

'Elke kleur heeft zijn eigen verschillende karakteristieken, zowel als kleur en als verf, als boterachtige pasta. Elk heeft een eigen dichtheid, maar in de weerwil van dit wil ik dat alle kleuren zich gedragen zoals ik wil dat ze zich gedragen.'

Josef Albers

Het belang van kleur wordt al heel lang door zowel de filosofie, de psychologie, de architectuur, de chemie als de fysica erkend en onderzocht. Hoewel beeldende kunst bij uitstek het terrein is van kleur is vanuit de beeldende kunst zelf maar betrekkelijk weinig onderzoek verricht naar de werking van kleur. Veel kunstenaars steunen op bestaande wetenschappelijke kleurtheorieën zoals die van Newton of Rood, of op minder wetenschappelijke, meer subjectieve theorieën zoals die van Goethe. Een voorbeeld van kunst die leunt op bestaande kleurtheorieën is het werk van Josef Albers, die in zijn grote kleurige zeefdrukken de interactie tussen kleuren onderzocht, zoals de invloed van omgevingskleuren op een bestaande kleur (de relatie tussen individuele kleuren en contextuele kleuren).

Wat ik met deze lezing wil benadrukken, is dat het tijd wordt dat kunstenaars vanuit hun eigen perspectief, dat voor een groot deel wordt bepaald door de eigenheid van het materiaal, de verf, kleurentheorieën ontwikkelen die dichter staan bij de eigenheid van de artistieke praktijk. Meer eigenzinnige kleurentheorieën die niet alleen maar het spirituele aspect van het kunstwerk belichten zoals de theorieën van Kandinsky, maar juist ook het materiële aspect ervan. Dat een artistieke praktijk op zijn beurt zelfstandig bestaande kleurcontrasttheorieën, zoals we die bijvoorbeeld kennen van de Bauhaus theoretici (o.a. Itten en Albers) op lossen schroeven kan zetten, wordt, -en het is natuurlijk niet toevallig dat ik dat hier vertel-, het beste aangetoond door het volstrekt unieke werk van hedendaagse aboriginal kunstenaars. Werk dat juist excelleert in kleurgebruik en dat de bestaande westerse kleurentraditie met haar semi-wetenschappelijke onderbouwing gewoonweg voorbijstreeft.

De metafysica van kleur

De relatie tussen schildermateriaal en kleur is in de geschiedenis van de kleurreceptie overigens heel zuiver begonnen. Griekse presocratische filosofen schrijven over kleuren in de natuur door de metaforiek te gebruiken van schilders. Het fenomeen kleur wordt beschreven vanuit termen als pigmenten en het mengen van pigmenten op de manier waarop schilders dat doen. Maar vanaf Aristoteles verandert het perspectief. *'We zien kleur niet zoals die werkelijk is'*, schrijft een onbekende auteur in de 4^e eeuw voor Christus die voor Aristoteles werd aangezien (en dat is dan ook het startsein van de metafysica van kleur). Door het natuurwetenschappelijke kleuronderzoek van de Aristotelische generatie ging men beseffen dat kleur niet vastzat aan een voorwerp, maar dat kleurwaarneming onderhevig was aan de eindeloze fluctuaties van het veranderende licht. Bovendien, terugkomend op het werk van Josef Albers, ontdekte men dat, de perceptie van kleur afhankelijk is van de context van die kleur. Een rood vierkant

op een witte ondergrond wordt anders waargenomen dan hetzelfde rode vierkant tegen en groene achtergrond.

Kleurwaarneming heeft te maken met golflengten, met de stralingsenergie van oppervlakten die bepaalde golflengten absorberen en andere weerkaatsen. Toch wordt kleur niet geproduceerd in de oogzenuw, want de retina doet niets anders dan fysische energie omzetten in elektromagnetische signalen die het zenuwstelsel voeden en uiteindelijk de cortex in de hersenen. Kleur ontstaat dus in de hersenen en is boven alles een kwestie van psychologie. Het menselijke oog is gevoelig voor kleur met een golflengte tussen de 420 en 580 nanometer. De kloof die gaapt tussen de kleurreceptie en de kleursensatie, tussen oog en hersenen, wordt het beste geïllustreerd door het opvallende verschijnsel dat het oog in staat is om ergens tussen de 1 en 10 miljoen verschillende kleuren te kunnen onderscheiden, terwijl de hersenen maar een heel klein deel van die miljoenen kleuren accepteert en erkent.

