot uitdrukken.' Rothko voldeed in 1969 nog aan die nederige plicht; alleen de kleuren pulseerden niet langer, maar implodeerden. Het leven was uit de organismen. En die kleuren, die voordien écht ademden, waren geminimaliseerd tot grijstinten waarlangs niet één ademtocht meer ontsnapte. Het canvas als wurgkoord. In het Tate Modern waren we vijf zalen verder, maar lichtjaren verwijderd van de gloedvolle *Seagram murals* uit 1959.

Ik dacht aan mijn vrienden van toen. Zouden ze bij het zien van *the late* Rothko nog steeds hun grappen hebben gemaakt?

‘IK BÉN DE NATUUR.’
JACKSON POLLOCK EN DE OORSPRONG
VAN HET DRIPPEN

In 2004 toonde Tijs Goldschmidt in *Zomergasten* een fragment van de beroemd geworden film die fotograaf Hans Namuth in 1950 maakte van Jackson Pollock, bezig aan enkele van zijn drippings. Pollock legde een doek op de vloer van zijn atelier, liep er met een verfpot half dansend omheen en wierp met een kwast of spatel slierten verf op het doek, net zo lang tot er een vlechtwerk van verf ontstond.

Ik weet, het is ook nu nog heel eenvoudig om de werkwijze van Pollock belachelijk te maken en af te doen als onzin en aanstelleritis, maar je kunt er gelukkig ook de magie van inzien. Ik was in 2004 presentator van *Zomergasten* en herinner me: Tijs Goldschmidt zag magie, ook bij het in de studio terugzien van de film van Namuth.

Als commentaar verwoordde Goldschmidt in één korte zin de essentie van Pollocks bedoelingen: ‘Je ziet in de film van Namuth wat de ervaring geweest moet zijn tijdens het schilderen.’ Ook wees hij op de verhouding tussen wat Pollock zich ten doel moest hebben gesteld en wat hij tijdens zo’n dripsessie ook daadwerkelijk kon. Soms schuurde die verhouding; ontgoocheld staakte Pollock dan het werk. Ook dát zagen we terug in het getoonde fragment.

Een paar jaar na de *Zomergasten*-uitzending vertelde Tijs Goldschmidt me iets over Pollock wat tijdens de avond in 2004 niet ter sprake was gekomen: er bestaan sterke overeenkomsten tussen zogeheten fractals en de motieven in het woeste vlechtwerk van verf op Pollocks meest geslaagde drippings. Een fractal is een meetkundige figuur die is opgebouwd uit delen die min of meer overeenkomen met de vorm van de figuur zelf. Op elke schaal

heeft hij een zeer onregelmatige structuur. Bij sommige fractals komen motieven voor die zich op steeds kleinere schaal herhalen. Goldschmidt legde uit dat deze groeipatronen in de natuur overeenkomen met de verhoudingen tussen de open en dichte plekken in de drappings van Pollock.

Dat vond ik een mededeling in de categorie: wonderen bestaan. Met schijnbaar wilde bewegingen, maar in een staat van concentratie die naar trance neigt, brengt een kunstenaar een vlechtwerk van verf aan op het doek. Dat vlechtwerk blijkt te beantwoorden aan microscopische patronen in de natuur. Jackson Pollock als een god in het diepst van zijn gebaar – zoiets. Je zou er pardoes mysticus van worden.

De kennelijke overeenkomst tussen Pollocks idiosyncrasie op doek en de patronen van fractals werpen een nieuw licht op een uitspraak die de kunstenaar ooit deed. Enkele jaren voordat Pollock zijn drappings zou maken, vroeg zijn collega Hans Hofmann hem, overigens tijdens een bijzonder ongemakkelijk gesprek: 'Jackson, schilder jij ondanks de abstracties naar de natuur?' Pollock gaf een ultrakort antwoord: 'I am nature.' Van dat antwoord begreep Hofmann niets. 'Als je louter vanuit het hart schildert, dan ga je jezelf herhalen,' wierp Hofmann tegen. Pollock nam de moeite niet daarop te reageren, het gesprek was wat hem betrof voorbij.

