

Het kunstwerk

1.

Of ik wit in mijn gezicht wegtrok of alleen voelde hoe mijn maag samentrok weet ik niet meer. Zoals ooit als kind, dwalend door een laboratorium waar ik onverwacht oog in oog heb gestaan met de kop van een lam die mij vanuit een met sterk water gevulde glazen pot op een plank in een kast met de ogen wijd open recht leek aan te kijken. Wat ik heb gezien is een vrij klein rechthoekig schilderij met links een grote diep glanzend zwarte vlek tegen een heel dun transparant geschilderde licht gele achtergrond naar verschillende tonen grijs rechtsonder en met een brede penseelstreek ineens pasteus aangezet diep rood midden onderin. Op dat punt klapte ik dubbel. Ik herinner mij naderhand hoe de zwarte bontmuts van het schilderij en grijze handschoenen achteloos en haastig op een tafeltje in de hal zijn neergelegd. Op de achtergrond verdwijnt over een zandweg een ziekenauto met zwaailicht en loeiende sirene. Op het moment dat ik mij realiseer dat de vrouw met spoed naar het ziekenhuis wordt afgevoerd, word ik wakker. Er moet iets met de vrouw van deze schilder zijn geweest, bedenk ik mij en in haar afwezigheid is dit kleine schilderij geschilderd. De naam van de schilder van dit stilleven waarop enkel deze attributen, een grote zwarte bontmus met twee grijze handschoenen zijn afgebeeld, is Floris Verster (1861-1927). Ik heb dit schilderij gezien ongeveer dertig jaar geleden in het Groninger Museum in de tijd dat ik daar op de academie heb gezeten.

2.

Zo'n intense droom over een schilderij is wel vaker voorgekomen, maar deze is mij altijd heel sterk bijgebleven. En dat is ook precies de reden waarom mijn keus valt op een schilderij wat in eerste instantie helemaal niet uitnodigt om wit bij weg te trekken. Sterker nog, het is heel afstandelijk terwijl de inhoud en wijze van schilderen iets anders laten zien. De afbeelding is eerder juist heel intiem. Het is een groot schilderij, sterk van kleur en expressief breed geschilderd. Tegen een heldere diep groene achtergrond zijn twee figuren zichtbaar waarvan er één rechts in het blauw half verscholen is achter de liggende figuur op de voorgrond die diagonaal van linksboven naar rechtsonder door het beeld gaat. De figuur op de voorgrond trekt de meeste aandacht door de lichtval op het hoofd en een meer oranje okerachtig kleur van het lijf. Links daarvan en onderin is een smalle strook helder rood wat het opneemt tegen het groen en blauw van de achtergrond. De liggende figuur op de voorgrond is een pop. Erachter een man die met afkerende blik op de genitaliën van de pop wijst. Beiden kijken links het beeld uit. Het is een schilderij van de schilder Oskar Kokoschka (1886-1980): Zelfportret met Pop (Selbstbildnis mit Puppe, 80/120 cm. olieverf op doek) uit 1921.



Selbstportrait mit Puppe, Oskar Kokoschka, öl/Leinwand 1920/21 120/80 cm. Neue Gemäldegalerie Berlin

Ontstaan

Ik heb het deze zomer gezien in de Neue Gemäldegalerie in Berlijn. De pop stelt zijn geliefde voor, Alma Mahler, met wie hij een drie jaar durende relatie heeft gehad. Zij heeft hem verlaten ten gunste van Walter Gropius, de architect, nadat Kokoschka zich vrijwillig heeft gemeld als cavalerist in het Oostenrijks-Hongaarse leger in 1915. Tijdens deze oorlog is hij zwaar gewond geraakt en heeft dit ter nauwer nood overleefd. Het afwijzen van Alma Mahler en zijn ervaringen tijdens deze oorlog heeft hem over de rand geduwd (uit: *Kritisch*, in vrede naam kritisch van Robert Hughes). In 1918 heeft hij door een poppenmaker uit Munchen, Hermine Moos, een pop van haar laten maken die in detail op zijn voormalige geliefde, Alma Mahler, moet hebben geleken. Kokoschka heeft in brieven vaak aangevuld met schetsen en anatomische tekeningen, minutieus beschreven waar Moos op moest letten bij het maken van de pop. Aanvankelijk is hij euforisch over het resultaat. ("In een koortsachtige staat van opwinding, zoals Eurydice door Orpheus wordt terug geroepen van de Onderwereld bevrijdde ik de beeltenis van Alma uit de verpakking"). Met deze pop heeft hij min of meer de relatie voortgezet. Hij kleedde haar aan, lag bij hem in bed, liep met haar over straat en ging er 's avonds mee naar de opera. Toch slaat deze aanvankelijke euforie snel om in een desillusie en realiseert zich dat dit echt een pop is en niet de Alma of het levende wezen wat hij ooit heeft gekend. Dit schilderij markeert het einde van de relatie. In een dronken bui is de pop in een nacht samen met de hulp van een paar vrienden in Dresden op een vuilniswagen gesmeten. End of Story.

