

Willem de Kooning

Author

De Kooning, Willem, 1904-1997

Date

1968

Publisher

Stedelijk Museum

Exhibition URL

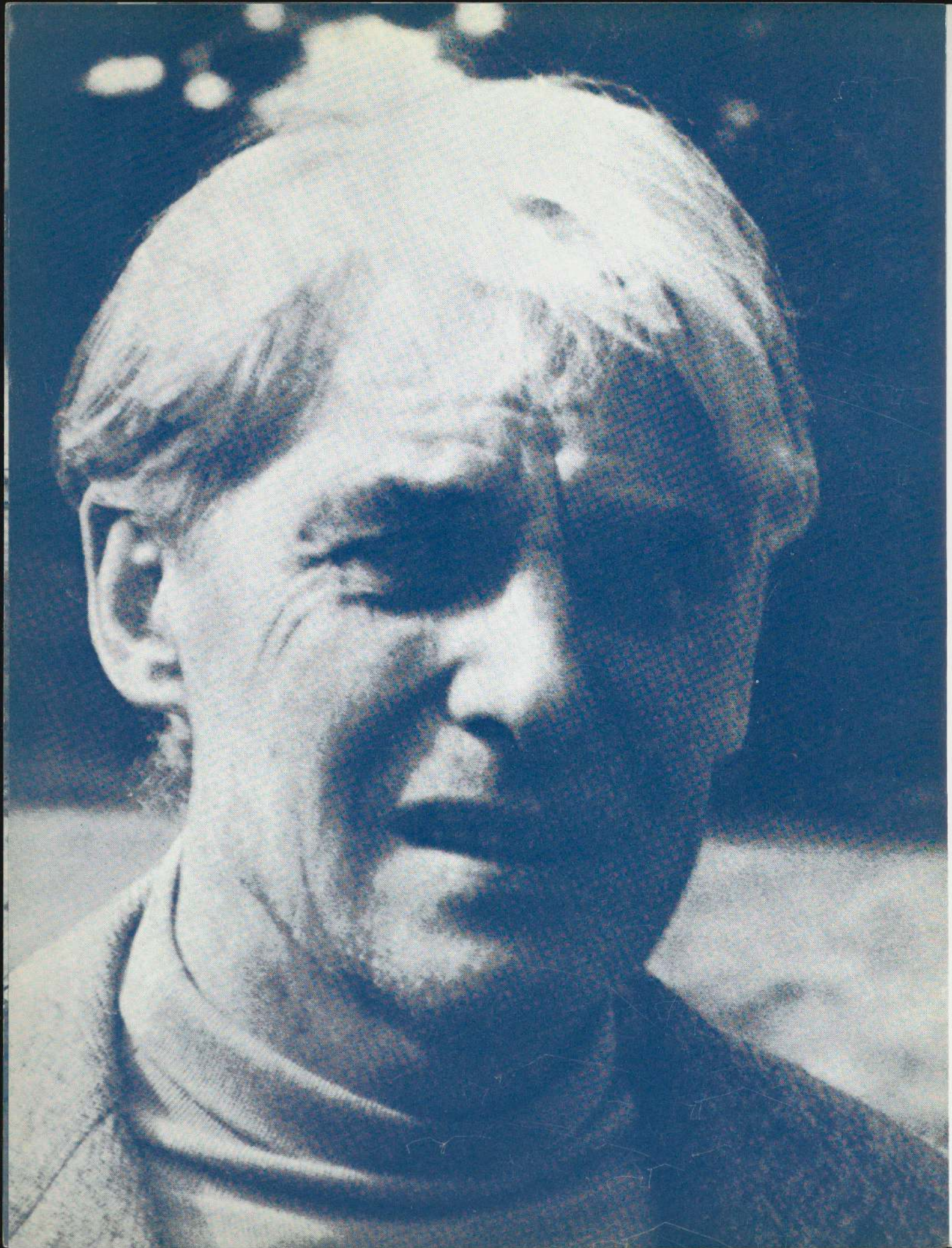
www.moma.org/calendar/exhibitions/3507

The Museum of Modern Art's exhibition history—
from our founding in 1929 to the present—is
available online. It includes exhibition catalogues,
primary documents, installation views, and an
index of participating artists.









Willem de Kooning wordt bewonderd door kunstenaars van de meest uiteenlopende opvattingen. Hij is een groot schilder, maar ook het voorbeeld van de volstrekt onafhankelijke en integere kunstenaarspersoonlijkheid – een voorbeeld dat ook door de jongste generatie geaccepteerd wordt.

'I am not ready' is De Koonings overtuiging. Het geldt voor elk individueel kunstwerk en natuurlijk voor zijn oeuvre. Een retrospectieve tentoonstelling werd zodoende nog nergens gehouden. Totdat hij, zittend in zijn grote, lichte atelier, onverwacht zijn toestemming gaf zo'n tentoonstelling in het Stedelijk en in Londen te organiseren. Dat was in 1964. Twee jaar later verkreeg Frank O'Hara, dichter van betekenis en conservator van The Museum of Modern Art, zijn medewerking voor de organisatie van een Amerikaanse tournee. Voordat die geregeld was kwam hij door een ongeval om het leven. De Kooning was daarover diep geschokt.

Dat de tentoonstelling tot stand is gekomen danken wij aan Thomas Hess, vriend en biograaf van de kunstenaar. Hij heeft de tentoonstelling als Guest-Director van The Museum of Modern Art samengesteld. Miss Alicia Legg en Waldo Rasmussen van hetzelfde museum hebben zich met de organisatie belast. Wij zeggen hun onze oprechte dank evenals de bruikleengevers, die hun bezit voor de tentoonstelling hebben willen afstaan.

E. de Wilde

Willem de Kooning is admired by artists with the most divergent views. He is a great painter, but also the example of an artist with an absolutely independent and incorruptible personality. An example which is also accepted by the younger generation. 'I am not ready' is De Kooning's conviction. This is true for each individual work of art and for his whole body of work. That is the reason why a retrospective exhibition has never been held anywhere yet. Until, sitting in his big, light studio, he unexpectedly gave his permission for organising such an exhibition in the Stedelijk and in London. That was in 1964. Two years later Frank O'Hara, poet of note and curator of The Museum of Modern Art, got his cooperation for the organisation of an American tour. Before it had been settled, he died in an accident. De Kooning was deeply shocked.

That this exhibition has come into being we owe to Thomas Hess, friend and biographer of the artist. He has composed this exhibition as Guest-Director of The Museum of Modern Art. Miss Alicia Legg and Waldo Rasmussen of the same museum have taken the organisation upon themselves.

We express our sincere gratitude to them and to those who have been so kind as to grant the loan of their possessions for this exhibition.

E. de Wilde

Archive

12/17/82

repl.

D34

copy

x A6

c. 2

**De tentoonstelling is geplaatst onder de
hoge bescherming van Zijne Excellentie
Mr. William R. Tyler, Ambassadeur van de
Verenigde Staten van Amerika**

**The exhibition has been placed under the
auspices of the Ambassador of the United
States of America to the Netherlands, the
Honorable William R. Tyler**

W
b
m
d
h
e
k
w
e
n
b
a

Deze inleiding zal voor het eerst integraal in de oorspronkelijke vorm gepubliceerd worden in de tentoonstellingscatalogus van The Museum of Modern Art, New York; de auteur Thomas B. Hess heeft ons toegestaan reeds nu het grootste deel ervan in vertaling op te nemen

Terwijl ik deze inleiding schrijf bij de tot op heden grootste overzichtstentoonstelling van Willem de Kooning, is hij hard aan het werk in zijn nieuwe atelier (dat bijna klaar is, maar waarschijnlijk nooit afgemaakt zal worden) in The Springs, Long Island. Ik heb zijn laatste schilderijen niet gezien; een vriend die hem een week geleden opzoekt, heeft me verteld dat ze als thema nog steeds de *Woman in the Country* hebben, maar nu heeft hij de kleuren een grotere spanning gegeven – ze zijn lichter en feller. Hij heeft ook een manier gevonden om grote doeken te spannen op een paneel van verhard schuimrubber dat maar een paar pond weegt, in plaats van op een houten raam van ongeveer 30 pond; dit vergemakkelijkt het manoeuvreren met het schilderij terwijl eraan gewerkt wordt, en tevens het opbergen en weer tevoorschijn halen.

Ongeveer een dozijn grote schilderijen in olieverf, drie keer zo veel schetsen plus een stapel tekeningen zijn gereedgekomen sinds 1 januari 1967 – het eindpunt van deze tentoonstelling – wat de expositie op een bevredigende wijze onaf maakt en een open einde geeft. In het verleden heeft hij een aantal aanbiedingen voor retrospectievers afgewezen. 'Ze behandelen de kunstenaar als een worstje', heeft hij eens gezegd, 'ze binden hem aan beide kanten vast, en in het midden drukken ze een stempel 'Museum of Modern Art'. Net alsof je dood bent en in hun bezit'.

Drie jaar geleden raakte hij verzoend met dit project, eerst omdat de tentoonstelling in Amsterdam en in Londen gehouden zou worden en niet in New York; later omdat zijn goede vriend, wijlen de dichter Frank O'Hara, die conservator was bij The Museum of Modern Art, de zaken in New York zou organiseren; tenslotte – en dat was doorslaggevend – omdat het met zijn eigen werk zo goed gaat dat er van een gedenkteken geen sprake kan zijn.

Deze tentoonstelling gunt ons een blik op een kunstenaar in het midden van zijn carrière; we gaan terug naar zijn eerste rijpe werk halverwege de jaren '30, met nadruk op de werken die zelden of nooit in het openbaar getoond zijn. De tentoonstelling bepaalt zijn oeuvre niet en evenmin zijn ontwikkeling, maar heeft zeker genoeg te bieden om aan te tonen waarom veel kunstenaars, critici en verzamelaars ervan overtuigd zijn dat Willem de Kooning de belangrijkste schilder geweest is en nog is van het midden van onze eeuw.

Kroniek

Willem de Kooning werd 24 april 1904 in Rotterdam geboren. Toen hij ongeveer 5 jaar was, besloten zijn vader en moeder te scheiden. De rechtbank wees zijn oudere zusje aan de moeder toe en Willem aan de vader, waarschijnlijk wegens de buitengewoon innige band die de jongen met zijn vader had. Zijn moeder legde zich niet bij deze beslissing neer; eerst heeft ze het kind gewoon meegepakt en naar huis genomen, en later heeft ze met succes een nieuw beroep gedaan op de rechter. Beide ouders hertrouwden en kregen weer kinderen. De vader, Leendert de Kooning, werd een geslaagd vertegenwoordiger in wijnen, bier en limonade. Hij had het erg druk met de groeiende zaak en het nieuwe gezin en had weinig tijd voor Willem. De moeder, Cornelia Nobel, nu een kwieke 90-jarige, die nog steeds in Rotterdam woont, stond aan de bar in een café dat hoofdzakelijk door zeelui bezocht werd. Ik geef deze details omdat zij, zoals zal blijken, een mogelijke aanwijzing zijn voor het begrijpen van De Kooning's magistrale *Vrouw uit het begin van*

de jaren '50 – een beeld dat totem en ikoon geworden is van die tijd.

Op 12-jarige leeftijd moest Willem zijn eigen kost verdienen en werd in de leer gedaan bij het bedrijf van Jan en Jaap Gidding, die commerciële kunst en decoraties leverden. Doordat de jongen buitengewone aanleg toonde, spoorde Jaap Gidding hem aan zich te laten inschrijven voor de volledige avondcursus aan de Rotterdamse Academie van Beeldende Kunsten en Technische Wetenschappen, waar hij de daaropvolgende acht jaar gewerkt heeft.