Het mengen van kleuren werd in de Oudheid niet zo veel toegepast, zelfs in de vroege middeleeuwen werden kleuren zo puur mogelijk gebruikt, dit vanuit het gegeven dat men niet te veel in de natuur dient in te grijpen. Mengingen betekenen veranderingen van het kosmologische evenwicht van de natuur en zijn daarom af te keuren. Uiteraard heeft het ook fysieke redenen, omdat veel mengingen van pigmenten leiden tot onprettige en onduidelijke kleuren. In het werk van Jheronimus Bosch worden dure groene pigmenten geprefereerd boven de veel voor de handliggende menging van geel en blauw (dat overigens net zo kostbaar was). Alleen in *De Tuin der Lusten* (Las Delicias) dat in het Prado hangt, en dat snel en een afgeronde periode is geschilderd in Brussel, maakt Bosch gebruik van de mengkleur. De ontwikkeling (revolutie zou je kunnen zeggen) van de olieverfschilderkunst in de Renaissance na 1500 heeft het mengen van kleuren sterk beïnvloed, mogelijk ook omdat het mengen van pigmentdeeltjes die door olie zijn omhuld, minder uiteenlopende resultaten geeft dan het mengen in kalk, ei of caseïne. Je zou ook kunnen stellen dat door olie de kleuren meer naar elkaar toe trekken, waardoor mengingen minder voorspelbaar worden.

Hoeveel er ook werd gemengd kunstenaars zijn vanaf de vroege Oudheid geboeid gebleven door het idee van primaire kleuren. Dat zijn kleuren die boven de andere staan en waaruit alle andere kleuren te maken zijn. De Grieken dachten aanvankelijk aan vier primaire kleuren, te weten zwart, wit, rood en ochra (geel). In middeleeuwse manuscripten voor de kunstenaar werd gesproken over drie primaire kleuren, waarbij geel afviel van het klassieke voorbeeld. Manuscripten, met hun inktzwarte letters, hun rode begininitialen en kapitalen tegen en witte perkament achtergrond zijn zelf het beste voorbeeld van de prominente rol van deze drie kleuren, waarbij onmiddellijk gezegd moet worden dat het de prachtige illuminaties in manuscripten deze hele theorie tegenspreken. Volgens de anonieme schrijver van *De Arte Illuminandi* in de 14 eeuw in Napels geschreven, zijn er om te illumineren behalve de drie primaire kleuren zwart, rood en wit, nog 8 natuurlijke kleuren nodig te weten: zwart, wit, rood, geel, azuur, violet, roze en groen.

Daarmee moeten we het dus doen. Voor blauw is helemaal geen plaats.

Praten over kleur is blijkbaar een zeer subjectieve aangelegenheid. Hoeveel kunstenaars hebben niet over dezelfde kleuren zo verschillende geschreven.

Kinderen zien eerder kleur dan dat ze voorwerpen herkennen, maar voor ze de juiste kleurnaam bij het juiste object plaatsen zijn ze een heel eind verder in hun ontwikkeling. Goethe vermoedde dat kinderen kleurenblind waren, omdat ze vaak de namen van de kleuren door elkaar haalden. Maar ook de Grieken werden in de

19^e eeuw door de classicus Gladstone beticht van kleurenblindheid. Pas als kinderen adolescent worden gaat die verwarring geleidelijk over. Het tegendeel is dus waar: kleur is een van de eerste dingen die kinderen zien, maar er correct over praten blijft ook voor volwassenen zeer moeilijk. De experimentele psychologie heeft vanaf het begin van de 19^e eeuw zich flink verdiept in de respons op kleur, maar daarin zich ook maar weinig aangetrokken van wat kunstenaars over kleur hebben te melden.

De relatie tussen kleur en licht

De relatie tussen kleur en licht is in de loop van de geschiedenis behoorlijk veranderd. Tot in de Middeleeuwen ging men er vanuit dat licht en kleur twee onderscheiden entiteiten waren. Men geloofde ook stellig dat er twee typen kleuren waren, namelijk kleuren die stabiel waren vastgelegd in een materiële substantie (een lapis lazuli steen is blauw en nooit rood) en kleuren die toevallig waren, zoals de kleur van de lucht, die dan weer blauw is, en dan weer grijs of rood. Of de vluchtige kleuren van de regenboog.

De Romeinse schilders die in Pompeii aan het werk zijn geweest werkten veelal met optische menging vanuit het klassieke principe (dat al door Empedocles en Aristoteles werd besproken) dat kleuren niet direct gemengd moesten worden, maar dat een realistisch beeld ontstaat als een levendige kleur op een minder levendige wordt geplaatst. Zo konden ook voorwerpen onder water of door glas heen worden geschilderd. Maar het is ook belangrijk te beseffen dat de levendige kleuren meestal uit duurdere pigmenten werden gemaakt die louter uit economische overwegingen bovenop werden geplaatst.