Interpretatie.1.

Hoe nu juist een klein stilleven geschilderd rond 1920 met een paar nietszeggende attributen zonder ook maar de intentie te willen hebben om te shockeren, zonder enige verwijzing of verhaal je kan raken en hoe dit schilderij van Kokoschka de intimiteit van een relatie blootlegt, veel wil vertellen, expressief en rauw geschilderd, maar eerder een afstand tussen maker en beschouwer schept. Waarom deze gekuiste houding van de pop met de wijzende handen van de maker? Als dan toch de aandacht op de genitaliën gelegd moet worden, waarom dan niet gewoon de pop met gespreide benen richting beschouwer? Of gaat het om de handen? Handen spelen een belangrijke rol in het werk van Kokoschka. Ze zijn heel nadrukkelijk in zijn portretten aanwezig en hebben een bijna eigen uitdrukingskracht. Ze geven eerder de indruk naar zichzelf te verwijzen, een eigen verhaal te vertellen. En dan de brede, vlakke en expressieve wijze van schilderen. Het zou de beschouwer mee moeten voeren, ook over de rand moeten duwen. Dat gebeurt niet. Waarom is het dan toch zo'n bijzonder schilderij?

Het intrigeert door de afstand die het schept. Het lijkt of er een onzichtbare glazen wand voor staat waardoor je er eerst niet dichterbij kan komen. Natuurlijk intrigeert dit schilderij door de manier van schilderen en de kleur die je overdondert. Maar ook door de inhoud. De pop is een volstreekte fantasie voorstelling, het belichaamt een waanidee en is enkel een omhulsel van een verdwenen verleden. Hij beeldt zichzelf af met een handgemaakte fantasiewereld waar hij alles in heeft gevonden en wat hij voor ideaal heeft gehouden. Hij probeert met de pop iets vast te houden, een droom na te leven, die er niet meer is. Misschien is dat ook wat het meest ontroert. Liefde, dood en verbanning blijven als thema zijn werk beheersen. In de catalogus die is verschenen bij de tentoonstelling in The Tate Gallery in Londen wordt hier door Richard Calvocoressi ook op de affaire met de pop ingegaan. Voor hem is het meest waarschijnlijke dat Kokoschka hierdoor zijn imago en bijnaam van "De Gekke Kokoschka" in ere heeft willen houden. Kokoschka zelf houdt het op zijn oorlogservaringen en afkeer van de zogenaamde menselijkheid die hij in die periode heeft gezien.

Interpretatie 2.

Kant's idee indachtig van "Mens, durf te denken" ga ik uit van de veronderstelling dat Jezus ook maar gewoon dacht dat hij God was. Terwijl God de mens is in al zijn verscheidenheid, die zich zes dagen per week te pletter werkt en op dag zeven wil weten waarom. Wat doen we hier, waarvoor zijn we hier op deze wereld en wat is de zin van dit bestaan? Het kruisteken vanuit de Christelijke kerk, vader, zoon, heilige geest zijn gewoon lagen in het bewustzijn. Zo, dat is eruit en ruimt een beetje op. Hier vanuit is een overstap te maken naar de Romeinse portretkunst, beeldhouwkunst, waarbij de voorouders ter linker en