Commentaar

(...). Hier leerde De Kooning discipline en filosofie (...) tegelijk. Hij herinnert zich dat hem eerst geleerd werd hoe hij letters moest maken en opschriften moest kopiëren; aan het eind van het jaar moest iedere student een proeve van meesterschap afleggen (...); (een aantal van zijn schilderijen uit het midden van de jaren '40 en '50 heeft verspreide letters als bindend element; ...). Verder waren er als leerstof perspectief (...) en proportie (...). De studenten kregen koperen modellen die eruit zagen als constructivistische plastic en kregen de opdracht om deze keurig op papier te zetten. Er werd ook getekend naar afgietsels en modellen (...) en de studenten werden geoefend in het met verf imiteren van houtstructuur en de adering van marmer (...). Er waren colleges over kunsttheorie en -geschiedenis van de Egyptenaren tot en met de Renaissance (...). De studenten kregen een zorgvuldig gearrangeerd stilleven te zien om zich te oefenen in perspectief, modelé, en in het weergeven van licht en donker, enz. (...). De Kooning herinnert zich dat dit stilleven weergegeven moest worden door een reeks zeer kleine houtskoolstipjes, die elkaar stuk voor stuk raakten, om de illusie van een trompe-l'oeil te wekken. (...).

cat. nr. 93

Kroniek

In 1920 verliet hij de Giddings om te gaan werken onder Bernard Romein, art director van een groot warenhuis. Hij bleef de avondcolleges aan de Akademie volgen, maar overdag leerde hij meer over de nieuwste, moderne kunst in eigen land, Duitsland en Parijs. In 1924 maakte hij met een paar vrienden een reis naar België, terwijl hij in zijn onderhoud voorzag met af en toe reclameborden maken en inrichten van etalages. Hij zag een en ander van de Belgische expressionisten, maar uit niets blijkt dat hij door hen beïnvloed is. In feite was de reis een voorproefje van zijn emigratie om zijn vermogen tot onafhankelijkheid te testen. Hij kwam in 1925 naar Nederland terug en scheepde zich het volgende jaar in naar Amerika.

Hij heeft het zes keer geprobeerd, waarvan drie keer 'legaal' (hij probeerde als dekknecht in dienst te komen bij de Holland-Amerika Lijn, met het plan er in Amerika van door te gaan, maar deze opzet stond klaarblijkelijk op zijn 21 jaar oude voorhoofd geschreven, en de personeelchef weigerde onvermurwbaar om hem aan te nemen). De volgende drie pogingen waren 'illegaal'. Hij kreeg een beetje geld van zijn vader, genoeg om de bond van zeelieden het vereiste bedrag te geven. Zijn vader wenste hem veel succes, maar zei dat hij niet meer terug hoefde te komen om meer geld. Ze namen afscheid. De eerste poging mislukte omdat de contactman niet verscheen. De tweede keer werd hij aan boord gesmokkeld en hoorde toen dat er een vergissing in het spel was, en dat het schip op weg was naar Buenos Aires. De Kooning vond dit iets opwindends en zei: 'Laten we naar Buenos Aires gaan!' Maar zijn vriend die de leiding had van deze onderneming, Leo Cohen, haalde hem van het schip af. De derde poging lukte. De Kooning werd verborgen in de afdeling van de bemanning, en toen het schip had aangelegd in Newport News, glipte hij weg. Hij werd toen aangenomen door een kolenschip dat naar Boston ging; hier kon hij af komen met goede papieren; tenslotte ging hij terug naar Hoboken, waar Leo Cohen voor onderdak voor hen beiden gezorgd had (...).

Waarom Amerika? Hij had Whitman gelezen, Frank Lloyd Wright bestudeerd (die de architecten van de Stijlgroep sterk beïnvloed had) en hij had over cowboys en Indianen gelezen (...).

Maar hij heeft ook eens gezegd dat hij gekomen was omdat je in Amerika geld kon verdienen. Hij wilde rijk worden en dan schilderen in zijn vrije tijd. Verder had hij foto's

gezien van Amerikaanse meisjes met lange benen.

Zo zal het wel met alle emigranten zijn: ze weten wat ze willen achterlaten, maar ze gaan naar iets vaags en denkbeeldigs. In ieder geval werd De Kooning, evenals alle immigranten, snel een van de echtste soort Amerikanen, die dit land ooit gekend heeft: Amerika is een Europees idee; alleen buitenlanders die zich in de Verenigde Staten vestigen kunnen de realiteit ervan bevatten.

(...)

Hij heeft een interviewer eens gezegd: 'Het enige woord dat ik kende was 'yes'.

Tot David Sylvester zei hij: 'Ik was hier nog maar drie dagen toen ik in Hoboken een baantje als huisschilder kreeg. Ik verdiende \$ 9 per dag, wat vrij veel was, en nadat ik dat een maand of vijf gedaan had, begon ik rond te kijken naar een baan waarin iets met toegepaste kunst gedaan kon worden. Ik maakte een paar proefontwerpen en werd onmiddellijk aangenomen. Ik had zelfs niet gevraagd hoeveel ik zou verdienen, want ik dacht dat ik, als ik als huisschilder al \$ 9 per dag verdiende, als kunstenaar minstens \$ 20 per dag zou krijgen. Aan het eind van de week gaf de man me \$ 25 en ik was zo verbaasd dat ik vroeg of dat voor één dag was en hij zei nee, dat is voor de hele week. Ik heb onmiddellijk mijn ontslag genomen en ben weer huisschilder geworden'.

Hij maakte tochten naar Manhattan en in 1927 verhuisde hij naar een atelier in de 42ste straat. Hij voorzag in zijn levensonderhoud met baantjes in de sector van de commerciële kunst, deed etalagewerk voor warenhuizen, maakte reclameborden, deed timmerwerk, maakte af en toe een portret of een makkelijk aansprekende muurschildering.

Tijdens zijn bezoeken aan musea en kunsthandels ontmoette hij John Graham, de briljante connoisseur, zelf ook kunstenaar, en Arshile Gorky, met wie hij de volgende 20 jaar een nauwe vriendschap zou onderhouden.

Graham was een katalysator: hij had in Parijs gewoond, kende Picasso; hij kon als getuige dienen dat de kunstwereld echt was. Gorky was nauwgezet bezig de geschiedenis van de moderne kunst opnieuw door te nemen, te beginnen met Cézanne; hij las alle Parijse kunstbladen; hij was een toegewijd bewonderaar van Ingres en de Le Nains; Gorky kon als getuige dienen dat kunst echt was.

In 1935 besteedde De Kooning in het kader van de W(orks) P(rogress) A(dministration) een jaar aan het 'Federal Arts Project', en het was de eerste keer in zijn leven dat hij al zijn energie aan schilderen kon wijden. Hij vertelde Irving Sandler erover: 'Ik moest mijn ontslag nemen omdat ik een buitenlander was, maar het jaar dat ik ermee bezig geweest ben heeft me zo'n enorm gevoel gegeven, dat ik het schilderen als bijbaantje opgaf en een andere houding begon aan te nemen. Na het Project heb ik besloten om te schilderen en andere baantjes erbij te doen. De situatie was hetzelfde, maar mijn houding was anders.'

Radiointerview, 3 december 1960. Cf. ook *Location*, voorjaar 1963

ongepubliceerd interview van Irving Sandler, voorjaar 1959, in opdracht van *Art News*, over het werk van Léger in New York, en diens medewerkers De Kooning, Harry Bowden, Mercedes Matter, George McNeil, Byron Browne, Balcomb Greene en José de Rivera

Commentaar

Het werk van De Kooning van het eind van de jaren '20 en het begin van de jaren '30 is grotendeels vernietigd en de weinige kleine dingen die bewaard zijn gebleven of waarvan foto's bestaan, zijn vooral van belang als aanwijzingen van de bronnen en invloeden die de jonge kunstenaar ter beschikking stonden. Hij heeft een paar tekeningen uit zijn academietijd in Nederland achtergelaten in zijn haast om 2.00 uur 's morgens de boot naar Amerika te halen; ze zijn alle het bewijs voor het vroegrijpe talent van een tekenaar met natuurlijke aanleg, en ze hebben een paar Art Nouveau-symbolistische elementen, die men ook in het vroege werk van Mondriaan aantreft. In de jaren '20 experimenteerde hij in Amerika met elke stijl die hij tegenkwam: men vindt er Lurçat en Klee, Mexicaans sociaal-realisme en aan De Chirico ontleende perspectieven. Maar omstreeks het begin van de jaren '30 namen twee thema's de leiding; zij kenmerken het begin van zijn rijpe ontwikkeling: het eerste is een serie personages, allemaal Mannen, zittend of staand; het tweede is een serie abstracties, de meeste met een gesuggereerde ruimte van voorwerpen-in-een-interieur of van een stilleven, maar een paar zijn toch gebaseerd op herkenbare motieven.

De Mannen kijken droevig, als waren zij ballingen; ze dragen werkkleren die keurig in vouwen en plooiën vallen (wat gebeurt met steeds gedragen werkbrokken); ze staren naar een punt achter de toeschouwer; hun donkere, matte ogen herhalen de kleuren van de achtergrond, wat hun een tragische, lege aanblik geeft – het is alsof je dwars door hun hoofden heen de muur achter hen kan zien. (Ze zijn enige jaren eerder gemaakt dan

- cat. nr. 94* T. S. Eliots beschrijving van de werklozen als 'hollow men'). Soms zijn er twee mannen, en één tekening is getiteld *Self-Portrait with Imaginary Brother*, waarschijnlijk een denkbeeldige oudere broer; misschien een droomvader? De psychologische spanning in de schilderijen van *Mannen* wijst op verliezen: een verloren vader, een verloren land, verloren in een nieuwe wereld. En in die nieuwe wereld deed de economische malaise op schrijnende manier iedereen zijn verliezen voelen. Men kan de *Mannen* m.a.w. ook zien als weerspiegelingen van de crisisjaren. Zij zijn de werklozen. Elk zweempje zelfbeklag in deze afbeeldingen wordt weggevaagd door de atletische innerlijke kracht, het zelfvertrouwen, zelfs het protest, van hun taaie helden.
- De meeste *Mannen* lijken een beetje op de kunstenaar, die naar tekeningen werkte, die hij met behulp van de spiegel gemaakt had, maar geen enkel is een zelfportret. Sommige lijken op de dichter Edwin Denby, die De Kooning in 1934 ontmoette. (Denby's aandacht werd getrokken door flarden Strawinsky die keihard van een zolder vlak bij de zijne kwamen, en toen hij ging kijken vond hij een onberispelijke studio, zonder enig comfort, behalve een goede platenspeler. Sinds die tijd zijn ze trouwe vrienden gebleven en Denby werd, samen met de fotograaf Rudolph Burckhardt, de eerste serieuze verzamelaar van het werk van De Kooning).
- cat. nr. 7* Elk van de schilderijen met *Mannen* pakt een bepaald schilderprobleem aan. Glazier is bijv. het resultaat van honderden studies over het schilderen van een schouder. Als De Kooning het eenmaal 'had', ging hij over op de volgende 'onmogelijke' zaak.
- cat. nr. 4* *Two Men Standing* werkt o.a. met een concept van Louis Le Nain: de blikken van de figuren bewegen zich langs de benen van een driehoek die vooruitsteekt in de kamer, welke op zijn beurt doet denken aan een omgekeerd perspectief dat breder wordt naarmate dit het schilderij ingaat en dat zich ontsluit op de schetsmatig aangegeven rechthoeken op de achtergrond. Weer andere schilderijen met hetzelfde motief zijn geconcentreerde waarnemingen van de topologie van plooiën in een broek. (Rudolph Burckhardt herinnert zich dat De Kooning een aangeklede ledenpop in zijn atelier had en dat hij heel precies elke vouw op zijn toevallige plaats vastlijmde. Er is hier duidelijk sprake van een toespeling op het geplooid liggende tafelkleed van Cézanne, dat óók een berg is). In de *Hartford Standing Man* worden tekeningen, die aan de muur van het atelier geprikt zijn en opkrullen, vlak gemaakt tot a.h.w. abstracte voorwerpen van een stilleven, die zodoende attributen of rekvisieten van de figuur worden.
- cat. nr. 12* Natuurlijk wordt het schilderij niet gerechtvaardigd door het oplossen van een dergelijk probleem. Het is juister te stellen dat de moeilijkheid, het 'onmogelijke' element, aangepakt wordt binnen de context van een compleet werk, en wanneer er een 'oplossing' voor is gevonden of, beter gezegd (want er bestaan geen oplossingen behalve voor irrelevante kwesties), wanneer zich een antwoord voordoet dat het mogelijk maakt verder te gaan met het schilderij, dan ging De Kooning door met het volgende doek, terwijl hij het vorige vaak niet afmaakte of het vernietigde.
- Dit gaf hem de reputatie, die hij in bepaalde kringen nog steeds heeft, dat hij nooit een schilderij voltooide. Op het eind van de jaren '30 en in de jaren '40 waren zowel De Kooning als Gorky gevestigde leiders in de kunstwereld (die hoofdzakelijk ondergronds, en alleen aan de kunstenaars zelf bekend was). Hun faam in deze ondergrondse wereld bezorgde hen veel vijanden, die als volgt redeneerden: Gorky is briljant, maar heeft niets origineels, en De Kooning is het genie dat nooit een schilderij kan voltooien.
- Als men naar Gorky's vroege werken kijkt, kan men moeilijk begrijpen waarom ze eens zó afhankelijk leken van Cézanne, Picasso, Miró, Matta en nog anderen, dat het een bezwaar werd de eigen kwaliteit ervan te waarderen. Ze lijken nu zuiver het werk van Gorky: vlijmscherpe uitingen van een unieke lyrische, intellectuele visie. Het moet de kracht van Picasso's persoonlijkheid geweest zijn die de toeschouwers van 1935-45 een bril opzette, zodat alles wat maar even aan hem deed denken voor hen meteen zuiver Picasso was. Of misschien werden deze toeschouwers beheerst door het idee dat alleen Franse meesters origineel konden zijn. In het geval van De Kooning liggen de feiten echter zo dat hij tot 1947 slechts een betrekkelijk klein aantal schilderijen helemaal 'voltooide', en tot ongeveer 1953 de werken waar hij niets meer aan deed vernietigde of ze geen blik meer waardig keurde.
- De meeste schilderijen van 1935-45 die het overleefd hebben zijn die welke bij de kunstenaar weggehaald zijn, soms in wat men zou kunnen noemen embryonale toestand. Soms kwam er een vriend langs en kocht een werk voor de toen vorstelijke som van een