Overigens waren de grote namen van de Griekse filosofie helemaal niet ingenomen met het gebruik van kleur door kunstenaars. Zowel Plato als Aristoteles beweerden dat een goede en correcte lijntekening veel meer plezier voor het oog opleverde dan 'de meest mooie kleuren die verwarrend zijn opgebracht'. Plato, en Kant herhaalde dit vooroordeel klakkeloos, noemde kleuren het bijwerk (*parergon*) van een kunstwerk. Een hinderlijke en overbodige toevoeging aan de juistheid van de lijn. De grote namen in de schilderkunst van de Oudheid zoals Zeuxis en Parrhasios, werden altijd geroemd vanwege de overtuigende lijn, of vanwege de weergaloze licht-donkerwerking die zo suggestief was, niet vanwege het kleurgebruik. Apelles, de absolute topper van de Oudheid, schilderde een meesterwerk dat louter uit lijnen bestond en als trofee naar Rome werd gebracht (gestolen) en daar honderden jaren lang te zien was als ultiem voorbeeld voor andere schilders.

Die nadruk op tekening en op het licht-donkercontrast bleef in de middeleeuwen bestaan. Licht werd beschouwd als de aanwezigheid van het goddelijke zoals dat tot uitdrukking kwam in de voorliefde voor gekleurd glas in mozaïeken en gebrandschilderd glas. De toevallige en dus veranderlijke kleuren werden in de middeleeuwen niet hoog gewaardeerd. Ze waren te transparant en te ongrijpbaar. Edelstenen en gekleurd glas waren op een of andere manier meer betrouwbaar, opaak en met een zekere dichtheid van kleur.

Blauw werd, net als bij de Grieken, gezien als de donkerste kleur, verwant aan zwart (ook als het licht was) en de basis van waaruit de andere kleuren zichtbaar werden: de licht dragende duisternis in analogie met de onkenbare God van de vroegmiddeleeuwse theologie. In de latere Middeleeuwen werd het licht (lux) minder als metafysische instantie beschouwd, maar meer en meer als een fysiek fenomeen. Schaduwen werden minder moreel verdacht en werden langzaam maar zeker opnieuw geïntroduceerd in de schilderkunst. In Masaccio's fresco (1425) van

de genezing van Petrus door zijn schaduw zien we de schaduw niet alleen als anekdotisch detail, maar ook als nieuw fenomeen dat met een onpartijdige en wetenschappelijke houding wordt weergegeven.

Licht werd in de 16^e eeuw meer en meer onderwerp van studie, waarbij het prisma een steeds grotere rol speelde, tot aan Newton's ontdekking, eind 17^e eeuw, dat uit wit licht alle andere kleuren ontstaan en dat uit geel, rood en blauw licht alle andere kleuren gemaakt konden worden. De fascinatie voor primaire kleuren die al heel erg lang leeft onder kunstenaars, heeft in het Modernisme van de Stijl en het Bauhaus een extra ideologische lading gekregen.

Mondriaan was van mening dat kleur in zijn meest zuivere en theoretische vorm moest worden aangewend. Met andere woorden, zo min mogelijk in zijn natuurlijke verschijningsvorm. Primaire kleuren, die aan de basis staan van alle andere kleuren, komen in de natuur niet voor. De natuur is het oneindig gevarieerde tussenrijk van mengkleuren. Door zich af te wenden van de natuurlijke mengkleuren hoopten de modernisten directer toegang te kunnen hebben tot de theoretische en dus louter spirituele kracht van kleur. Barnett Newman's *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* uit 1966 is precies een allusie op de vermeende angst voor de zuiverheid van kleur die de schilderkunst de eeuwen daarvoor had getoond. Puristen en formalisten hebben binnen de modernistische theorie altijd gewezen op het belang om je van de toevallige mengingen van de natuur af te wenden (te weinig houvast, te zintuiglijk), hoewel er ook binnen de Stijl variaties bestonden. De Belg George Vantongerloo bijvoorbeeld werkte net als Mondriaan met een strakke matrix van rechthoekige en vierkante vormen. Maar in tegenstelling met Mondriaan werkte hij ook met secundaire kleuren zoals groen, oranje en violet (het spectrum van de Newtoniaanse regenboog), wat hem natuurlijk een banvloek opleverde van Mondriaan.

De theosofistische beweging, die ook aan de basis staat van Kandinsky's kleuropvattingen in *Das Geistige in Der Kunst* uit 1911 en ook die van de Stijl, heeft zich zeer ingespannen om te overtuigen dat een loutere geestelijke en spirituele kijk op de wereld van kleur een blik is die zich niet moet laten afleiden door de toevallige kleurschoonheid die door de zintuigen worden voorgespiegeld. De ware schoonheid is de niet waarneembare schoonheid, maar de zuiverheid van het abstracte, zoals voor Aristoteles de zuiverheid lag in de volmaakte getalsverhoudingen en in wezen niet meer in de uitvoering daarvan in bijvoorbeeld architectuur of in een beeld.