rechterzijde zijn afgebeeld. In de tijd van de Romeinen gaat het om een zo exact mogelijke gelijkenis van een persoon weer te geven in de afbeelding van een portret, omdat men dacht dat hierdoor de ziel van de geportretteerde behouden zou blijven. Ons idee van een gelijkenis of van een gelijkend portret komt hier vandaan. De opvatting is door de Romeinen overgenomen vanuit de vroegere Egyptische religie en leeft bij ons nog steeds. Mijn idee is dat afbeeldingen met voorouders niets anders zijn dan de weergave van verschillende lagen in iemands bewustzijn en daarmee wordt inhoud gegeven aan de identiteit. De kopie die Kokoschka heeft laten maken van Alma Mahler en in dit verband dan wel niet als voorouder maar als zielsverwant en in de vorm van een pop, heeft hier mee te maken. Voor hem heeft de pop als object gediend voor iemand die hem heeft verlaten voor een ander en daarmee is het een vorm van projectie. Misschien is het schilderij ook wel te interpreteren als een dubbel zelfportret. Of is binnen één beeld samen de pop als subjectieve beleving te beschouwen en de maker, het eigenlijke zelfportret, als objectief? Hoe objectief kun je eigenlijk zijn in een zelfportret? Of moeten we ons helemaal niet bezig houden met wat de kunstenaar heeft beziel, zoals Cynthia Freeland in haar boek "Maar is het Kunst?" middels de theorie van Foucault aan de orde stelt. "Betekenis is niet zozeer een kwestie van de verlangens en gedachten van een kunstenaar, als wel van het tijdperk waarin ze leven en werken. Kunst heeft een betekenis gebaseerd op zowel de cultuur in het algemeen als op het specifieke van een historische context". Moeten we in dit verband het schilderij van Kokoschka dan enkel zien als produkt van de tijdgeest, let wel, de tijd van Freud, de psycho-analyse en de onderbewuste verlangens? Of wil Foucault eigenlijk zeggen dat er geen onafhankelijk en vrij denkend individu bestaat, maar dat je als mens bestaat uit je omgeving en dat die alles bepalend is voor jou als individu?

Context 1. Inhoud

Om terug te komen bij Kant is mij dit citaat opgevallen door het benoemen van een oerbeeld en het idee over het beschouwen van de werkelijkheid:

. De passieve of zintuiglijke voorstellingen hebben dus een begrijpelijke betrekking tot objecten, en de grondbeginselen die aan de natuur van onze ziel worden ontleend, hebben een begrijpelijke geldigheid voor alle dingen voor zover die objecten van de zintuiglijkheid zijn. En net zo: als datgene wat in ons voorstelling heet, actief zou zijn ten opzichte van het object, dat wil zeggen als daardoor het object zou worden voortgebracht, zoals men zich de goddelijke kennisinhouden als de oerbeelden van de dingen voorstelt, dan zou eveneens de overeenstemming van de voorstelling met het object begrepen kunnen worden. De mogelijkheid van zowel de intellectus archetypus [het verstand dat oerbeelden bevat], op de aanschouwing waarvan de dingen zelf gebaseerd zijn, als van de intellectus ectypus [het verstand dat kopieën bevat], dat de data voor logische bewerking uit de zintuiglijke aanschouwing van de dingen put, is dus op zijn minst begrijpelijk. Maar ons verstand is door zijn voorstellingen noch de oorzaak van het object (behalve dan in de moraal van de goede doeleinden), noch is het object de oorzaak van de verstandsvoorstellingen (in sensu reali [in reële zin]). De zuivere verstandsbegrippen kunnen dus niet van zintuiglijke gewaarwordingen zijn geabstraheerd, noch ook de zintuiglijke ontvankelijkheid voor voorstellingen uitdrukken, maar moeten hun bronnen hebben in de natuur van de ziel; niet evenwel voor zover ze door het object worden veroorzaakt, of het object zelf voortbrengen.

Immanuel Kant, brief aan Marcus Herz 22 feb 1772.