paar honderd dollars – Denby of Burckhardt, Fairfield Porter, of Max Margules, of Janice Biala en Daniel Brustlein – of en passant bewonderde hij een doek waar de kunstenaar juist op zou beginnen de verflaag weer weg te krabben en overreedde hem om het weg te geven. Sommige schilderijen werden aan vrienden uitgeleend en kwamen nooit terug. Een paar verdwenen gewoon en kwamen 20 jaar later pas weer boven. Men moet niet vergeten dat in die dagen Amerikaanse kunst van mensen als De Kooning en Gorky onverkoopbaar was. Verzamelaars, tentoonstellingen, carrières, artikelen, roem, het was allemaal zo ver verwijderd van de kunstwereld van dat New York, dat het bijna niet bestond.

Waarom hield De Kooning er deze praktijk op na om zijn schilderijen uit te wissen? Zijn collega's hebben hun onverkoopbare werken zorgvuldig bewaard.

Een aantal antwoorden ligt voor de hand.

In zijn achterhoofd had hij het voorbeeld van Frenhofer, de heldhaftige oude kunstenaar uit de roman van Balzac: *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Frenhofer was bezeten van het 'volmaakte schilderij', een absoluut meesterwerk dat alle geheimen die hij geleerd had van zijn noordelijke maniëristische meester, Gossaert, zou combineren met de hoogrenaissancistische en Venetiaanse esthetica van licht en volume (. . .). Hij wilde alle kennis, geschiedenis en waarneming in dit alles overtreffende werk proppen, een denkbeeldig portret van Cathérine Lescault, 'de schone courtisane'. 'Mijn schilderen is geen schilderen', legt hij uit aan Pourbus en de jonge Poussin, die in het laatste hoofdstuk zijn atelier bezoeken, 'het is gevoel, hartstocht!' Maar wanneer ze uitgenodigd worden om te kijken naar de Vrouw van Frenhofer, roept Poussin uit dat hij alleen maar 'een verwarde massa kleuren kan zien die op zijn plaats gehouden wordt door vreemde strepen die een muur van verf vormen'. De jonge kunstenaars verlaten het atelier, onder de indruk van dit voorbeeld van hubris, van eerzucht zonder grenzen. Frenhofer wordt krankzinnig, vernietigt zijn schilderijen, en sterft. (. . .).

Het boek heeft De Kooning niet 'beïnvloed', maar heeft standpunten die hij reeds had onder woorden gebracht (een zelfde werking hebben Dostojevsky, Faulkner, Gertrude Stein en Kierkegaard op hem gehad). Evenals Frenhofer wilde hij zijn schilderijen niet afmaken omdat ze altijd nog verbeterd konden worden. Zijn vrouw Elaine de Kooning herinnert zich dat de kunstenaar, nadat hij opgehouden was te werken aan een prachtig schilderij, toegaf dat het tamelijk goed was, maar besloot dat het geschilderde '6 cm. naar links' verplaatst moest worden. In plaats van de rechterkant in te korten en de linkerkant te verlengen, begon hij het hele doek te overschilderen, waarbij hij nauwgezet ieder onderdeel verplaatste en zodoende niets overhield van het oorspronkelijke.

Omdat De Kooning alles in zijn schilderij wilde aanbrengen, betekende elk ding dat hij erin aanbracht niet alleen de eigen aanwezigheid daarvan, maar vertegenwoordigde het ook de afwezigheid van iets anders. Als dit tweede element er dan aan toegevoegd werd, bracht het nieuwe dubbelzinnigheden en tegenstrijdigheden in het strijdperk van het geschilderde oppervlak en werd het eerste element verzwakt en was een derde afwezig-enzovoort. Het schilderij afmaken betekende zich neerleggen bij het mogelijke op een bepaald moment; de poging werd opgegeven en elders voortgezet. Maar dat voortzetten kreeg ook weer een vervolg. Zodra een schilderij met rust gelaten wordt, en tegen de muur staat in een hoek van het atelier, moet men van niets uit met iets nieuws beginnen, en alles wat de kunstenaar onderneemt kan geremd worden door het bestaan van het voorafgaande werk.

Wanneer De Kooning bepaalde problemen, die hem obsedeerden, aanpakte – bijv. het schilderen van het gewricht dat een arm met de romp verbindt ('half-orchid, half-tumor', in Edwin Denby's gedicht, *The Shoulder*, dat zinspeelt op De Koonings schilderijen van Mannen), of het bedenken van een eigen reeks abstracte vormen, (. . .) en als hij daarvoor een oplossing vond, dan laat het schilderij de weg zien die hij genomen heeft. Evenals veel van zijn vrienden reageerde hij heftig tegen de esthetica van de destijds overheersende Ecole de Paris, en één van de Parijse kenmerken die de nieuwe Amerikaanse kunstenaars overboord zetten was het idee van 'afwerking' – de zeer verfijnde, uitgebalanceerde, genuanceerde producten van bijv. de late Braque of de vroege Fautrier, welke in het vooroorlogse New York doorgingen voor symbolen van een hoge beschaving.

De Kooning sloeg evenals Pollock de laatste fasen over. Het schilderij liet de moeilijkheden bewust en openlijk zien, en ook hoe de kunstenaar geprobeerd had deze te overwinnen.

Clement Greenberg heeft geschreven dat de geschiedenis van de moderne schilderkunst kan worden gekarakteriseerd als 'het in steeds sterkere mate verwerpen van een illusie van de derde dimensie'.

Het zou juist uitgedrukt zijn wanneer men zei dat de geschiedenis van de moderne schilderkunst in steeds toenemende mate de middelen, zowel technisch als ideëel, van de kunstenaar openbaart.

In beide uitspraken worden de zaken natuurlijk veel te eenvoudig voorgesteld, maar uit de tweede krijgt men tenminste het idee dat kunst iets meer is dan de huid alleen, dat een schilderij geen volgepropt vel is en dat zich onder de illusie van twee dimensies fysische en metafysische kernen bevinden.

(...).

In deze zin konden de 'onafgemaakte' werken van De Kooning tot op zekere hoogte wel als voltooid worden beschouwd, zodra ze nl. in tastbare verf zijn inzicht of stemming of een glimp van de werkelijkheid of een schilderprobleem lieten zien. De symboliserende kwaliteit van dit soort kunst wordt teruggedbracht tot een minimum – de schouder is niet het symbool van een bepaald aspect van de mensheid; het is De Koonings oplossing voor de verbinding tussen de arm en de romp.

Twee meer problematische overwegingen moeten ook genoemd worden in verband met De Koonings afkeer zijn schilderijen af te maken. De eerste heeft betrekking op het eenvoudige menselijke probleem waarvoor een kunstenaar, die zulke verschrikkelijk gecompliceerde methoden gebruikt, zich geplaatst ziet. De voortdurende toevoeging van dubbelzinnigheden en tegenstrijdigheden, het volstoppen van het schilderij met vormen, toespelingen, acties en tegenacties, de grote aspiratie om een alles overtreffend werk tot stand te brengen, dit alles veroorzaakt enorme spanningen en frustraties. Harold Rosenberg herinnert zich dat hij bij een bezoek aan De Kooning in het begin van de jaren '50 *Woman* nagenoeg voltooid zag (het was in feite al voltooid, als de schilder het maar met rust kon laten); De Kooning pakte een breed penseel vol verf en slingerde het op het doek.

De tweede overweging is twijfelachtiger. De Kooning was in die tijd zeer arm (zijn schilderijen begonnen pas in 1957 met enige regelmaat verkocht te worden); hij at in smoezelige cafetaria's; hij ging de huisbaas uit de weg; hij had een keer de boodschap gekregen dat hij The Museum of Modern Art moest opbellen en merkte toen dat hij geen dubbeltje meer had voor de telefoon – en tegelijkertijd werd hij in de ondergrondse kunstenaarswereld vereerd en als beroemdheid behandeld. Het is de klassieke toestand van het moderne genie – van Rimbaud en Van Gogh, de *maudits*. Zag hij zichzelf als een existentialistische held, gewikkeld in een absurde strijd om het bestaan in een vijandige wereld? En was het niet afgemaakte schilderij een van zijn wapens in deze strijd? Het staat vast dat de Amerikaanse middenstand en haar instituten (musea inclusief) fel gekant waren tegen alles wat het beste in de Amerikaanse moderne kunst vertegenwoordigde, of onverschillig op het agressieve af. Verzamelaars die in 1968 hun hippe salons opnieuw ingericht hebben, de Pop weggehaald en vervangen door Minimal en Funk, kochten in de jaren '40 en '50 Dufy, Utrillo en misschien, in een moedige bui, een Dubuffet. Hoogleraren in de kunstgeschiedenis en verlichte conservatoren, die nu een Rothko of een Motherwell van de hand wijzen als een voorbijgaande zaak, waren toen intens bezig met Chagall en Bérard. Het is geen wonder dat de Amerikaanse kunstenaars een beetje excentriek werden: ze weigerden hun werk af te staan voor groepstentoonstellingen, schreven ingezonden brieven aan de kranten, en beklagden zich onophoudelijk over de 'situatie'.

Misschien was het onafgemaakt laten en vernietigen van schilderijen een manier van De Kooning om de maatschappij te straffen voor het feit dat ze hem verwaarloosde? De arrogantie van een Coriolanus? Sommige volgelingen van De Kooning dachten dat bepaald, en zij voerden zijn dilemma op met melodramatische verve. Maar De Kooning zelf bleef gereserveerd en koel. (...).

Tenslotte lijdt het geen twijfel dat De Kooning van nature niet van conclusies houdt, net zoals hij een afkeer heeft van systemen. Zoals ik aan het begin van dit opstel al zei, zal hij aan zijn huis in The Springs, een onderneming van formaat die al zes jaar duurt, wel altijd blijven bouwen. De ene maand komt er een erker met uitzicht op het grasperk; dan wordt de open haard gesloopt; dan weer loopt een portiek gevaar... Het is het onvoltooide meesterwerk, en De Kooning kan met Nietzsche zeggen: 'Als we klaar zijn met de bouw

van ons huis, beseffen we dat we onopzettelijk iets geleerd hebben dat we hadden moeten weten voordat we ooit begonnen. Dit eeuwige, noodlottige 'te laat' – de melancholie van alles wat klaar is'.

Zoals men kan verwachten van een kunstenaar die dubbelzinnigheid tot hypothese maakt waarmee hij werkt, heeft hij nooit tot een groep behoord en verwerpt hij de voorschriften van allerlei theoretici die willen dat iedereen partij kiest. In de jaren '30 was abstracte kunst een Doel, dat zich verzette tegen en soms echt in conflict geraakte met alle vormen van figuratie (het surrealisme inclus). De Kooning en Gorky hadden banden met de abstracte schilders, sociale en intellectuele, maar ze maakten beiden figuratieve werken naast hun abstracties. De Kooning kon weken besteden aan het tekenen van een zorgvuldig geposeerd naakt met een vlijmscherp potlood en tegelijkertijd nonfiguratieve composities maken van uiterst precies afgemeten vormen. (. . .).