De gelijkenissen tussen fractals en kunstwerk indachtig, kun je alsnog beweren dat Jackson Pollock inderdaad naar de natuur schilderde, zij het op een ander niveau dan waarop Hofmann doelde. Ook blijkt dat Pollock met zijn antwoord niet ver van de waarheid was. Wat ben je als je patronen op het doek werpt die overeen blijken te komen met patronen uit de microscopische werkelijkheid? Dan ben je misschien zelf naar de geest onderdeel van die patronen. Dan ben je inderdaad: natuur.

Pikant detail is dat juist de naam van Hans Hofmann vaak opduikt als de vraag wordt gesteld of Pollock het druppen helemaal zelfstandig heeft uitgevonden of dat hij ooit ergens de kunst moet hebben afgekeken. Korter gezegd: wie druppelde als eerste? In de Pollock-*Forschung* worden stevast drie namen van 'drip'-pioniers genoemd: de Mexicaanse kunstenaar David Siqueiros, de eerder-

genoemde Hans Hofmann en als laatste Max Ernst.

Van de vooral als muralist bekendstaande Siqueiros is bekend dat hij al in de jaren dertig het canvas op de grond plaatste om zo om het doek heen te kunnen lopen. Dat zullen er vast wel meer hebben gedaan. Maar in diezelfde periode meldde Pollock zich bij Siqueiros aan als assistent van diens workshops in New York. Gedurende enkele maanden bezocht Pollock deze workshops dagelijks.

Het lijkt me wat onbesuisd om Siqueiros uit te roepen tot de persoon bij wie Pollock dripping heeft afgekeken. Hoogstens intensiverde en radicaliseerde Pollock Siqueiros' techniek. Veelzeggend is dat diezelfde Siqueiros zich in latere jaren afkeurend zou uitlaten over Pollocks drippings.

Van de tweede kennelijke drippionier, Hans Hofmann, bezit het New Yorkse Museum of Modern Art het doek *Spring*. Het doek is gedateerd 1944-'45, maar is mogelijk al in 1940 vervaardigd. Bij een eerste, snelle blik op *Spring* denk je inderdaad: hé, een vroege Pollock. Kende Pollock dit werk van Hofmann? Is hem erover verteld? Kunstenaar Lee Krasner, met wie Pollock in 1945 trouwde, had begin jaren veertig les gehad van Hofmann. Na Pollocks dood ontkende Lee Krasner dat haar echtgenoot ooit *Spring* of enig ander drippingwerk van Hofmann onder ogen heeft gehad.

Aan de betrouwbaarheid van die ontkenning wordt door Pollock-biografen getwijfeld. Krasner had niet altijd evenveel op met Hofmann. Ook Krasner schilderde; zij had ooit les gehad van Hofmann. Over een van haar schilderijen had Hofmann gezegd: 'Dit is zó goed dat je bijna niet kunt geloven dat het door een vrouw is gemaakt.' Dat was onhandig uitgedrukt, maar toch echt bedoeld als compliment. Krasner was er echter, ook na jaren nog, door gegriefd.

De derde man bij wie Pollock het drippen zou hebben afgekeken, is de surrealist Max Ernst. Eén schilderij van Ernst wordt als 'bewijsmateriaal' aangevoerd: *Junger Mann, beunruhigt durch den Flug einer nicht-euklidischen Fliege* (1942-1947; zie katern). Rondom een neokubistische kop van een fabeldier zijn in elkaar overvloeiende lijnen aangebracht die allerlei ellipsen vormen – en toch ook weer niet. Wat een ovaal lijkt, blijkt bij nadere inspectie een

vreemde slingering, een onafgemaakte ellipsvorm die onderdeel wordt van weer andere schijnbare cirkels en kegels. Op diverse plaatsen bevinden zich ronde zwarte vlekjes, alsof ieder ovaal fungeert als een soort proppenschieter: er worden zwarte kogeltjes afgevuurd. Binnen al die ellipsen zijn sommige vlakken spaarzaam ingekleurd met zachtgroen, waterig oranje of waterachtig blauw. Max Ernsts zogenaamde *pre-dripping* maakt al met al een beheerste, doordachte indruk. Er is hier niets aan het toeval overgelaten, maar wél zijn er, volgens de spelregels van het surrealisme, schijnbaar onverenigbare beeldelementen in elkaar geschoven.