Het verstand richt zich niet naar de werkelijkheid, maar de werkelijkheid richt zich naar de principes van ons denken. In dit verband is ook het begrip "Spiegelen" op zijn plaats. Ik ben het tegengekomen in een autobiografie van Kees Verwey (1900-1990) die dit begrip heeft gehanteerd om uit te leggen hoe hij staat tegenover het waarnemen. Verwey is vooral bekend geworden om de grote atelierstukken die hij heeft gemaakt in de jaren zestig en zeventig. Zijn werk is onmiskenbaar "Hollands", maar niet alleen door zijn kleur en behandeling van de verf verwant aan het werk van Kokoschka. Ook door zijn vermogen om door te dringen tot het psychologische wezen van mensen wat tot uitdrukking is gekomen in de vele vaak getekende portretten, waaronder de bekende serie van veertig tekeningen naar de beeltenis van de filosoof Kok. Verwey stelt dat je jezelf spiegelt aan wat je ziet en dat vraagt een gelijkwaardige houding t.o.v. de wereld om je heen. Door deze gelijkwaardigheid ben je in staat te reflecteren en geeft je als schilder de gelegenheid een andere waarde toe te kennen aan de objecten die je wilt beschouwen of die je als onderwerp wilt nemen en erop uit bent het wezen hiervan te willen doorgronden. Je zit als gelijkwaardig tegenover het object of onderwerp waarbij het erop aan komt jezelf steeds weer te corrigeren aan wat je ziet. Je maakt geen kopie van de werkelijkheid of bootst deze na, maar werkt vanuit wat je weet. Je weet welke vorm of lijn volgt op de ander. Zo gebruik je de waarneming, je weet het en je corrigeert jezelf via het object. Hoe kan je wat je ziet in zijn essentie weergeven? En daarin schuilt de expressie. Hoe ver kan je gaan? Je zoekt niet alleen de expressie enkel als doel op zich, maar blijft ook streven naar objectiviteit. Je bent wat je ziet, zou je kunnen zeggen en dat vindt zijn weerslag in het werk. En je wordt opmerkelijk gemaakt door die dingen om je heen, omdat het iets met jezelf te maken zou kunnen hebben. Dat vormt jouw motief. Zelf zegt Kees Verwey hierover: "Het kleinste blaadje of takje of bloempje bezit een onuitputtelijke schat aan vernuft waartegenover ik, naarmate ik er meer in doordring, steeds meer verwonderd sta. Vandaar dat mij bij het schilderen een onuitputtelijke bron van intelligentie tegemoet komt, die ik dan ook naarstig tracht te reflecteren".

Daarmee zou deze houding van de kunstenaar t.o.v. de natuur veel meer in relatie kunnen staan met de Oosterse filosofie. Ook Kokoschka zal ingaan op de Japanse kunst, zoals verderop bij het bespreken van de techniek zal worden uitgewerkt. Het maakt voor mij nog eens duidelijk dat in deze vorm van expressie die Kokoschka gekozen heeft, hij veel eerder heel bedachtzaam te werk gaat en dat alles staat of valt bij het reflectieve vermogen en het vermogen in te kunnen leven, ontvankelijk te kunnen zijn om door te kunnen dringen in een eigen autonome gevoelswereld wat resulteert in het omzichtig opbouwen van een schilderij. Neem een van zijn laatste schilderijen, Theseus en Antiope, waar hij vanaf 1958 zestien jaar onafgebroken aan heeft gewerkt en bij zijn dood onvoltooid achterlaat. Het wordt volgens Robert Hughes gezien als een van de meest oorspronkelijke en uitge-

sproken neo-expressionistische schilderijen van de vorige eeuw van iemand die als expressionist begint. Je kunt je dan ook in alle redelijkheid afvragen in hoeverre de stijl expressionisme overeenkomt met expressie, wat gangbaar wordt gezien als directe uitingsvorm. Expressionisme als stijl vraagt meer dan enkel expressie.

Dat brengt mij ook tot wat een theorie over kunst zou kunnen zijn: Kunst geeft belangeloos zicht op het tijdloos belang in het belang van de tijd. M.a.w. door uit te stijgen boven het alledaagse, zonder enig vooropgezet doel, is kunst onlosmakelijk met haar eigen tijd verbonden.

In het boek van Cynthia Freeland wordt ingegaan op Kant en in het bijzonder de betekenis in dit verband van het begrip "belangeloos". "...Kant wees erop dat het genieten van schoonheid zich onderscheidde van andere soorten genot. Voor de waardering van de schoonheid moet onze reactie belangeloos zijn, onafhankelijk van zijn doel en de genotvolle sensaties die het teweeg brengt..."

Of zoals Newman ter sprake is gekomen: Kunst moet zoeken naar het mysterie van het leven en uitdrukking geven aan het gevoel van tragedie. De meest elementaire waarheid van het leven.