Kleur en beweging

Het ontstaan van het idee kleurencirkel gaat terug op Ptolemaeus, een Alexandrijnse astronoom die rond 150 voor Christus het effect beschreef van kleuren die op de schijf van de pottenbakker door de beweging met elkaar versmelten tot een optische mengkleur. Moses Harris publiceerde in 1776 de prismatische kleurencirkel naar aanleiding van Newton's *Optics* uit 1704, met als belangrijkste vernieuwing dat hij als eerste de uitersten van de primaire en de secundaire kleuren tegenover elkaar plaatst. Daarbij komt het primaire rood tegenover het secundaire groen te staan, blauw tegenover het secundaire oranje en geel tegenover violet. Frantisek Kupka, de Tsjechische modernist was een van de eerste die het idee van de kleurencirkel letterlijk overnam als beeldelement in zijn schilderijen uit de jaren 10 van de 20^e eeuw. In die schilderijen ligt zwart en wit altijd dicht bij elkaar, wat overeenkomt met de cirkels die Newton ontwierp van transparante plaatjes. Zwart is bij die cirkels het gevolg van gereflecteerd licht

en wit van transparant licht, een zeer wezenlijk verschil dat van groot belang is voor de schilder omdat die altijd te maken heeft met gereflecteerd licht door middel van pigmenten. Ook Robert Delauney had een wetenschappelijke interesse in kleur en gebruikte ook de kleurencirkel als belangrijkste beeldelement. De schilderijen van de coloristische avant-garde steunen behalve op Newton ook sterk op de ideeën van de Fransman Michel-Eugène Chevreul en de Amerikaan Ogden Rood. Delauney schrijft in zijn essay uit 1912 over licht dat '*licht in de natuur de beweging van kleur veroorzaakt.*' Kleuren die dicht bij elkaar staan op de kleurencirkel in zijn schilderijen (*formes circulaires*) hebben volgens Delauney de neiging om in snellere vibraties te bewegen dan kleuren die ver uit elkaar staan, zoals de complementaire kleuren die op de uitersten van de kleurencirkel staan. Het groen en blauw dat in één cirkel staat links vibreert samen met het rood, bruin en oranje in de cirkels aan de rechterkant, terwijl de primaire kleuren in de cirkels veel trager lijken te bewegen, of zelf helemaal statisch lijken te zijn. Beweging kan dus door de werking van kleur in het oog tot stand komen, een gegeven waarvan ook Marc Rothko dankbaar gebruik heeft gemaakt.

In de jaren 70 en 80 ging Gerhard Richter verder op het matrixpatroon van de vroege avant-garde in zijn werk *256 colours*. Maar in tegenstelling tot de rigide theorieën van Mondriaan stopte hij door een door het toeval gegenereerde menging in totaal 40.966 kleuren in zijn schilderij, waardoor de natuur weer een beetje terugkomt in het immense strakke bouwwerk van de modernistische architectuur. In de latere 20^e eeuwse kunst heeft de fascinatie voor licht en kleur door het gebruik van laser en hologram volledig nieuwe kansen gekregen. De Amerikaanse Sally Weber creëerde in 1987 met *Alignment* met behulp van lasers een driedimensionale lichtkolom met de drie additieve primaire kleuren groen, rood en blauw, die in het midden samen een wit licht produceren. Het geheel is geplaatst voor een gekromde plaat van acryl. Dergelijke lichtsculpturen verschillen alleen in technische geavanceerdheid van de lichttempels van de Egyptenaren en de Inka's. Het gebruik van complementaire contrasten is al veel ouder dan de theorie zelf. In de laatmiddeleeuwse Duitse schilderkunst bijvoorbeeld zien we veelvuldig het gebruik van sterke contrasten zoals rood en groen, geel en violet. Dergelijke hevige contrasten waren vaak bedoeld om emotie en devotie op te roepen. Van Gogh was sterk geboeid door de werking van kleuren die sterk tegenover elkaar staan en kleuren die juist dicht bij elkaar staan. In 1885 schrijft hij aan zijn broer: '*[..wat mij bezighoudt] zijn 3 zaken, namelijk: complementaire kleuren, simultaancontrast en het neutraliseren van complementairen. De eerste kwestie is het belangrijkste, de tweede een kwestie van de gelijktijdige interferentie van twee verwante kleuren, zoals de invloed van karmijn op vermiljoen, of de invloed van een rozeachtig violet op een blauwig violet. De derde kwestie is lichtblauw tegenover het donkerblauw, roze tegen een bruin-rood, citroengeel tegenover een kameelkleurig geel.*' In Slaapkamer in Arles uit 1888 komen al deze kwesties aan de orde. Zelf schrijft hij over dit schilderij: '*De muren zijn een bleek violet. De vloer bestaat uit rode tegels. Het hout van het bed en stoelen is het geel van verse boter, de lakens en kussens zijn een heel licht groenachtig citroengeel. De deken is scharlakenrood. Het raam groen, de toilettafel oranje, het wasbekken blauw, de deuren lilakleurig.*' Wat het schilderij zo sterk laat vibreren is het gelijktijdige gebruik van zowel zeer sterk uiteenlopende kleuren als de verwante kleuren, samen met het pure wit in de spiegel met zijn zwarte lijst is het hele gamma van kleuren en contrasten in één schilderij aanwezig.