De Koonings werk kan voor het gemak onderverdeeld worden in categorieën, wat het bestuderen en volgen van een motief in zijn verschillende ontwikkelingen vereenvoudigt.

Ik stel de volgende specificatie voor:

- 1 Vroege abstracties in felle kleuren: 1934-44
- 2 Vroege figuurstukken (Mannen): 1935-40
- 3 Vroege figuurstukken (Vrouwen): 1938-45
- 4 Abstracties in voornamelijk zwart met wit: 1945-49
- 5 Abstracties in voornamelijk wit met zwart: 1947-49
- 6 Gekleurde abstracties: 1945-50
- 7 Vrouwen, tweede serie: 1947-49
- 8 Vrouwen, derde serie: 1950-55
- 9 Abstracte stadslandschappen: 1955-58
- 10 Abstracte 'Parkway' landschappen: 1957-61
- 11 Abstracte pastorale landschappen: 1960-63
- 12 Vrouwen, vierde serie: 1960-63
- 13 Vrouwen, vijfde serie: 1963-69
- 14 Vrouwen in landschap: 1965-69
- 15 Abstracte landschappen: 1965-69

Alle data zijn een benadering.

In afwijking van Picasso bijv. wiens perioden elkaar chronologisch opvolgen (blauw, roze, negerplastiek, analytisch kubisme, synthetisch kubisme, neo-klassiek, enz.), werkt De Kooning met zoveel mogelijkheden als hij aan kan tegelijk. Ze voeden elkaar, bewonen elkaar in zekere zin zoals wanneer een abstract landschap 90° gedraaid wordt en een Vrouw blijkt te bevatten.

De schilder zorgt dat hij openstaat, beschikbaar is voor alle mogelijkheden en tegenstrijdigheden.

Kroniek

Tijdens zijn jaar bij de W.P.A. kreeg De Kooning verscheidene opdrachten om muurschilderingen te ontwerpen, maar geen ervan werd uitgevoerd. In 1937 heeft hij een muurschildering ontworpen voor de Hall of Pharmacy op de wereldtentoonstelling in New York, maar hij heeft deze niet zelf uitgevoerd. Hij kon maar net de kost verdienen met allerlei karweitjes, verkocht eens een paar schilderijen en gaf wat lessen.

De crisisjaren worden gewoonlijk beschouwd als een grauwe, droeve periode in de Amerikaanse geschiedenis – ook die van de kunst, die beheerst werd door regionalisme en sociaal-realisme. En voor de oudere mensen was het inderdaad een harde tijd: (. . .). Maar voor de jonge mannen en vrouwen uit die tijd, vooral voor de schilders, schrijvers en hun vrienden was het een enorm vrolijke tijd. Plotseling maakte niemand zich meer druk over geld en iedereen deed waar hij zin in had. David Smith vertelde me dat hij nooit meer zulke mooie feesten heeft meegemaakt als in de jaren '30 toen iedereen aan de whisky meebetaalde en alle meisjes mooi waren. (. . .). In het midden van de jaren '30 begon een lang, chaotisch, briljant, komisch gesprek over kunst en het heeft langer dan 20 jaar geduurd. Het was één van die zeldzame ogenblikken in de geschiedenis waarop niets de discussie verstoorde, er waren geen verkopen, geen tentoonstellingen, geen carrières. (. . .).

Uit deze levenslustige gemeenschap kwam de grote opbloei voort van de naoorlogse Amerikaanse kunst.

In 1943 trouwde De Kooning met Elaine Fried, die als studente ruim een jaar bij hem gewerkt had (later verwierf ze, buiten haar huwelijk om, zelf bekendheid als schilderes en in de jaren '50 als invloedrijk schrijfster over Amerikaanse kunst, (. . .), maar in haar kritieken vermeed zij zorgvuldig zijn werk te noemen).

Omstreeks 1938, in de tijd dat hij Elaine Fried ontmoette, is hij met zijn eerste serie Vrouwen begonnen, het thema dat hem sindsdien niet meer losgelaten heeft.

Een van de laatste werken in de serie Mannen werd getoond tijdens zijn eerste kunsthandel-expositie in groepsverband, geselecteerd door John Graham voor de McMillan Gallery in januari 1942; Graham koos ook een paar Franse schilders en Stuart Davis en nog twee anderen, Jackson Pollock en Lee Krasner, voor hun debuut in het openbaar. Het volgende jaar maakte De Kooning deel uit van een groepsexpositie van Georges Keller in de Bignou Gallery; hij exposeerde daar de tekening van Elaine de Kooning en Elogy, dat gekocht werd door Helena Rubenstein. De Kooning heeft niet meer geëxposeerd tot zijn eerste eigen expositie in de galerie van Charles Egan in 1948, hoewel hij omstreeks 1945 het verzoek kreeg om te exposeren in de 'Art of This Century Hallery' van Peggy Guggenheim, waar Hofmann, Pollock en Motherwell hun werk toonden.

cat. nrs. 98, 5

In 1939 werd Parijs door het Duitse leger van de wereld afgesloten. Een paar maanden later begon een groep bekende Parijse schilders en schrijvers zich in New York te vestigen waardoor het aantal Europese intellectuelen dat al in de Verenigde Staten woonde, nog verder toenam. De Europeanen werden op passende wijze verwelkomd, onthaald en nagevolgd, maar, en dat kan toevallig wezen, hun komst viel ook in de tijd dat de Amerikaanse kunstenaars eens en voor goed afrekenden met de esthetica van de Ecole de Paris. De opvatting van belle peinture – de gevoelige toets en de verfijnde compositie – was zo verzwakt dat jonge Amerikanen er niets meer mee konden doen. Ze reageerden niet tegen Picasso, Léger of Miró; deze meesters hadden eenvoudig niets meer te bieden. (Toen later de schilderijen en de grandes gouaches découpées van Matisse van 1946-48 in New York geëxposeerd werden, oriënteerde een aantal Amerikanen zich door hem weer op Parijs – soms in navolging van Hans Hofmann). Toen de Amerikanen op deze manier afgesneden waren van het recente verleden, maakten ze een crisis door in de moderne schilderkunst: de vraag was wat ze moesten doen, welke richting ze uit moesten en zelfs hoe ze moesten beginnen. Ofschoon het surrealisme ouderwets aandeed door de essentiële positie die het onderwerp innam, was het idee van het automatisme toch een bijdrage, die nog belangrijker werd door de ervaring die de schilders van New York hadden met de vroege improvisaties van Kandinsky, die geëxposeerd werden in het oude Guggenheim Museum of Non-Objective Art. Het sociaal-realistisme werd de rug toegekeerd tegelijk met het verwerpen van alle ideologieën, hoewel engagement en verlangen naar direct contact met een groot publiek invloed bleven uitoefenen.

Er scheen een eind gekomen te zijn aan een traditie van westerse kunst, en met het verdwijnen van de eisen van deze traditie ontstond een vrolijk gevoel van bevrijding. Het hele verleden stond plotseling ter beschikking en kon volledig opnieuw geïnterpreteerd en gebruikt worden. Mondriaan en Bonnard schenen belangrijker dan Picasso of Braque. Courbet, Monet, Seurat, en Pissarro leken nieuwe schilders: bijna alles leek nieuw, de bestudering van mythen en het onbewuste, de herleving van de monumentale kunst. De kunstenaars, van wie velen onafhankelijk werkten en sommigen elkaar in kleine groepjes hielpen, en weer anderen door bepaalde leidende figuren beïnvloed werden, bleken de elementaire theorie over kunst gewijzigd te hebben. Men kan het beschrijven als een overgang van esthetica naar ethica; het schilderij hoefde niet meer Mooi te zijn maar Waar – het moest een precieze weergave zijn van of gelijkwaardig zijn aan de innerlijke gevoelens van de kunstenaar. Als dit inhield dat een schilderij er vulgair, gehavend en onhandig moest uitzien – des te beter.

(. . .).

Commentaar

Zoals ik heb gezegd was de ontwikkeling van De Koonings naoorlogse stijl een doorlopend proces, een geleidelijke, logische, gestadige ontplooiing, die gekenmerkt

wordt door honderden ontdekkingen, maar niet door één verblindende openbaring. Zijn vriend Franz Kline ging in een paar weken van een mild, lyrisch realisme op klein formaat over op reusachtige, luidruchtige, epische abstracties in zwart en wit. De veranderingen in de kunst van De Kooning spelen zich af in het geheim. Wanneer men *Brustleins Abstract Still Life* van circa 1938 vergelijkt met *Pink Angels* van circa 1945, dan ziet men dat overweldigende, hartstochtelijke gebaren de plaats hebben ingenomen van een rustiger, harmonisch evenwicht (dat niettemin een innerlijke bewogenheid heeft). Een voorbeeld van werken die dichter bij elkaar liggen in tijd is *Seated Woman*, 1940, en de versie van 1944 hiervan. Veel details tonen overeenkomst: de houding van de benen (De Kooning heeft opgemerkt dat alleen Amerikaanse meisjes zitten met één been onder zich gevouwen), een raam in de hoek, een leunstoel en een hoed. Maar het schilderij van 1944 bruist van nieuwe energie; (. . .).

cat. nrs. 2, 18

cat. nrs. 9, 15

Het is interessant dat er maar weinig schilderijen schijnen te zijn waarvan men met enige zekerheid weet dat ze in 1943 gemaakt zijn. Het was het jaar waarin hij zijn atelier verbouwde als voorbereiding op zijn huwelijk met Elaine Fried, en hij ook probeerde een paar tekeningen te maken die hij aan modebladen zou kunnen verkopen; dat plan heeft hij opgegeven, het duurde te lang en was te vervelend. Het was waarschijnlijk ook het jaar waarin hij een aanloop nam voor de grote sprong.

Om te beschrijven hoe het nieuwe werk zich ontwikkelde moet men het analyseren en door de analyse gaat het essentiële, de wezenlijke eenheid van het werk verloren. Het is de val waarin het systeem van vertalen in metaforen dat wij 'kunstcritiek' noemen, altijd weer terechtkomt. Maar door aan te tonen dat we in een val zitten krijgen we misschien een preciaire vrijheid – in ieder geval genoeg om 'het gesprek voort te zetten', wat Wittgenstein de kunstcritici aanraadt.

De Kooning is een tekenaar van nature, die zich volledig bewust is van de gevaren van het meesterschap. Tot de jaren '60 heeft hij bijna nooit tekeningen volledig afgewerkt omwille van het tekenen zelf. Het bewegende potlood, houtskool, penseel of mes is zijn manier van denken (en het was ook de manier van denken van zulke verschillende karakters als Degas, Cézanne en Van Gogh). (. . .).

cat. nr. 35

De Kooning is een van de grote scheppers van vormen van de 20ste eeuw, en het fascinerende van zijn tekeningen, afgezien van hun intrinsieke eigenschappen, is dat zij dit aspect van zijn creativiteit onthullen. Hij maakt tekeningen op calqueerpapier, gooit ze dan op en door elkaar, en bestudeert de samengestelde tekening die bovenaan verschijnt; dan maakt hij hier een tekening van; draait die om, scheurt hem middendoor en legt die dan op weer een andere tekening. Vaak is hij dan op zoek naar een vorm waarmee hij een schilderij kan beginnen, en in *Attic* kan men nog steeds tekenen zien van de doorgesneden tekeningen die het motief geleverd hebben. Veel andere tekeningen zijn niet bedoeld om ideeën over vorm te stimuleren, maar over tussenruimten, verbindingen en randen. Sommige tekeningen hebben niets te maken met lijnen, maar tonen hoe twee vormen elkaar knarsend zullen ontmoeten op het oppervlak van het schilderij. Andere tekeningen van weer aaneengevoegde gescheurde hoofden en rompen tonen aan hoe het ene gedeelte plotseling kan overgaan in het andere. In De Koonings werk van 1945-56 ontmoeten of overlappen vormen elkaar niet, en ze blijven ook niet als afzonderlijke vlakken van elkaar gescheiden; veeleer springt de ene vorm op de andere over; de 'overgangen' zijn 'onmogelijk'. Dit idee komt van collages waar het oog met soortgelijke onmogelijke sprongen van het ene materiaal op het andere overgaat. De Kooning schildert vaak 'sprongen' door tekeningen aan te brengen in een werk waar hij mee bezig is; soms schildert hij er gedeeltelijk overheen en verwijdert ze dan, als was het een masker of een mal, soms laat hij ze in het schilderij zitten. Een verzameling stukken van schilderijen, met punaises aan elkaar gemaakt in 1950, is het prototype van het collage-schilderij, dat op grote schaal toegepast is, eerst in Amerika, nu ook internationaal.

cat. nr. 39

cat. nr. 42

De Kooning tekent ook in en op zijn schilderijen. Hij heeft de gewoonte om een bepaalde partij van een werk met houtskool over te trekken op pakpapier om een vorm in verschillende standen uit te proberen, of om een kopie te houden van een gedeelte van het schilderij dat hij op het punt staat te overschilderen. Ook tekent hij met zware houtskool rechtstreeks in de verf, en vaak zijn er sporen van te vinden op het voltooide werk: ze symboliseren misschien de onafgemaakte dromen van Frenhofer; deze voorzichtige aanwijzingen die wel of niet vervangen zouden kunnen worden door denkbeeldige penseelstreken geven aan het werk iets dubbelzinnigs. In een aantal schilderijen bevindt

zich een 'X' van houtskool, dikwijls klein, die vaak de spil aangeeft waar de vormen omheen draaien – een soort geheugensteuntje voor de schilder zelf, dat hij met opzet vergeten is weg te halen.