Techniek

In een interview met Ludwig Goldscheider uit 1962 vertelt Kokoschka hoe een schilderij moet groeien op het doek. Hij vraagt zich af hoe sterk de figuren in een ruimte weergegeven moeten worden. Wat doet het met de diepte van het schilderij? Hij heeft nooit met voorop gezette contouren gewerkt. Tussendoor maakt hij wel schetsen, maar meer om een idee te versterken en vast te leggen. Hij kijkt naar het schilderij waar hij mee bezig is en probeert de projectie ervan in zijn hoofd over te brengen op doek. Hij schildert in lagen en als het niet goed is, schildert hij erover heen. Daar wordt de verflaag wat dikker met het gevaar dat de kleur vuil wordt. Om bepaalde diepte, ruimtelijkheid, vast te houden, moet je met kleurwaarden werken, de lichtsterkte van de kleur. Dat zou in tegenspraak zijn met zijn voorkeur voor Japanse houtsnij kunst. Dat weerlegt hij. Ook die hebben ruimte door de afgescheiden kleurvlakken. Maar wat voor hem in deze kunstvorm veel belangrijker is de snelle en precieze observatie van beweging. Iedere beweging van mensen of dieren die zijn afgebeeld zijn kloppend getekend. Dat is wat hij geleerd heeft van de Japanse kunst: beweging. Maar beweging speelt zich alleen af in een driedimensionale ruimte. Voor hem is het niet genoeg echter. Er is meer nodig, zijn eigen projectie: de wat hij noemt vierde dimensie. Er is een grote wereld om hem heen waar hij niets van begrijpt en een kleine wereld die hij wel begrijpt en dat is zijn eigen projectie, zijn eigen wereld gebaseerd op visie en creativiteit. Een beeld is een projectie. Een beeld ontstaat vanuit een fenomeen dat hem verbaast of angst aanjaagt. Om dit fenomeen de baas te blijven, moet je het schilderen. Van dit fenomeen maak je een eigen voorstelling, en die als je dit beeld in je hoofd hebt, tegelijk schrik aanjaagt. De terreur is in deze voorstelling net zoals het eerder zich als fenomeen openbaarde. Valt dit onder techniek? Ja, alles valt onder "techniek".

Doordat de expressionisten het lichaam als 'stem van de ziel' beschouwden, was het belangrijk de menselijke bewegingen in al hun vitaliteit te kunnen weergeven. Zij stonden als het ware in voor de 'belichaming' van de vitalistische filosofie van Nietzsche, die gebaseerd was op antithesis en contradictie en waarin een grote mate van emotionele spanning en dubbelzinnigheid aanwezig waren. Het genre van de 'expressieve' dans, vertegenwoordigd door dansende 'muzen' als Grete Wiesenthal en Ruth Saint-Denis, heeft bijvoorbeeld een ontegensprekelijke invloed gehad op het werk van Kokoschka en Schiele. Bovendien vond in de dans een symbiose van lichamelijk en muzikaal dynamisme plaats. JO Carl Schorske stelt dat Kokoschka de derde dimensie terug in de portretkunst bracht, niet om het wetenschappelijke, ruimtelijke perspectief van de renaissance opnieuw te introduceren, maar om het lichaam als belangrijkste uitdrukkingsmiddel terug te brengen. (http://groniek.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/32/142_1/ExpinOos_7/00000081.pdf)

Deze Carl Schorske komt ook terug in een recensie van Hilton Kramer in The New York Observer uit 2002 bij een tentoonstelling van het vroegere werk, de eerste portretten, van Kokoschka: "In the closing chapter of Carl E. Schorske's *Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture* (1980), there is a comparison made between Kokoschka's early portraits and the early musical compositions of Arnold Schoenberg that is worth pondering by anyone who gets to see the current exhibition. "Kokoschka and Schoenberg," Mr. Schorske writes, "asserted in direct visual and musical language disturbing instinctual and psychological truths which their precursors had discovered, but had learned to express only in the indirect form of allegory. The shock the newcomers caused produced social rejection; that rejection reinforced their alienation. Alienation in turn became the basis for their adventure into new realms, spiritual and artistic. The two anti-bourgeois bourgeois, Kokoschka and Schoenberg, found the forms to express the soul of men whose culture had prevented their irrational private experience from finding public expression. As critics, prophets, and creators of a new art, the Expressionists gave it voice."