Behalve natuurkundige contrasten zijn er ook heel veel psychologische kleurcontrasten die een rol spelen in de schilderkunst, zoals het warm-koud contrast. Wat warm of koud is aan een kleur is een beetje en vreemde zaak. Kleuren die wij warm noemen hebben fysisch gezien juist een koele golflengte en andersom. Kandinsky zei al dat elke kleur koud of warm kan zijn en hij doelde daarbij op de relativiteit van dat contrast. Dat komt bijzonder scherp tot uiting als je de kleurwaarde van eindeloos veel warme of koele kleuren naast elkaar plaatst in een glijdende schaal waardoor je onderling niet meer kan zeggen of een kleur koel is of warm, net zoals je in een glijdende schaal van grijswaarden niet meer weet of het een nu lichter of donkerder is dan het ander. De Australische kunstenaar Wayne Roberts heeft van dat relatieve gegeven gebruik gemaakt door alle lichte partijen in koele kleuren te schilderen (blauw-violet) en alle donkere toonwaarden in warme kleuren weer te geven, wat vervreemdend werkt, omdat wij psychologisch geneigd zijn het tegendeel te doen, maar wat op geen enkele manier onderbouwd kan worden. Door koel en warm te vermengen met kleurwaarde ontstaat een sterke energiepuls die aantoont dat warme kleuren heel erg koel kunnen zijn en andersom.

De geografie van kleur

De Grieken dachten dat het donkerblauw (dat zij gewoonlijk een toon van zwart plachten te noemen) die zij uit het oosten verkregen van een steen afkomstig was, maar de indigo waarmee zij werken was afkomstig van een plant. De geografie van kleur is een heel apart verhaal, maar voor schilders in het verleden vaak van meer belang geweest dan de kleurstudie die gebaseerd is op licht. Voor alle duidelijkheid: schilders schilderen niet met licht. Schilders schilderen met pigmenten. Dat zijn kleurstoffen die niet eindeloos voorradig zijn, die in mengingen niet reageren zoals gemengd licht en die een volstrekt eigen karakter hebben dat helemaal niet overeenkomt met de meeste kleurtheorieën. De voorradigheid van een bepaald pigment en de karakteristieken ervan spelen in oude traktaten voor schilders dan ook een veel grotere rol dan de aandacht die er is voor een theoretische kleurenleer.

De invloed van die kleurenleer is pas eigenlijk in het tweede deel van de 19^e eeuw van belang geworden in de schilderkunst. Dat is niet toevallig op dat moment, want dat is ook het historische punt waarop schilders door de massale introductie van de industrieel vervaardigde tubeverven zich minder hoeven te verlaten op kennis van pigmenten en bindmiddelen. In Cennino Cennini's handboek van de kunstenaar, dat rond 1400 is geschreven, wordt het langste hoofdstuk in beslag genomen door de beschrijving van waar de echte ultramarijn vandaan komt en hoe hij moet worden verwerkt. Wat dat laatste betreft meent hij dat dat beter kan gedaan worden door knappe meisjes dan door ruwe mannenhanden. Maar dat alles neemt niet weg dat de route die het ruwe materiaal moet afleggen van vindplaats (Afghanistan) tot op het palet van de schilder, een weg is zo onbeschrijfelijk kostbaar en arbeidsintensief is dat wij het economische belang ervan niet echt goed meer kunnen voorstellen. Lapis lazuli is een kostbaar materiaal zo wie zo, maar door het vergruizen en zuiveren blijft er maar 20% over van de oorspronkelijke massa. In het 16^e eeuwse Venetië had ultramarijn een vaste geldwaarde en een eigen wisselkoers. Dat is ook de reden dat, ook al in het oude Rome, meestal de opdrachtgevers zelf achter de schildersmaterialen aangingen en dat niet overlieten aan de uitvoerders, omdat ze dan te gemakkelijk belazerd werden.