Deze intellectuele exercitie op doek kan toch geen ‘voedingsbron’ zijn geweest voor de man die in een toestand van bijna-trance de ‘actie’ en het Moment allesbepalend liet zijn? Dénk je tenminste. Totdat je het werk in het echt ziet. Dat overkwam mij in Berlijn, in de Neue Nationalgalerie, waar de permanente collectie in 2010 tijdelijk in de opslag was gedaan wegens een verbouwing, maar waar de bezoeker bij wijze van troostprijs een deel van de collectie van het Duitse zakenechtpaar Ulla en Heiner Pietzsch werd aangeboden.

Junger Mann hing er op een ereplaats, en in de catalogus maakten de samenstellers van ‘Bilder Träume’ er nogal wat werk van om te benadrukken dat we hier toch echt de ‘geboorte’ van het drippen aanschouwden. Alleen heette het bij Max Ernst anders. Hij noemde het ‘oscilleren’. Dat ging als volgt: men neme een tinnen kan waarin onderin een klein gat is gemaakt. Men vult de kan met verwarmde zwarte olieverf. Men zwaait de kan boven het op de grond gelegde doek heen en weer en ‘oscilleert’ zo volgens de principes van wat Ernst zelf ‘gecontroleerd toeval’ noemde.

Jackson Pollock kende een aantal van Ernsts oscillatieschilderijen die in New York tentoon waren gesteld. Dat was in de galerie Art of This Century van de legendarische Peggy Guggenheim, die in 1942 met Max Ernst trouwde. In de jaren veertig was ze ook Pollocks mecenas: in ruil voor de exclusieve verkoop van zijn schilderijen betaalde Guggenheim hem maandelijks een bedrag van honderdvijftig dollar. Het niet bijster gelukkige huwelijk met Ernst strandde in 1943, en een paar jaar later beëindigde Guggenheim de maandtoelage aan Pollock, nadat ze had ontdekt dat de

kunstenaar achter haar rug werken aan derden verkocht. Kortom, de levens van Ernst en Pollock waren door Peggy Guggenheim met elkaar verbonden.

Omgekeerd kende Max Ernst eveneens het werk van Pollock. In november 1943 bracht Peggy Guggenheim een solotentoonstelling van Pollock met onder meer *The She-Wolf* en *Man and Woman*, twee proeven van actionpainting en schoolvoorbeelden van het Amerikaanse abstract expressionisme. De woeste lijnen van het drippen zijn er in verhulde vorm in aan te treffen. Het is alsof het pure, échte drippen nog verscholen zit in deze en andere schilderijen uit 1943, ongeveer zoals er in iedere dikke man een dunne man verscholen is, *struggling to get out*. Misschien voorzag Max Ernst eerder nog dan Pollock zélf waar de gewelddenaar van het abstract expressionisme naar op zoek en op weg was.

De titel *Junger Mann* zou een rechtstreekse verwijzing zijn naar de toen inderdaad nog jonge Jackson Pollock, die onder de meeste kunstenaars in New York volop bekendstond als een eeuwig rusteloze geest, een getourmenteerd figuur – *beunrubigt* kortom.

Max Ernst had overigens niet het idee dat Pollock er in 1947 met het praktiseren van het drippen met ‘zijn’ ontdekking vandoor ging. Zo stak de man niet in elkaar die zelf overal en nergens zijn invloeden en technieken bij elkaar sprokkelde. De samenstellers van ‘Bilder Träume’ gaan ervan uit dat de oscillaties in 1947 zijn aangebracht op een doek waar al in 1942 een begin mee was gemaakt. Ernst gaf met het werk bij wijze van geste aan een jongere collega de richting aan die Pollock zélf nog maar half en dan hooguit intuïtief was ingeslagen.

De vraag blijft of Jackson Pollock écht bij de Mexicaan Siqueiros bij toeval voor het eerst zag dat je een doek niet altijd op een ezel hoeft te zetten of aan de wand hoeft te hangen, maar ook op de grond kan leggen alvorens aan het werk te gaan. Is het niet andersom, en wist Pollock al tevoren van die techniek en meldde hij zich misschien dáárom aan bij Siqueiros als hulpje? Het is een nuanceverschil, maar tegelijk is het verschil essentieel. Zo lijkt het me ook onwaarschijnlijk dat Pollock bij het zien van Ernsts oscillatietechniek een soort eureka-moment had.

Zonder te weten wát hij op het spoor was, moet Pollock heb-