April 7, 2002

Context 2. Zelfportret

Wat is algemeen het motief of de achtergrond van een zelfportret? Dit schilderij, Zelfportret met Pop, komt niet over als zelfportret in de meer traditionele zin, zoals we dat kennen van Titiaan of Rembrandt.

Rembrandt had bij het maken van zelfportretten verschillende doeleinden voor ogen. Vaak gebruikte hij zijn gezicht als studie-object, om te oefenen in het weergeven van uiteenlopende gemoedstoestanden als verbazing, blijdschap, boosheid of verdriet. Of om te oefenen in licht- en donker contrasten. In zijn zelfportretten voerde Rembrandt zichzelf in de

meest uiteenlopende rollen op, verkleed als bedelaar, apostel of oosterling. De meeste van deze portretten waren bestemd voor de verkoop. Ze werden door bezoekers van zijn atelier gekocht als begerenswaardig staaltje van zijn kunst. (citaat: Marleen Dominicus-van Soest -Rembrandt Zelf, tent. cat. bij de gelijknamige tentoonstelling in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag en The National Gallery, Londen, 1999-2000).

Uiteraard zijn er ook zelfportretten genoeg waarbij de schilder afwijkt door zichzelf anders voor te stellen of uit te dossen met allerlei attributen. Bekend zijn de zelfportretten van James Ensor die zichzelf in allerlei verschillende ensceneringen uitbeeld. Of Corot die zich als vrouw verkleed. Een zelfportret geeft de schilder de gelegenheid afstand te kunnen nemen van zichzelf.

Zoals Van Gogh het heeft gehad over de vele zelfportretten die hij heeft gemaakt. Het is hem niet te doen geweest om de gelijkenis, maar om de emotionele kant, meer de psychologische lading of het inzicht die je al werkend aan een schilderij kan krijgen.

Van Gogh schilderde in zijn leven in totaal zón 35 zelfportretten, waarvan er 29 uit zijn Parijse periode dateren. Deze werken ontstonden omdat de schilder zich geen modellen kon veroorloven, maar toch graag portretten wilde maken. Zijn eigen spiegelbeeld was dan natuurlijk een goedkope en gemakkelijke oplossing. Zo kon hij uitgebreid experimenteren met verschillende schildertechnieken, kleur- en lichteffecten. Want, zo schreef hij later aan Theo, 'als ik er in slaag de kleuren van mijn eigen gezicht te schilderen, wat niet zonder problemen gaat, dan kan ik ook wel de koppen van andere mannen en vrouwen schilderen'(citaat: <http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=2322&lang=nl>).

Egon Schiele is ook een goed voorbeeld van die net als Kokoschka beiden tijdgenoot zijn van Sigmund Freud. Zou het in de tijden van de Renaissance nog gaan om de bekendheid en het aanzien en de status van de maker, of om het werk een andere wending te willen geven. Maar zeker in de tijd van Kokoschka gaat het niet meer om je als schilder te profileren om te laten zien hoe goed je bent in het maken van een exacte academische gelijkenis.

Korte levensloop

Oskar Kokoschka is geboren op 1 maart 1886 in Pöchlarn als kind van een Tjechische goudsmid. Aan de Kunstgewerbeschule in Wenen waar hij van 1905 tot 1908 studeerde, leerde hij de architect Adolf Loos kennen en Karl Kraus, uitgever van het satirische blad Die Fackel. In 1908 schilderde Kokoschka zijn eerste portretten. Hij werkt onder invloed van de Belgische beeldhouwer George Minne en schilders als Gustaf Klimt, Edvard Munch en Vincent van Gogh. De eerste twee, Minne en Klimt, zijn inspiratiebron voor zijn eerste grote grafische werken: Die träumenden Knaben uit 1908. De afgebeelde figuren zijn sterk ontleent aan Minne en laat een hang zien naar het expressionisme door de stilerende en vervormde figuren. Maar ook de invloed van de Japanse houtsnij kunst, waar Kokoschka veel naar gekeken heeft, zoals hiervoor in een interview met Goldscheider ook aan wordt gerefereerd. Zijn bekendheid wordt vergroot doordat hij in contact komt met het tijdschrift Der Sturm. Dit blad is in Duitsland het meest toonaangevend op het gebied