(...).

Dan weer begon hij een schilderij met het verspreiden van letters over het doek, soms willekeurig, soms in de vorm van eenvoudige woorden als 'ART' of 'RAPT'. In deze tijd (omstreeks 1943) maakte Jackson Pollock op soortgelijke wijze gebruik van wat hij noemde 'eenvoudige, stenografische aantekeningen', maar hij had meer de gewoonte zijn &-tekens, cijfers en andere aanduidingen aan te brengen als het schilderij bijna af was. De Kooning begon doorgaans met letters en schilderde er dan overheen. Maar in beide gevallen zochten de schilders naar vormen die snel en gemakkelijk 'gelezen' konden worden, maar die geen grote associatieve betekenis hadden. Pollock gaf zijn stenografische aanduidingen nogal gauw op, maar De Kooning bleef tot 1956 letters in schilderijen gebruiken. *Easter Monday* van dat jaar werd genoemd naar de dag waarop het afgekomen was (net op tijd voor zijn expositie in de Janis Gallery), maar het is, misschien toevallig, ook bezaaid met 'E's'.

cat. nr. 62

Tekeningen en schilderijen teerden in de jaren '40 op elkaar totdat De Kooning een nieuw soort schilderij creëerde, of misschien een soort tekening, in een serie abstracties in zwart en wit, die geëxposeerd werden op zijn eerste eigen tentoonstelling in de Egan Gallery in 1948.

Het zijn geen tekeningen omdat de zwart op witte of wit op zwarte vormen, hoe dun ook, een picturaal effect hebben: met andere woorden, er zijn geen lijnen. Er is ook geen achtergrond of voorgrond. Zwarte en witte dringen zich voor elkaar en glijden achter elkaar langs. Alles beweegt zich met dezelfde snelheid. Het materiaal is van een vaste substantie. Er is een buitengewone helderheid en dubbelzinnigheid. Het is alsof twee filosofen een discussie hebben over Zwart en Wit, maar de eigenschappen van de een alleen uitgedrukt kunnen worden met behulp van zijn tegenpool.

Waarom zwart en wit? Barnett Newman heeft gezegd dat wanneer een schilder zich gaat concentreren op zwart, dit is om ruim baan te maken voor nieuwe hypothesen. (Dit was ook zeker waar in het geval van Kline). Maar De Kooning heeft geen schoon schip gemaakt. Het idee voor deze schilderijen werd geboren in zijn felkleurige abstracties; langzamerhand kregen de okers de overhand, tenslotte werden de kleuren eraan onttrokken – maar langzaam. Stukjes kleur komen voor in *Light in August* en in *Black Friday*.

cat. nrs. 21, 28

Men heeft ook verondersteld dat De Kooning, die destijds heel arm was, zich geen kleuren kon permitteren. De pigmenten die in deze werken gebruikt worden zijn een zinkwit en een zwarte lakverf van een huisschilder, Ripolin, waarvan de glans soms getemperd wordt met een mengsel van puimsteen. De schilderijen zijn gemaakt op grote vellen papier, die daarna met zinkwit op board geplakt werden, de goedkoopst mogelijke materialen. Maar zo'n romantische interpretatie (het zwart der wanhoop) houdt geen rekening met het feit dat zelfs als De Kooning zo arm was dat hij geen dubbeltje had om Dorothy Miller terug te bellen in The Museum of Modern Art, hij altijd nog wel een manier wist om aan de beste (en alleen maar de beste) tubes kleurenverf te komen wanneer hij die wilde hebben. In 1949 was zijn financiële situatie niet verbeterd, maar hij begon aan een serie abstracties in heldere kleuren, als samengeperste edelstenen tussen de gespierde witte en zwarte vormen.

Het antwoord lijkt eenvoudig: door zich te beperken tot zwart en wit was de schilder in staat een grotere dubbelzinnigheid te bereiken dan ooit tevoren – vormen die zich oplossen in hun tegenpolen – en hij ging door met dit procédé totdat hij zich met *Attic and Excavation* volledig uitgesproken had – en overbodig geworden was als schepper. De zwart-witte abstracties en de gekleurde, die hij daarnaast gemaakt had, zitten stampvol met vormen die, geheel veranderd, hun oorsprong vinden in tekeningen van *Vrouwen*, die stuk geknipt waren, verwisseld en dooreen gemengd, totdat ze abstract werden, maar altijd met een 'gelijkenis' en een herinnering aan hun oorsprong en emotionele kracht. Onderlinge verwisselbaarheid is een plastische kwaliteit omdat negatieve en positieve ruimten omkeren en dan met snelle verwisselingen hun plaats weer innemen, en ook een onderdeel van de inhoud omdat de lichaamsdelen aan een soortgelijke dans deelnemen, waarin ze van identiteit veranderen. Dit zal een belangrijk thema worden in *De Koonings Vrouw van 1950-53*. Hier voegt het een blijde erotiek toe

cat. nrs. 35, 43

aan het gevoel van overvloed en bevrijding van esthetische dwang. (In dezelfde tijd bejubelt ook het werk van Pollock de erotiek).

Kroniek

De Kooning heeft twee keer ontwerpen voor theater gemaakt. Via zijn vriend Edwin Denby (die ook de meest vooraanstaande balletcriticus in Amerika is) kreeg hij de opdracht om decors en kostuums te ontwerpen voor Nini Theilades ballet *Les Nuages*, opgevoerd door het Ballet Russe de Monte Carlo in het Metropolitan Opera House, 9 april 1940; helaas zijn er geen foto's of ontwerptekeningen van deze gebeurtenis gevonden. In de lente van 1946 kreeg hij het verzoek een achterdoek te maken voor een dansvoordracht van Marie Marchowsky. Hij heeft een schets geschilderd en die met hulp van Milton Resnick vergroot op linnen van 4 x 4.30. De dans werd uitgevoerd op 5 april onder de titel *Labyrinth*. De schets voor *Labyrinth* is sinds 1946 in het bezit van Edwin Denby geweest; het achterdoek zelf werd in 1959 opgerold gevonden in de flat van Marie Marchowsky.

cat. nr. 19

De Koonings eigen expositie in de Egan Gallery in april 1948, was de eerste keer dat hij uit de ondergrondse kunstenaarswereld te voorschijn kwam; de expositie werd alom geaccepteerd door het kunstenaarspubliek, hetgeen weer invloed had op een steeds groter wordend aantal openbare figuren. Clement Greenberg noemde het een 'schitterend debuut' in *The Nation* (22 april) en toen hij later aan een door Life georganiseerd rondetafelgesprek over moderne kunst deelnam, koos hij de grootste abstractie in zwart en wit in de Egan Gallery als bewijs voor het belang van de Amerikaanse schilderkunst. Het schilderij werd in Life gereproduceerd (11 okt. 1948) en aangekocht door The Museum of Modern Art. Renée Arb in *Art News* en Robert Goldwater in *Magazine of Art* waren ook vroege voorvechters van de schilder.

In de zomer van 1948 doceerde De Kooning aan Black Mountain College, waar Josef Albers toen aan het hoofd stond; daar hernieuwde hij zijn vriendschap met de componist John Cage en met de alzijdige ontwerper Buckminster Fuller. Elaine de Kooning was toehoorder bij een van Fullers colleges en zij herinnert zich, dat hij op een dag de studenten twee onregelmatig gevormde blokken liet zien en zei dat deze, in elkaar gepast, precies een kubus moesten vormen. Iedereen probeerde het, maar niemand kreeg het voor elkaar. De Kooning kwam toevallig binnen en Fuller vroeg aan hem om het te proberen; hij keek een paar seconden naar beide stukken en klapte ze op elkaar, en ze pasten precies. Fuller zei tegen zijn studenten dat het het werk van een 'genie' was om zich zo vormen in de ruimte te kunnen voorstellen.

Later vertelde De Kooning aan zijn vrouw dat hij, Fuller kennende, gewoon de meest onmogelijk lijkende kanten gekozen had – de stukken die nooit zouden kunnen passen – en die tegen elkaar gedrukt had. Maar in een bepaald opzicht had Fuller gelijk: het verbinden van onmogelijke dingen is een typische werkwijze van De Kooning. Tegen het eind van de jaren '40 was de situatie van de Amerikaanse kunstenaar niet veel veranderd sinds het eind van de oorlog. Verkoop van kunstwerken was vrijwel ondenkbaar. Handelaars hadden een paar keer geprobeerd om hun schilders wat voorschot te geven, maar die opzet had i.v.m. de korte termijn waarop die voorschotten verstrekt werden geen succes, en geen van de handelaars kon zich permitteren om winst op lange termijn af te wachten. De meeste musea en critici waren nog steeds felle tegenstanders van elke vernieuwing in de Amerikaanse kunst sinds Ben Shahn en Morris Graves.

Een aantal kunstenaars dat in de stad woonde kreeg genoeg van de oude cafetaria's, waar scherpzinnige opmerkingen, getuigende van esthetische of erotische eruditie ruw onderbroken konden worden door geestelijk gestoorde landlopers of agressieve dronkaards. Dus besloten zij een 'club' te vormen, gingen met de pet rond en huurden een zolder op 31 East 8th Street en richtten een ruimte in voor hun discussies. De Kooning was één van de oprichters, samen met Kline, Marca-Relli, Pavia, Resnick en Lewitin. De vrijdagavondgesprekken die begonnen waren in de Subjects of the Artist School (en later voortgezet werden in hetzelfde gebouw onder de naam Studio 35) werden overgenomen en aangepast aan de Club, maar de rondetafeldiscussie werd spoedig de meest populaire vorm van debat. De Kooning en Franz Kline woonden veel van deze avonden bij en hun aanwezigheid en die van de beeldhouwer Philip Pavia, Harold Rosenberg en anderen

gaven een vorm en gevoel van spanning aan de zeer informele bijeenkomsten van kunstenaars en hun vrienden. Barnett Newman kwam discussiëren over bepaalde punten; Ad Reinhardt kwam om zijn collega's aan de kaak te stellen; Ibram Lassaw en Aaron Siskind keken wijs; Adolph Gottlieb en Robert Motherwell gaven minder dikwijls acte de présence. Jackson Pollock bleef om de hoek in de Cedar Bar tot de discussie voorbij was, en klom dan de trap op om zich bij het gezelschap te voegen.

De Club in de dagen van Eighth Street was een lichtelijk verdraaid spiegelbeeld van de New Yorkse kunstwereld, maar hij geeft ook een scherp beeld van het sociale milieu.

New York had nog nooit iets gehad dat het Parijse caféleven van vorige generaties zo dicht benaderde, en als plaats om ideeën en scheldwoorden uit te wisselen was het zelfs nog doeltreffender.