In de 17^e eeuw werden in Venetië voor het eerst pigmenten en verven klant en klaar gemaakt voor specifieke kunstenaars. In de 19^e eeuw voorzag Père Tanguy in Parijs de impressionisten en ook Van Gogh van verf. Thomas Miller voorzag in Engeland hele generaties van verf, waaronder Turner, en ook van allerlei mysterieuze mediums waar van Eyck mee gewerkt zou hebben, zoals het vermeende barnsteen bevattende medium waarmee een emailenachtige diepte aan de kleurlagen werd gegeven. De extreem heldere pigmenten die George Field in de 19^e eeuw tot verf verwerkte werden het kleurmerk van de Preraphaëlieten. De zeer intense kleurschakeringen van John Everest Millais' *Bridesmaid* uit 1851 is daar een mooi voorbeeld van. Aan het einde van de 19^e eeuw werden de handboeken over het schilderen dan ook niet meer geschreven door de kunstenaars, maar door de producenten van verf. We weten dat Seurat de voorkeur gaf aan Edouardverf, Cézanne aan Sennelier en Matisse aan de Belgische Blockxverf, maar wat wisten deze kunstenaars nog van pigmenten en hun optische verwerking in kleurlagen met diverse bindmiddelen. Die kennis gaven zij uit handen aan de producent, om zich vervolgens te voeden met kennis die minder materieel was, minder tastbaar, zoals de lichttheorieën van Newton of de kleurpsychologie van Goethe.

Toch blijft eigenheid en voorradigheid van het materiaal grote invloed hebben op de veranderingen in het kleurgebruik van kunstenaars. De introductie van acrylverven in de late jaren 30 in Amerika en het massale gebruik ervan vanaf de jaren 50 en 60 veranderde niet alleen het kleurgebruik in kunst, maar het veranderde diepgaand de gehele schilderkunst en misschien wel de hele mensheid. Het gebruikersvriendelijke aspect van acrylverven heeft namelijk tot een ware acrylrevolutie geleid, waardoor het schilderen en componeren van kleuren niet meer voorbehouden is aan enkele uitverkoren genieën, maar voor miljoenen mensen een reële optie is geworden. Het '*everyone in an artist*' ideaal dat Beuys en Warhol uitriepen in de jaren 60, wordt wellicht nog het best benaderd door de acrylrevolutie in de schilderkunst. Geen colourfieldpainter zoals Barnett Newman en Rothko zonder Leonard Bocour die in de jaren 60 met Magna een extreem verdunde acrylverfsoort introduceerde die toch een grote kleurkracht had en waarmee het technisch mogelijk was om grote oppervlakten in een kleurvariatie te schilderen. Andersom was de massaproductie en introductie van nieuwe pigmenten zoals de zinkgelen in de jaren 80 van de 19^e eeuw een regelrecht fiasco voor een hele schildersgeneratie, omdat ze niet stabiel waren en of dat ze heel snel verdonkerden of zelfs zwart werden (Gauguin en van Gogh).

Het gebruik van andere bindmiddelen heeft in de geschiedenis van de schilderkunst altijd geleid tot een andere schilderijstijl en ander kleurgebruik. Het veelvuldige gebruik van tempera in de laatantieke tijd en vroege middeleeuwen leidde tot een grotere abstractie en een meer lineaire stijl. De introductie van olieverf leidde tot een groter gehalte aan realisme, de introductie van aquarelverf en het vrije gebruik ervan in de 19^e eeuw door meesters als Turner was van vitaal belang bij het ontstaan van abstracte kunst bij de vroege modernisten (Kandinsky en Klee). De introductie van acrylverven in de jaren 70 bij de Australische aboriginals leidde tot een volstrekt andere stijl, ander kleurgebruik en zelfs tot een andere levenshouding bij zowel kunstenaars als publiek.

Toch wordt die eigenheid door de kunsttheorie op zijn minst veronachtzaamd, als hij niet in zijn geheel wordt ontkend. Josef Albers de eerder genoemde docent aan de Bauhausschool schreef op het einde van zijn carrière: '*Elke kleur heeft zijn eigen verschillende karakteristieken, zowel als kleur en als verf, als boterachtige*