van kunst en literatuur. Zo leert hij ook de schilders van Der Blaue Reiter kennen en de dichter Albert Ehrenstein met wie hij bevriend raakt. De geschiedenis met Alma Mahler is bekend. Hij leert haar kennen in 1912 en trekt met haar door Italië. De Eerste Wereldoorlog breekt uit en de relatie met Alma is ten einde. Hij wordt bekend door zijn vele stadsgezichten en vooral ook door zijn portretten. Hierin is zijn werk onnavolgbaar. De portretten geven blijk van het kunnen doordringen in de menselijke natuur. Ook in zijn tekenwerk laat hij een expressie en een kracht zien die zo direct is tegelijk bijna intiem of onthullend is. Na Dresden verhuist hij naar Parijs en vandaar uit onderneemt hij diverse reizen door Europa, Midden Oosten en Afrika. In de jaren dertig woont hij in Tjechië en trouwt met Olga Palkovska. Tijdens de Tweede Wereldoorlog neemt hij het in Londen op voor de Tjechische vluchtelingen binnen verschillende organisaties. Na de oorlog vestigt hij zich in Villeneuve bij het Meer van Geneve waar hij in 1980 overlijdt. Zijn werk is inmiddels over de hele wereld bekend.

Context 3. Historie

Kokoschka heeft voorafgaand aan de periode van 1921, het jaar waarin hij dit zelfportret heeft geschilderd, in Dresden gewoond. Hij is daar opgenomen geweest in een sanatorium nadat hij ernstig getraumatiseerd is geraakt door zijn ervaringen in de oorlog. Hij komt daar in contact met een groep pacifisten waarvan een groot deel expressionistische acteurs, schrijvers en dichters. Deze periode markeert de overgang in zijn werk naar bijna volledig direct kleurgebruik, veel sterke grote groene en blauwe vlakken, dik en breed aangezet, nogal donker en somber van toon met een bijna monumentaal karakter. Van de groep schrijvers schildert hij twee groepsportretten "De Bannelingen" en "de Vrienden" in resp. 1916 en 1918. Hij komt in de greep van het Duitse Expressionisme en maakt kennis met de schilders van Die Brücke zoals Nolde en Kirchner. Wat later begint hij vanuit zijn atelier, waar hij inmiddels verbonden is aan de academie van Dresden, stadsgezichten te schilderen. Deze zijn helderder van toon, de toets wordt anders en het lijkt of er meer rust en samenhang komt in de compositie.

Politieke en culturele waarden

De kunst van Kokoschka is niet los te zien van wat er in de jaren dertig in Duitsland politiek gaande is. Zijn werk wordt als resultaat van een expressionistische zoektocht om nieuwe wegen in te slaan als "Entartet" beschouwd. De nazi's voerden in Duitsland jarenlang een geheel eigen cultuurpolitiek. Kunst die niet voldeed aan de conservatief-burgerlijke standaard, werd tot zogenaamde entartete kunst bestempeld. Deze, vaak progressieve, zogenaamd 'ontaardé kunstwerken werden in beslag genomen. Een deel werd vernietigd maar ze werden ook geëxposeerd in verschillende Duitse steden zodat de Duitsers erachter kwamen wat nu eigenlijk entartete kunst was. Later verkochten de nazi's een deel van de kunst aan het buitenland om deviezen te verwerven.

Behalve beeldend kunstenaars konden ook schrijvers en muzikanten 'entartet' worden verklaard. Dit resulteerde onder meer in publicatie- en optreed verboden. In juli 1937 wordt de "Entartete Kunst" tentoonstelling geopend met rond de 5000 schilderijen en 12.000 grafische werken. In oktober 1938 weet Kokoschka met zijn vrouw Olga Palková

op een Tjechisch paspoort naar Engeland af te reizen. In maart 1939 worden er in Berlijn ongeveer 1000 schilderijen en 3000 aquarellen, tekeningen en grafisch werk openlijk verbrand.

Invloed.