In 1950-51 reisde De Kooning op en neer naar New Haven en doceerde aan de Yale Art School waar Josef Albers pas directeur geworden was. Albers praatte over De Koonings studio als 'het genieënwinkeltje', maar het schijnt dat de studenten het fijn vonden een poosje verlost te zijn van de discipline van de oude Bauhausmeester, en De Kooning werd een populaire leraar. Misschien te populair; hij merkte dat het werk veel van zijn krachten vergde en na deze ervaring heeft hij nooit meer gedoceerd.

In 1950 kreeg hij met Gorky (die in 1948 gestorven was) en Pollock, en Lee Gatch, Hyman Bloom en Rico Lebrun een uitnodiging voor een kleine eigen expositie rondom een grote overzichtstentoonstelling van Marin op de Biennale in Venetië. Matisse won de grote prijs. Op de Amerikanen werd in het algemeen afgegeven door de Europese critici, die hen neerbuigend de vertegenwoordigers vonden van 'het extreme effect dat Europese methodes gehad hebben op de maagdelijke Amerikaanse geest'. In *The Listener* noemde Douglas Cooper Pollock 'merely silly'.

De Kooning voltooide zijn grootste schilderij, *Excavation*, in juni 1950, juist op tijd om bij zijn werk voor de tentoonstelling in Venetië gevoegd te worden, samen met *Attic*, dat in januari daarvoor in de hoofdgang van de Whitney Annual gehangen was.

In april 1951 kreeg De Kooning zijn tweede eigen expositie in de Egan Gallery; de schilderijen waren abstract, en vele waren in kleur. Ook een serie zwart-wit tekeningen was opgenomen, die met een tempermes in lakverf gemaakt waren. In juni hielden de kunstenaars van New York hun eerste coöperatieve 'salon' in een witgekalkte lege winkel in Ninth Street. Pollock, Kline, Hofmann, Motherwell, Vicente, Tworkov, David Smith, Reinhardt en veel anderen exposeerden werken in de stijl die door de schilders beroemd gemaakt was onder hun collega's. De Kooning exposeerde echter een *Vrouw* van omstreeks 1949. Niemand scheen dit vreemd te vinden hoewel De Kooning onder de categorie 'abstracte' schilders viel. Diezelfde maand was zijn *Excavation* het hoogtepunt van de tentoonstelling 'Abstract Painting and Sculpture in America' in The Museum of Modern Art, en in oktober 1951 won het schilderij de eerste prijs in de 60ste jaarlijkse tentoonstelling van The Art Institute of Chicago, dat de prijs van \$ 2000 bij de aankoopprijs van \$ 5000 deed.

In februari 1951 kreeg De Kooning een uitnodiging van The Museum of Modern Art om een voordracht te houden in een symposium getiteld 'Wat abstracte kunst voor mij betekent'; het museum heeft zijn uitspraken gepubliceerd in zijn *Bulletin* (XVIII, 3, voorjaar 1951) en dit is daarna veelvuldig juist en onjuist geciteerd.

Maar terwijl hij beschouwd werd als een toonaangevend vertegenwoordiger van abstracte kunst, was De Kooning met een heel andere onderneming bezig. Bijna onmiddellijk nadat *Excavation* zijn atelier verlaten had, bevestigde hij een doek van twee meter hoog op zijn schildermuur en begon *Vrouw 1* te schilderen; het kwam pas twee jaar later klaar, nadat hij het na 18 maanden werken opgegeven had en er toen weer aan begonnen was op aanraden van zijn vriend, de kunsthistoricus Meyer Shapiro, en het tenslotte had afgemaakt met nog vijf andere *Vrouwen*; ze werden geëxposeerd in zijn derde eigen tentoonstelling, *Sidney Janis Gallery*, maart 1953.

De gevolgen waren schokkend. De meeste mensen die het werk van De Kooning kenden en zijn heroïsche strijd met de *Vrouw* gevolgd hadden, voelden het als een overwinning. Veel jonge schilders, die zich reeds verzet hadden tegen het onbuigzame intellectuele klimaat van het abstract-expressionisme, voelden het als een toestemming om weer figuur te schilderen. Maar het publiek was gewoon met afschuw vervuld door De Koonings zotte, verscheurde godinnen. En de meer doctrinaire verdedigers van abstracte kunst waren even streng in hun oordeel. Clement Greenberg had eens tot De

cat. nr. 43

cat. nr. 35

cat. nrs. 49-51, 53

Kooning gezegd: 'Het is onmogelijk om tegenwoordig nog figuren te schilderen', waarop De Kooning geantwoord had: 'Ja, en het is ook onmogelijk om het niet te doen'. Woman deed Greenberg tot de conclusie komen dat het met De Kooning afgelopen was, zo hij al ooit begonnen was, een oordeel dat zijn diverse epigonen sindsdien delen. De Franse abstracte kunstenaar Georges Mathieu zorgde voor een soort komische climax, toen hij een telegram stuurde naar de Artists' Club, waarin hij plechtig protesteerde tegen de recidive van de Amerikanen en hun verraad van de grote zaak van de abstracte schilderkunst.

Wat betreft De Koonings financiële situatie, kan gezegd worden dat die vrijwel dezelfde bleef, d.w.z. verschrikkelijk, ondanks het feit dat Woman 1, dat op de tentoonstelling gekocht was door The Museum of Modern Art, spoedig een van de meest gereproduceerde werken van de jaren '50 werd. Populaire overzichten die vroeger de ondertitel 'Van Altamira tot Picasso' kregen, werden nu aangekondigd als 'Van Lascaux tot De Kooning'. Maar de Amerikaanse verzamelaars schrokken nog steeds voor zijn werk terug. De Kooning heeft eens aan Harold Rosenberg verklaard: 'Janis wil dat ik een paar abstracties schilder en hij zegt dat hij er van de zwart-witte zoveel kan verkopen als hij wil, maar dat hij de Vrouwen nooit kwijt raakt. Ik heb het geld nodig. Als ik nou eerlijk was, zou ik abstracties schilderen. Maar die oprechtheid heb ik niet! Dus blijf ik Vrouwen schilderen'. In 1955 verkocht hij een grote groep schilderijen, waarvan er veel drie tot zes jaar oud waren, voor ongeveer \$ 10.000 aan Martha Jackson; zij exposeerde een selectie ervan in november. Verscheidene werden verkocht aan handelaars van de Westkust, die hem voortaan in en om Los Angeles zouden exposeren.

In mei 1955 stond er in bijna alle Amerikaanse kranten in een advertentie van een hele bladzij een scheldschrift van de miljonair Huntington Hartford, getiteld 'Laat het publiek naar de duivel lopen'; het bevatte de bekende vettige uitspraken van een zonderling over Gezonde Kunst, met dit verschil dat hij De Kooning als speciaal mikpunt uitgekozen had. (In die tijd schilderde de vrouw van Hartford ook zelf. Ze had een eigen expositie gehad die door een criticus van Art News een beetje hooghartig was afgedaan in hetzelfde nummer waarin een lang artikel stond van mijn hand over de ontwikkeling van Vrouw 1. Hartford concentreerde zich duidelijk op dit schreeuwende onrecht en gaf vervolgens, kwistig gebruik makend van citaten uit mijn essay, De Kooning het soort nationale publiciteit waar politici van dromen).

In 1955, toen hij ongeveer 15 Vrouwen had geschilderd, grote en kleine, begon dit motief van het doek van De Kooning te verdwijnen. Hij had altijd nadrukkelijk beweerd dat de Vrouw o.a. een landschap was; tegen de zomer van 1955 hadden abstracte vormen met een landschappelijke licht- en ruimtewerking letterlijk de dienst overgenomen. 'Het landschap is in de Vrouw', had De Kooning gezegd, 'en er is Vrouw in de landschappen'. Tegen de lente van 1955 werd de vrouwenfiguur overspoeld door de nieuwe vormen, zoals het oerwoud een heiligdom overwoekert.

In 1956 gaf Janis, aangespoord door de concurrentie van Martha Jackson, De Kooning weer een expositie, deze keer van de abstracties in rijke diepe kleuren, gebaseerd op aan steden en voorsteden ontleende landschapsmotieven. Verzamelaars waren er snel bij om te kopen, misschien aangespoord door de advertentie van Huntington Hartford. Eerst waren de prijzen nog bescheiden. Later stegen ze toen handelaars, buiten de expositie om, De Koonings onder elkaar begonnen te verhandelen en onder de verzamelaars die vroegere werken in hun bezit hadden of wilden hebben. Zo geldgebrek een probleem voor De Kooning was geweest, dan was dat nu opgelost. Omstreeks deze tijd begonnen ook de meeste andere abstract-expressionisten van het eerste uur verkocht te worden en de Amerikaanse moderne kunst veroverde een klein plaatsje op de – een lachwekkende benaming – internationale kunstmarkt.

Commentaar

In zijn interview met David Sylvester, zei De Kooning:

'Het is werkelijk absurd nu nog afbeeldingen te maken in de vorm van een mens, met verf, als je erover nadenkt . . . Maar plotseling was het zelfs meer absurd om het niet te doen . . . Het schilderen [van de Women] heeft één ding voor me gedaan – het heeft compositie, arrangement, verhoudingen en licht uitgeschakeld – ik bedoel al dat dwaze gepraat over lijn, kleur en vorm. Er was namelijk dat ding waar ik vat op wilde krijgen.

Ik heb het in het midden van het doek geplaatst want er was geen reden om het een beetje opzij te zetten. Dus dacht ik dat ik evengoed het idee kon aanhouden dat het twee ogen heeft, een neus, een mond en een nek Wanneer ik er nu aan denk, dan is het niet zo'n schitterend idee, maar ik geloof niet dat kunstenaars zulke bijzonder schitterende ideeën hebben Denk nu eens aan de kubisten, wat is het dan dwaas om een voorwerp te bekijken van veel hoeken uit Het is goed dat ze die ideeën hadden, want het was voldoende om van sommigen goede kunstenaars te maken'

cat. nr. 31

De zwart-witte abstracties en de wit-zware abstracties, die uitlopen op Attic, en de kleurige abstracties die culminereren in Excavation, zijn o.a. een bedekte verheerlijking van orgiastische seksualiteit. Het zijn, zo men wil, ook interacties van zuiver vorm, die gedachten aan een landschap in vogelvlucht oproepen (De Kooning heeft eens gezegd dat een zwart-witte abstractie hem deed denken aan een 17de eeuwse Nederlandse gravure van een zeeslag), experimenten in vormen met groot élan. Of alles bij elkaar genomen: de kracht van De Koonings dubbelzinnigheid ligt in zijn alomvattendheid. Hij omvat ook orgieën.

(. . .).

De Kooning heeft zich over hetzelfde beklaagd wat betreft de ontvangst van zijn Vrouw als Joyce wat betreft de aanvallen van de critici op Ulysses: nl. dat niemand gemerkt had dat het komisch was. Er zit iets komisch in het oproepen van een Zwarte Godin – het is alsof een 50 jaar oude man zich erover beklaagt dat zijn moeder zijn pijn en boog gebroken heeft. Hij voelt de straf nog steeds, maar tegelijkertijd moet hij lachen. Hilariteit en banaliteit vormen een tegenwicht voor verschrikking.

cat. nrs. 35, 60

De Amerikaanse banaliteit heeft De Kooning altijd geïntrigeerd: de reclame, de commerciële kunst, onze reusachtige industrieën voor zulke intieme dingen als voedsel en closetpapier. Hij vond het romantisch, ongelooflijk vulgair en op een eigen manier aangrijpend. Om het opdrogen van de verf in schilderijen zoals Attic en Gotham News te vertragen, deed De Kooning krantenpapier over het oppervlak, dat hij er de volgende dag aftrok. Ze lieten in spiegelbeeld kolommen zetwerk en advertenties achter in de verf, en waar De Kooning dit niet herstelde bleven ze als spookbeelden aanwezig. Ze zijn willekeurig verspreid over de schilderijen – hier een badende schone, daar een kolom 'wordt gevraagd' advertenties, en hij kwam tot de conclusie dat hij het fijn vond dat deze kunst van de straat zijn werk binnendrong. Ik heb er elders op gewezen dat deze willekeurige opeenhoping van beelden uit het nieuws en advertenties een direkt precedent was voor Rauschenberg en latere Popkunstenaars – zonder in enig opzicht afbreuk te doen aan Rauschenbergs volledig originele benadering. De Kooning vond modepoppen, stripverhalen en figuren op aanplakborden altijd fascinerend: mensachtige schepsels die stuk voor stuk over een hele serie Ersatz-uitdrukkingen beschikten, gemaakt door kunstenaars en bescheiden anonieme vakmensen. Hannah Arendts woorden, 'de banaliteit van het kwaad', werd al jaren voor de gevangenneming van Eichmann samengevat in een groot bord dat uitstak boven Fourth Avenue bij Cooper Union; het was een afbeelding van Trujillo als een heilige, met zijn Hitlersnorretje en fijngebouwde kaken; het nam de voornaamste plaats in De Koonings buurt rondom Tenth Street in als herinnering dat er een soort grote kunst was voor een groot publiek. Bij het ontwerpen van de Vrouw speelde deze gedachte ook een rol. De Kooning dacht aan de vrouwelijke Amerikaanse idolen in de sigarettenreclame (in een voorstudie heeft hij de mond uit een advertentie van Camel geknipt en deze op het gezicht geplakt), aan de meisjes wier foto's de stad doortrekken op de zijkant van postauto's, pin-ups met haar extravagante borsten (waarvan gewoonlijk een bijzonder weelderig exemplaar in zijn atelier hing). Zo werd het heiligenbeeld-karakter van de Vrouw gewijzigd door zijn begrip van onze moderne ikonen; de Zwarte Godin heeft een aanvallige blik.