pasta. Elk heeft een eigen dichtheid, maar in de weerwil van dit wil ik dat alle kleuren zich gedragen zoals ik wil dat ze zich gedragen.' Dat is wat de Duitse filosoof Heidegger het instrumentalisme noemt van ons denken. Heidegger vindt zelfs abstracte kunst een verlengstuk van de technische dwang tot beheersing van het beeldvlak. De Stijl (m.n. Mondriaan) bijvoorbeeld wilde elk natuurlijk verschijnsel, elk toeval buitensluiten om een volledige technische en geometrische beheersing van het beeldvlak te bewerkstelligen. De moderne mens wordt aldus Heidegger gedreven door een drang om steeds meer beheersing en controle te krijgen over zijn omgeving. Het tot het uiterste willen beheersen van het materiaal is een constante in de zoektocht van de westerse schilderkunst, maar er zijn uiteraard ook stromingen die zich juist door de eigenheid van dat onwillige materiaal laten inspireren zoals de materieschilders of de l'art brut beweging. Het modernisme is zeker niet alleen maar boosdoener. Vroege modernisten zoals Picasso, maar ook Kandinsky, waren ook meesters in het experimenteren met nieuwe media. Picasso introduceerde bijvoorbeeld rond 1912 *Ripolin*, een ordinaire huisverf waarvan de meester vond dat hij excelleerde door zijn onschuldige helderheid en directheid, heel anders dan het strakke palet van de gerenommeerde olieverfproducenten. Veel kunstenaars volgde Picasso's oversteek naar huis en tuinverven, ook al omdat de vroege colourfieldpainters in New York eind jaren 40, vlak na de oorlog gewoonweg niet beschikte over het geld om dergelijke grote oppervlakten te bestrijken. New York werd in de jaren 50 en 60 ook beschouwd als de producent van de beste schildermaterialen. De Britse abstracte schilder John Hoyland verhuisde naar New York omdat hij met acryl wilde werken, dat pas in 1963 in Engeland werd geïntroduceerd. Hij wilde in zijn woorden: '*De wulpsheid van verf en haar oppervlakte achter zich laten.*' Waarmee hij duidde op de realistische traditie van olieverf, die echte abstractie in de weg stond vanwege haar naturalistische connotaties. Acrylverf was door zijn nieuwheid ideologisch zuiver. Richard Hamilton werkte met autolakken die hij op grote oppervlakten spoot. Jackson Pollock en Frank Stella gebruikte metallic lakken om meer oppervlakte effecten te kunnen benutten in abstracte kunst.

De antropologie van kleur

De ideologische onderbouwing in de keuze voor het materiaal is al zo oud als verf zelf. Middeleeuwse miniatuurschilders (gebroeders Van Limburg) geloofden dat het gebruik van minerale pigmenten afkomstig van edelstenen, zoals lapis lazuli, een therapeutische werking in gang zette. De 13^e eeuwse Belgische theoloog Thomas van Cantimpré schreef aan de Indiase saffier, die hij aanzag voor lapis lazuli (maar die transparant is, wat lapis niet is), een lange lijst van eigenschappen toe, waaronder het verlossen van pijn in het voorhoofd en zweren op de tong. Het bevorderde tevens de kuisheid en bood bescherming tegen fraude en ongelukken. De halfedelsteen hematiet of te wel bloedsteen werd al in de prehistorie geassocieerd met magie, en zowel gebruikt als pigment en als ritueel attribuut. Lijken werden er mee ingesmeerd, maar het werd ook gebruikt als middel tegen menstruatie, en gemengd met wijn als geneesmiddel om zweren te helen en te beschermen tegen giftige beten van slangen. Er is geen beter voorbeeld van de vermenging van kleurgebruik en religieus-geografische waarden als bij de Australische aboriginals. In de traditionele aboriginal rots en bastschilderingen worden rode oker, witte aarde en gele oker, die onlosmakelijk zijn verbonden met de aarde van de voorouders, rechtstreeks gelinkt aan de mythologie van de *Dreamtime*. De gekleurde aarde symboliseert niet

alleen de voorouders, het zijn de voorouders, het is hun geografische aanwezigheid in het hier en nu. De rode kleur is het bloed van voorouders, de gelen hun vet en het wit hun uitwerpselen. Aboriginal kunst gaat primair over land, over de oorsprong van de mens vanuit dat land. De identiteit van deze kleuren, die gevonden zijn in het land, is van het grootste belang. In recente bastschilderingen van noord-oostelijke aboriginals is er wel veel meer ruimte voor individuele invulling en dus ook een veel grotere variëteit van vormen dan in de traditionele kunstuitingen, maar tegelijkertijd zijn juist ook deze kunstenaars trouw gebleven aan het gebruik van natuurlijke okers en zwarte houtskool.

De belangrijkste rode okermijn is Karrhu, een heilige mijn in de Campbell Ranges in de Central Desert. De oker werd daar tijdens heilige ceremonies door stammen gewonnen die daarvoor vaak honderden kilometers moesten lopen. De meest bekendste Central Desert schilder Clifford Possum Tjapaltjarri (die stierf in 2002) vertelde dat bepaalde okers, zoals die van Karrhu, werden voorbehouden aan degenen die de traditionele rechten op die mijn hadden. Hij was als lid van de Tjapaltjarri clan in staat om Karrhu te gebruiken, samen met een viertal andere clans die de beschikking hadden over de regendroom plek waar Karrhu deel van uitmaakt. De vier andere clans konden ook weer gebruikmaken van andere rode okermijnen, waaronder Yalkuti.