Kokoschka heeft talloze mensen geïnspireerd. Met hem heeft het figuratieve schilderen een nieuwe vlucht gekregen in de jaren zeventig en tachtig met de Mühlheimer Freiheit, nadat het door de vele varianten van abstractie zoals door het Amerikaanse colorfield painting is weggedrukt. In Oostenrijk onstaat het Wiener Aktionismus geïnspireerd op het vroege werk van Kokoschka. Kunstenaars als Brus, Mühl, Nitsch en Schwarzkogler ageren tegen de bekrompenheid, politieke verstrengelingen en tegen de godsdienstige, culturele situatie in hun land met bloedige, theatrale en erotische extreme acties tussen 1962 - 1970.

Een groep, de neo-expressionisten, met schilders als Kiefer, Immendorf o.a. hebben de Duitse geschiedenis tot thema van hun schilderkunst gemaakt. Vaak grote, ruig opgezette schilderijen, met oer-klassieke Duitse thema's als onderwerp. Het wordt vooral Kiefer niet in dank afgenomen dat hij onderwerpen kiest die refereren aan het Derde Rijk en de Germaanse mythologie. De schilderijen zijn figuratief, de menselijke figuur komt weer terug in de afbeeldingen en er wordt geschilderd met diverse materialen. De opvatting is dat door deze Nieuwe Wilden, zoals ze genoemd zijn, het schilderen opnieuw is uitgevonden.

In ons land wijdt het Groninger Museum tentoonstellingen aan het werk van deze groep met Frans Haks als toenmalig directeur. In navolging van zijn grote voorbeeld Willem Sandberg, die Cobra naar voren bracht, introduceert hij deze nieuwe schilderkunst als eerste in Nederland. Ook in andere landen krijgen deze schilders al snel navolging. In Italië ontstaat een groep Jonge Italianen, in Frankrijk de Jonge Fransen, in België de Jonge Belgen tot zelfs in Friesland, waar de Jonge Friezen van zich laten horen.

Deze nieuwe figuratieve schilderkunst druist volledig in tegen de toen gangbare, althans in de internationale westerse kunstwereld, stroming van het abstract expressionisme, minimalisme en de conceptuele kunst.

Voor mijzelf heeft het 10 jaar moeten duren voor ik me ervan bewust ben geworden, dat het in deze schilderkunst vooral te doen is geweest om het verbeelden of verwerken van de nationale (Duitse) identiteit. En op de een of andere manier is dit besef niet doorgedrongen in Nederland. De manier van schilderen is wel overgenomen, maar blijft vaak steken in Hollandse cliché-beelden. Bij ons geen schilderij van slavenhandel tegen een zwart Calvinistische achtergrond om maar eens iets te noemen.

Zoals de Duitsers dat doen, het bezig zijn met hun nationale identiteit is iets wat in Nederland niet gebeurt. Wij zijn niet van die spitters. Zoals in de jaren '80 een economische crisis mensen bezig heeft gehouden, is dat met de recente crisis van dit moment ook. Waar de kunst en het culturele leven een brug zou kunnen slaan, staan bezuinigingen voor de deur en lijkt met het verdwijnen van grenzen de tegenstellingen nu groter te zijn dan ooit.

Bronnen:

Tate Galery Publications 1986 - Works by Oskar Kokoschka - Cosmopress

Filosofie, Deel 3 Verlichting en Kritiek, Boom en Sun uitgeverijen Amsterdam 2005

Kunst van Nu-Encyclopedisch overzicht van 1970 redactie M. Mekking, R. Pingen, E. v. Strien

Kritisch. in vredesnaam kritisch, Robert Hughes, uitgeverij Balans 1990

Maar is het Kunst, Cynthia Freeland,

Oskar Kokoschka als Grafiker, Gesprächen zwischen O.K. en Wolfgang Fisher, 1963

A Colloque between O.K. and Ludwig Goldschneider, Villeneuve 1962

De Verwey's van Verwey, Joh, Enschedé en Zonen Haarlem 1985

Wikipedia

Hilton Kramer in The New York Observer uit 2002

<http://www.vangoghmuseum.nl/vgm/index.jsp?page=2322&lang=nl>

Marleen Dominicus-van Soest -Rembrandt Zelf, tent. cat. bij de gelijknamige tentoonstelling in het Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag en The National Gallery, Londen, 1999-2000).

http://groniek.eldoc.ub.rug.nl/FILES/root/32/142_1/ExpinOos_7/00000081.pdf

Frank van der Pluijm

november 2010