De rechtstreekse invloed van De Koonings Vrouwen op de Popkunstenaars van de jaren '60, die zonder omhaal hun idolen presenteerden, schijnt onmiskenbaar. Natuurlijk zijn hun uitgangspunten heel anders. Als De Kooning zijn Vrouwen nooit gemaakt had, zouden de Amerikaanse Popkunstenaars zich waarschijnlijk net zo ontwikkeld hebben. Hoe het ook zij, na de Vrouwen van 1953-55 verloor De Kooning zijn belangstelling voor de reclame-effecten – het idee van de 'All American Girl' en van de stripfiguur zou echter weer terugkomen in zijn werk van de jaren '60.

(. . .).

Landschappelijke elementen, die een steeds grotere rol speelden in zijn schilderijen

naarmate de serie Vrouwen vorderde, losten uiteindelijk de Vrouwen af, toen De Kooning in 1956 terugkeerde naar abstracties. Naarmate echter het idee van een landschap sterker werd, hadden de vormen van de omgeving de neiging om een gelijkenis te ontwikkelen met de 'intieme proporties' van de anatomie van de Vrouw. De Kooning zei tegen David Sylvester dat hij na de kleine voorstudie waar de mond uit een Camel advertentie opgeplakt was, 'veel monden had uitgeknipt. Eerst had ik het gevoel dat alles een mond zou moeten hebben. Misschien was het een spelletje, misschien is het zelfs sexueel, of wat dan ook, maar ik had de gewoonte om een heleboel monden uit te knippen en dan schilderde ik die Vrouwen en dan plaatste ik de mond min of meer waar hij moest zitten. Het bleek altijd erg mooi te zijn en dit echte ding was een enorme steun voor mij. Ik weet niet waarom ik het met de mond deed. Misschien de grijns - het heeft veel weg van de Mesopotamische idolen . . . '.

cat. nr. 52

Te oordelen naar foto's van het werk in verschillende fazen, is de grijns meer die van een haai dan van een afgod, en we vinden deze zelfde grijns terug in een aantal latere Vrouwen; hij wordt zelfs een ketting van tanden voor Woman and Bicycle. Maar afgezien van dit detail, zijn de vrouwen die de eerste versie volgden zachtmoediger schepsels. Zo er een Zwarte Godin geweest was, dan had De Kooning haar uitgedreven. De meisjes die volgden zijn tragi-komische heldinnen. Zij hebben de kracht van De Koonings buitengewone kunst. Je zou een orkaan naar ieder van haar kunnen noemen. Maar net als orkanen, zijn zij een intiem onderdeel van ons klimaat.

Kroniek

Van 1956 tot 1963, het jaar waarin hij naar The Springs verhuisde om het hele jaar op het platteland te wonen, werd De Kooning steeds beroemder.

Zodra zijn handelaar er in 1956 van overtuigd was dat de verkoop van De Koonings werken geen rage was, gaf hij de schilder een voorschot om materialen te kopen, en voor het eerst van zijn leven kon hij voorraden inslaan van alles wat hij wilde hebben: rollen linnen, kilo's verf, cahiers tekenpapier, dozen vol penselen.

Hij leefde al een paar jaar gescheiden van zijn vrouw, Elaine de Kooning, en in 1956 werd zijn dochter Lisa geboren; zij werd zijn vreugde en trots.

Hij maakte twee reizen naar Europa, eerst een klein uitstapje naar Venetië; daarna heeft hij de winter van 1959-60 in Rome doorgebracht, waar hij gebruik mocht maken van het atelier van zijn vriend Afro. Hij heeft er een aantal lakverftekeningen (vermengd met puimsteen) gemaakt die hij in stukken scheurde om van de delen weer nieuwe formaties te maken, vaak met het effect van een zich uitstrekkend landschap; de gescheurde rand van het papier kan makkelijk voor de horizon doorgaan.

Hij werd gekozen in het National Institute of Arts and Letters; in 1963 werd hij onderscheiden met de 'President's Medal' in het Witte Huis en sindsdien staat hij op de officiële lijst voor recepties waarop de regering een aantal Amerikaanse intellectuelen aanwezig wil zien. Maar de laatste keer dat hij naar het Witte Huis ging, heeft hij een petitie getekend tegen de oorlog in Vietnam.

Hij richtte op Broadway 831 een grote zolder in met prachtig gepolijste vloeren, met schilderwanden op wieltes om de beste lichtval te krijgen, elegante moderne stoelen (een cadeau van een vriend) en een telefoon met antwoord-apparaat (dat nooit werkte).

Hij had nu de tijd om vrienden op te zoeken ('het vervelende van arm zijn', heeft hij eens gezegd, 'is dat het al je tijd in beslag neemt'), om naar Bolton Landing te gaan om de weide vol met beeldhouwwerken van David Smith te zien, en naar New Haven om zijn belangstelling te tonen voor Albers' meest recente hulde aan het vierkant.

In 1959 exposeerde hij 13 grote abstracties bij Janis, plus een aantal kleinere werken waaronder een paar vierkante formaten, gemaakt uit stukgesneden schilderijen op hard papier. Hij bewaarde deze in zijn atelier als een spel kaarten en experimenteerde ermee door ze in groepen bij elkaar te leggen op zijn beddesprei. Hij paste de vierkantjes aan elkaar tot een groot schilderij en bestudeerde hoe de verfstreken bij de randen zouden uiteenspatten en afbreken.

Er zijn drie films van hem gemaakt tijdens het werk, waarvan gedeelten, plus een paar opmerkelijke recente opnamen van Hans Namuth, onlangs gemonteerd zijn voor een N.E.T. televisie programma. Het wordt nog met onregelmatige tussenpozen uitgezonden.

In één sekwentie ziet men de schilder zijn atelier in Tenth Street verlaten en even later

thuiskomen in zijn kamer in The Springs, maar minstens 5 jaar ouder. (. . .).

Terwijl De Kooning vroeger een paar leerlingen had – jonge schilders die geen woord van hem wilden missen en die van zijn schilderijen leerden – had hij nu volgelingen. Op een dag gaf hij mij een demonstratie van zijn idee om twee grote schilderijen horizontaal op elkaar te plaatsen en zo een derde, vertikaal schilderij te maken. De willekeurige afscheiding in het midden zou hij gebruiken als een soort verbindingsovergang. Het lukte niet erg goed en De Kooning heeft de twee doeken nooit met elkaar verbonden, maar het lukte een van zijn volgelingen heel goed, want tot mijn verbazing hield die na een paar maanden een expositie van werken met dit idee.

Omstreeks 1961 begon hij steeds minder tijd in New York door te brengen. In die zomer maakte hij een serie kleine Vrouwen op papier in The Springs, in het huis dat hij later gekocht heeft van Peter Fried, Elaine de Koonings broer. Maar in dit huis was geen ruimte om grote schilderijen te maken en hij hield zijn zolder in de stad aan als zijn echte atelier.

De volgende winter begon hij plannen te ontwerpen voor een groot atelier op een stuk land dat hij gekocht had niet ver van het huis van Fried. Hij trok zich meer en meer terug uit de vicieuze cirkel van de kunstwereld, nam nooit telefoon aan, vermeed alle feesten, behalve die van oude vrienden.

In juni 1963 voltooide hij een schilderij van ongeveer 180 x 200 cm. dat hij Pastoral noemde, en een paar weken later verhuisde hij voorgoed uit de stad. Hij komt nog steeds naar New York, maar als bezoeker, voor de tandarts, voor een tentoonstelling of voor een vriend. De overige tijd schildert hij in zijn atelier, bouwt aan zijn atelier en fietst over het vlakke landschap met dwergeiken.

E. de Wilde, directeur van het Stedelijk Museum te Amsterdam, heeft De Kooning in The Springs opgezocht om het initiatief te nemen tot deze tentoonstelling. Hij zei dat het licht en het landschap hem deden denken aan Nederland. De schilder grijsde en zei dat hij dat niet wist; hij was er zo lang niet geweest.

cat. nr. 75

Commentaar

cat. nr. 57

De Kooning heeft zijn abstracties, voortkomend uit de Vrouwenfiguur, in een paar maanden gemaakt in de lente van 1955. *Woman as Landscape* is een onafgemaakt schilderij dat De Kooning tenslotte uit handen heeft gegeven op aandringen van zijn handelaar – hij had er heel veel moeite mee, en waarschijnlijk het gevoel dat hij er toch nooit verder mee zou komen; *Police Gazette*, dat in dezelfde tijd gemaakt is, is eveneens onaf. Als men zich het eerste schilderij voorstelt zonder het opdoemende gezicht, heb je een landschapsmotief; als je *Police Gazette* ondersteboven bekijkt, dan kun je zien waar de Vrouw geplaatst was. Na dit zoekende begin (deze werken zullen hogelijk gewaardeerd worden door hen die de voorkeur geven aan de expressionistische kant van De Kooning, omdat de sporen van het echte creëren nog te zien zijn), begon De Kooning aan een nieuwe serie abstracties die betrekking hebben op de vroegere schilderijen in zwart en wit wat betreft hun ingewikkelde vormen, en op de Vrouwen wat betreft hun zware, prikkelende kleur en structuur. Het oppervlak zit propvol met vormen, die soms afgestemd zijn op letters en vaak op sprongen van de ene structuur naar de andere. De beelden vermenigvuldigen zich en de ene dubbelzinnigheid volgt op de andere. Soms vormen de dikke lagen verf rimpels en soms plooiën ze zich als dood vlees. Het lijkt alsof alle wanhoop in Vrouwen en in de zwart en witte schilderijen opgestapeld is met een gebaar van uitdagende verrukking. De titels hebben betrekking op gegevens en plaatsen uit de omgeving van Tenth Street: *The Time of the Fire* slaat op de Wannamaker brand, waarvoor de schilder en zijn vrienden de beste plaatsen hadden op de daken van hun ateliers aan de overkant.

cat. nr. 63

cat. nr. 61

Backyard on Tenth Street heeft betrekking op een droevig stukje grond waar De Kooning op uitkeek als hij aan het werk was en waar hij het roet kon zien vallen op een paar armzalige hemelboompjes. De schilderijen zijn natuurlijk geen interpretaties van de titels; ze doen er zelfs niet aan denken. Hij heeft ze een naam gegeven zoals je kinderen een naam geeft. In het volgende jaar, 1957, en de zes jaar daarop heeft De Kooning zijn thema vereenvoudigd en verduidelijkt. Het was een langzame maar gestadige ontwikkeling. Het aantal vormen werd geringer, de oppervlakken groter en minder onderbroken. In zijn expositie van 1959 zijn *Suburb in Havana* of *Parc Rosenberg* al zeer vereenvoudigd vergeleken bij *Easter Monday*, dat slechts 20 maanden eerder gemaakt is. Van daar naar Virginia

cat. nrs. 68, 66

cat. nr. 62

(. . .
De
no
ge

Dwans schilderij zonder titel is ongeveer twee jaar, maar nu zijn de vormen gereduceerd tot brede vloeiende stukken; de kleuren zijn afgestemd op wit en het flauwste geel krijgt een zwaar accent.