Clifford Possum Tjapaltjarri omschrijft de rode oker van Karrhu als een zeer karakteristiek roze, terwijl het voor onze ogen een zeer verzadigd bruinrood is. De schilder gebruikte zelf echter, net als bijna alle andere aboriginalkunstenaars, uitsluitend moderne acrylverf. Ook voor de introductie van acrylverf in Australië paste de Aboriginals met graagte al andere kleuren toe, zoals het blauw wat ze haalden uit afgedankte accu's van vliegtuigen.

Maar acrylverf ontketende ook bij de Aboriginals de revolutie waardoor ze zelfs weer in staat zijn land terug te kopen van de kolonistoren dat oorspronkelijk aan hun voorouders behoort. De kleurexplosie die acryl bij de schilders teweeg heeft gebracht is bijzonder opmerkelijk, ook al omdat veel kleuren vaak worden gebruikt om de vier oorspronkelijke kleuren (rode aarde, wit, gele oker en zwart, ook de primaire kleuren van de Grieken trouwens) te representeren. Het extreem rijke palet van de hedendaagse aboriginalschilders is dus gebaseerd op de exclusieve economie van een onderliggend kleurenschema, van waaruit met acryl vrijelijk kan worden gevarieerd, zoals het roze van Clifford Possum Tjapaltjarri, dat verwijst naar de rode oker van Karrhu. Behalve roze kunnen er waarschijnlijk nog tientallen andere acrykleuren verwijzen naar het oorspronkelijke rood. Er wordt met acrylverf dus niet een imitatie gemaakt van het oorspronkelijke kleurgebruik op bast en rotsschilderingen. Maar acryl met zijn schijnbaar oneindige kleurenpalet betekende simpelweg een bevrijding en verrijking van het onderliggende quartaire kleurschema. Een schema dat met net zo veel rigueur wordt toegepast, zij het dan met veel meer variatie. De vrijheid die de kunstenaar bezit om met een heel gamma van kleuren een ander pigment te representeren is een van belangrijkste artistieke motoren achter de spectaculaire ervaring van de aboriginal schilderkunst.

Vanuit onze moderne westerse blik oogt deze vrijheid als een ultieme uiting van expressie, individualiteit en authentieke persoonlijkheid. Dat zijn immers de pilaren van de westerse moderne kunst waarop onze bevrijding rust van de religieuze beperkingen die eeuwenlang aan kunst werden opgelegd. Het is duidelijk dat we ons daarin geheel vergissen. Aboriginalkunst bevrijdt zich helemaal niet van haar religieuze wortels. Het is waar dat er meer ruimte is voor individuele variatie

dan in de traditionele kunstvorm waarin uitsluitend gekopieerd mocht worden van bestaande voorbeelden, maar de hedendaagse aboriginalkunst blijft in hart en nieren kunst die gaat over het land van de voorouders en over de droomtijd. Het blijft, ondanks zijn expressief ogende karakter, kunst, die in tegenstelling tot onze abstracte kunst, volledig gegrondvest is in een krachtig religieus en geografisch ritueel dat duizenden jaren oud is. Dat is ook precies ook de kracht van die kunst, die veel minder vrijblijvend, minder zoekend, minder twijfelend is als onze kunst. Onze hedendaagse kunst is vaak vanuit een innerlijke leegheid melancholisch, of expliciet kitscherig. Aboriginalkunst is niet melancholisch, maar extreem uitbundig, wat niet wil zeggen dat de situatie waarin veel aboriginals verkeren nog steeds tot melancholie kan stemmen.

De acceptatie van acrylverf en de vertaalslag van traditionele pigmenten naar een veel rijker gamma van kleuren betekent niet, zoals de aboriginals bevestigen, een knieval voor het westen. Clifford Possum Tjapaltjari hield vast aan het gegeven dat hij misschien wel westerse verf gebruikte, maar niet 'them white men colour'. Ik denk dat het westen de eigenheid van het kleurgebruik van de hedendaagse aboriginal schilderkunst begint te begrijpen, ook al omdat die nu eenmaal elke westerse kleurtheorie tart. Het is een kleurgebruik dat helemaal niet gestoeld is op een kleurtheorie laat staan op een westerse, maar dat gegrondvest is in duidelijke schema's en dat tegelijkertijd veel ruimte overlaat voor persoonlijke interpretatie en intuïtie. Voor de aboriginals zijn persoonlijke interpretatie en intuïtie zaken die net zo goed bij het land horen en de voorouders als de kleuren die zij gebruiken. Het is een kosmologisch geheel waaruit je niets kan halen. Alles hoort bij elkaar. Hoe gevarieerd en persoonlijk het kleurgebruik voor onze ogen ook is, eronder ligt een duidelijk collectief. Maar wel een collectief dat niet dogmatisch is. Een collectief dat ruimte openlaat en dat zich niet laat opsluiten in theorieën.