Deze ontwikkeling van De Kooning beantwoordde aan en was toonaangevend voor de algemene tendens op het eind van de jaren '50 die inhield dat de vormen groter en eenvoudiger werden, zonder onderbrekingen; kleuren werden helderder, intenser en meer gericht op primaire contrasten en geringer in aantal; composities werden meer frontaal en eenvoudiger; structuren gladder en effener. De inwerking was groot en direct, en nuances werden opgeofferd aan dit doel. Tijdens een tentoonstelling in het Guggenheim Museum in 1961, heeft Harvard Arnason geprobeerd deze stroming te definiëren en hij stelde voor om de schilders 'New Imagists' te noemen, een naam die nooit aangeslagen is, misschien omdat het voor deze meest onlitteraire ontwikkeling te sterke literaire associaties had. Een aantal van De Koonings collega's had ervaringen die overeenkwamen met de zijne – onder wie David Smith, Adolph Gottlieb en, vlak voor zijn dood, Franz Kline. Rothko, wiens schilderijen altijd al dit open karakter gehad hadden, verbeterde ze door het aantal kleuren en waarden nog meer te beperken binnen een nog groter formaat.

Het is waarschijnlijk dat in deze situatie veel oude vrienden Barnett Newmans werk nog eens bekeken en nu aandachtig. Maar de stroming was te algemeen om toegeschreven te kunnen worden aan de invloed van één persoon, en hij zet zich nog steeds voort via Colorfield Painting en Minimal Art tot de plechtige, ongenueanceerde eenheden van jonge schilders als David Lee en Al Brunelle.

De Koonings ervaring was het resultaat van een innerlijke logica, en stond eveneens aan de spits van een gemeenschappelijke tendens. De motieven van zijn landschappen van 1956-57 hadden te maken met dingen van en in de stad. De vormen waren afgeleid van ideeën over wat hij zag als hij door de straten van de Village liep of een taxi nam naar Times Square, en ook van elementen waaruit hij zijn Vrouwen opgebouwd had. Een jaar later was de snelweg zijn hoofdmotief en de autoritten over de banen beton van en naar de stad. Verbindingen hadden hem altijd gefascineerd – de schouder, het vlak van een collage, de sprong van de ene vorm naar de andere. Hij ziet de snelweg als een enorme verbinding, met een eigen omgeving. Hij loopt door ongecultiveerde stukken van de stad, de belten en de vlaktes, industrie-moerassen, geasfalteerde terreinen. Dan duikt hij op in de voorsteden met keurige tuintjes, waar het bos op de heuvel er even verzorgd uitziet als het gras rondom het gerechtsgebouw.

Tegen 1961 verschoof het motief naar het platteland zelf, het landschap van Long Island in de zomer: heel vlak en zonnig, groen gras, geel strand, blauwe lucht, poederachtige bruine aarde.

'Ik ben heel blij te zien dat gras groen is', heeft De Kooning tegen David Sylvester gezegd, 'er is een tijd geweest dat het gewaagd was om een figuur rood of blauw te maken – ik vind het nu even gewaagd om het vleeskleurig te maken.' De Kooning mengt zijn kleuren in slaschalen. Hij begint met een paar grondtonen en laat dan deze elkaar 'dekken' totdat hij zo'n 80 mogelijkheden heeft – allemaal met dezelfde oorsprong en dezelfde samenstelling zodat het oppervlak van het schilderij één geheel kan vormen. Hij vertelt dat hij blauwgroen kan maken dat, als men het bij de oceaan houdt, precies met de kleur ervan overeenkomt – een soort trompe-l'oeil. (. . .).

In 1963, omstreeks februari, nam hij een groot doek, ca. 180 x 200 cm., en begon aan een schilderij in roze, dat overging in goudgeel en vervolgens in een zwaar wit. De vormen bewegen zich gelijkmatig en kalm over het schilderij, 'allemaal daar voor je'; er is een golving die kan duiden op heuvels of de zee of het landschap zoals je dat ziet wanneer je freewheelend op een fiets een weg naar beneden afdalt. Hij noemde het schilderij

Pastoral en een paar maanden later verliet hij zijn zolder in New York voorgoed om te gaan wonen in Long Island, en te werken in zijn gedeeltelijk voltooide atelier. Als je Pastoral 90° naar rechts draait, zie je de vorm van een vrouw opkomen.

Kroniek

(. . .).

De Kooning woont en schildert in The Springs. Hij heeft nooit beter gewerkt en hij is nooit produktiever geweest – schilderijen, tekeningen, studies in alle formaten, hij heeft gedreigd om te gaan beeldhouwen.

Kort nadat hij zich in The Springs gevestigd had, verliet hij de Janis Gallery – een afscheid dat voor beide kanten onplezierig was en uitliep op een proces en een tegenproces, dat nog aan de gang is op het ogenblik dat ik dit schrijf. De schilder heeft op eigen houtje een paar schilderijen rechtstreeks aan enkele verzamelaars verkocht, in het bijzonder aan Joseph Hirshhorn, een toegewijd kenner en enthousiast koper van Amerikaanse kunst, die van plan is een hele galerij in te richten voor De Kooning in zijn geplande museum in Washington, D.C. Hij heeft ook werken verkocht aan de particuliere handelaar Harold Diamond, die een regeling had met galeries in Los Angeles om een aantal werken van De Kooning aan te kopen en te exposeren, en die contacten heeft met veel verzamelaars in New York. Een van die verzamelaars, John Powers, heeft een aantal schilderijen van De Kooning gekocht. De handelaar Alan Stone heeft ook van de schilder gekocht en onderhield een levendige handel tussen kopers en verkopers van vroegere werken. Hij exposeerde een aantal recente werken in zijn galerie en organiseerde een mooie tweemanstentoonstelling, die De Kooning samenbracht met zijn oude vriend Barnett Newman.

Zoals de meeste eersterangskunstenaars, is De Kooning zeer goed op de hoogte van de kunstmarkt en zijn plaats daarin, maar alweer zoals de meeste kunstenaars is hij een treurig accountant. Schilderijen gingen op zeer informele wijze het atelier in en uit en de boeken werden op nog informeler wijze bijgehouden. Sommige werken verdwenen, andere werden gestolen (de meeste zijn teruggevonden). Wie ooit nog eens in de toekomst een catalogue raisonné zal maken van De Koonings werken, zal het begin van de jaren '60 veel hoofdbrekens kosten.

Tijdens het werk bracht De Kooning op veel van de grotere schilderijen krantenpapier aan, bijv. op Attic, Easter Monday, enz., om het opdrogen te vertragen of om een stuk van het schilderij te bedekken terwijl hij werkte aan een aangrenzend gedeelte. Dan trok hij deze vellen eraf en bestudeerde de off-set beelden van de verf op het papier, en liet ze dan met stapels op de vloer van het atelier liggen. Harold Diamond overreedde hem om een aantal van deze 'schilderijen' te verkopen en een groep ervan werd later in Los Angeles geëxposeerd. Het is moeilijk er een naam voor te bedenken. 'Monotype' veronderstelt dat het gaat om het maken van prenten. 'Decal' is terecht informeler, maar nogal onduidelijk. 'Contra-type' is een andere mogelijkheid, maar wordt in het algemeen gebruikt om tekeningen te beschrijven. Hoe ze ook genoemd mogen worden, sommige zijn op zichzelf van groot belang – ook al moet men niet vergeten dat de meeste nooit door het penseel van de schilder aangeraakt zijn (sommige zijn later plaatselijk bijgewerkt). Het zijn allemaal waardevolle documenten over verschillende stadia in de werkwijze van De Kooning, waarin het vernietigen een even belangrijke rol speelt als het scheppen.

In 1966 heeft De Kooning een contract getekend met M. Knoedler & Co., waar nu precies aantekening gehouden wordt van zijn werk. In november 1967 heeft hij daar een grote expositie gehad van werk van juni 1963 af – het laatste schilderij, Two Figures in a Landscape, arriveerde op de dag van de opening, nog kletsnat van de verf. In juni exposeerde Knoedler veel van deze schilderijen in zijn galerie in Parijs – De Koonings eerste eenmanstentoonstelling in Europa. (. . .).

In 1964 bestelde De Kooning een paar deuren en gebruikte ze als panelen om een serie verticale Vrouwen op te schilderen: meer dan levensgroot, priesterlijk, met iets van het gewelddadige en agressieve van de versies uit 1953, vooral de eerste die af kwam en zich nu in de verzameling van Hirshhorn bevindt, maar de volgende wijzen op een terugkeer naar de kalme, landelijke trant.

In 1965-67 kregen de Vrouwen, alleen of getweën, een levendiger houding; de figuren kwamen los van de frontale staande positie en zaten op het gras met opgetrokken knieën, lagen op sofa's, wuifden naar vrienden – ontspannen zich.

Naast deze werken maakte De Kooning een enorme reeks zeer vrije houtskooltekeningen die voor hem een nieuw uitgangspunt vertegenwoordigen – en voor de kunstgeschiedenis. Sommige ervan heeft hij met gesloten ogen gemaakt; andere alleen met de linker hand; weer andere terwijl hij naar de televisie keek. Het is alsof hij inzag dat het brein, dat alle grote tekenaars in hun pols hebben, belast was met eigen stereotypen en conventies. Om van deze neuro-intellectuele beperkingen af te komen, moest hij de fysieke aard van de handeling veranderen.

Deze serie tekeningen wordt nog steeds voortgezet.

*zie volgende bladzijde
cat. nrs. 35, 62*

cat. nr. 92

cat. nr. 82

(...). Na echter een paar maanden vrij af genomen te hebben na zijn Knoedler tentoonstelling, waarin hij een reis maakte naar Parijs (waar hij de Ingres tentoonstelling heeft gezien en, voor het eerst, het Louvre heeft bezocht) en naar Londen (waar hij Francis Bacon ontmoette die hij bewondert sinds de schreeuwende kardinalen-serie), begon De Kooning weer te werken in januari 1968, niet met het doel landschappelijke abstracties te maken, maar een grote compositie met twee figuren. Het idee heeft hem geobsedeerd sinds het eind van de jaren '30 (Two Men standing), maar hij heeft het nooit kunnen verwezenlijken. Woman I begon als twee Vrouwen. Met kleine schilderijen van het midden van de jaren '40 tot het begin van de jaren '60 heeft hij iets bereikt van wat hij wilde, en hij overwoog de mogelijkheid van een kortere weg met de 'deuren' door ze met elkaar in een vlak te plaatsen als een polyptiek uit de Renaissance. Maar de laatste grote schilderijen met twee figuren geven misschien zijn nieuwe richting aan – of misschien ook niet.

Hier eindigt de kroniek – onvolledig.

cat. nr. 4

Dit is Willem de Koonings tentoonstelling. Hij maakte de eerste keuze schilderijen waarvan hij vond dat zij hem het best representeerden. Indien mogelijk werd deze selectie overgenomen. Ik heb er een aantal werken bijgekozen die hij m.i. over het hoofd had gezien, en verder de schilderijen na 1963 en de tekeningen.

René d'Harnoncourt, de in augustus kort na zijn afscheid verongelukte oud-hoofddirecteur van The Museum of Modern Art, maakte destijds met Wilder Green en Waldo Rasmussen de eerste plannen voor de tentoonstelling in New York, en ik ben hun en James Thrall Soby dankbaar dat zij mij gevraagd hebben als gastdirecteur voor deze expositie te fungeren. De Koonings advocaat, Lee V. Eastman, was eveneens behulpzaam de weg vrij te maken.

Miss Alicia Legg en haar assistenten hebben onschatbare diensten bewezen t.b.v. het onderzoek en door hun zorg, besteed aan de bruikleenaanvragen.

William S. Lieberman, A. James Speyer en Alberto Ulrich hebben hun invloed aangewend ter verkrijging van enkele belangrijke bruiklenen.

Barnett Newman, Philip Pavia en Harold Rosenberg verstrekten mij enkele malen informatie.

Xavier Fourcade van M. Knoedler & Co., Inc., heeft gedurende de gehele voorbereidingstijd van zijn belangstelling blijk gegeven.

Thomas B. Hess



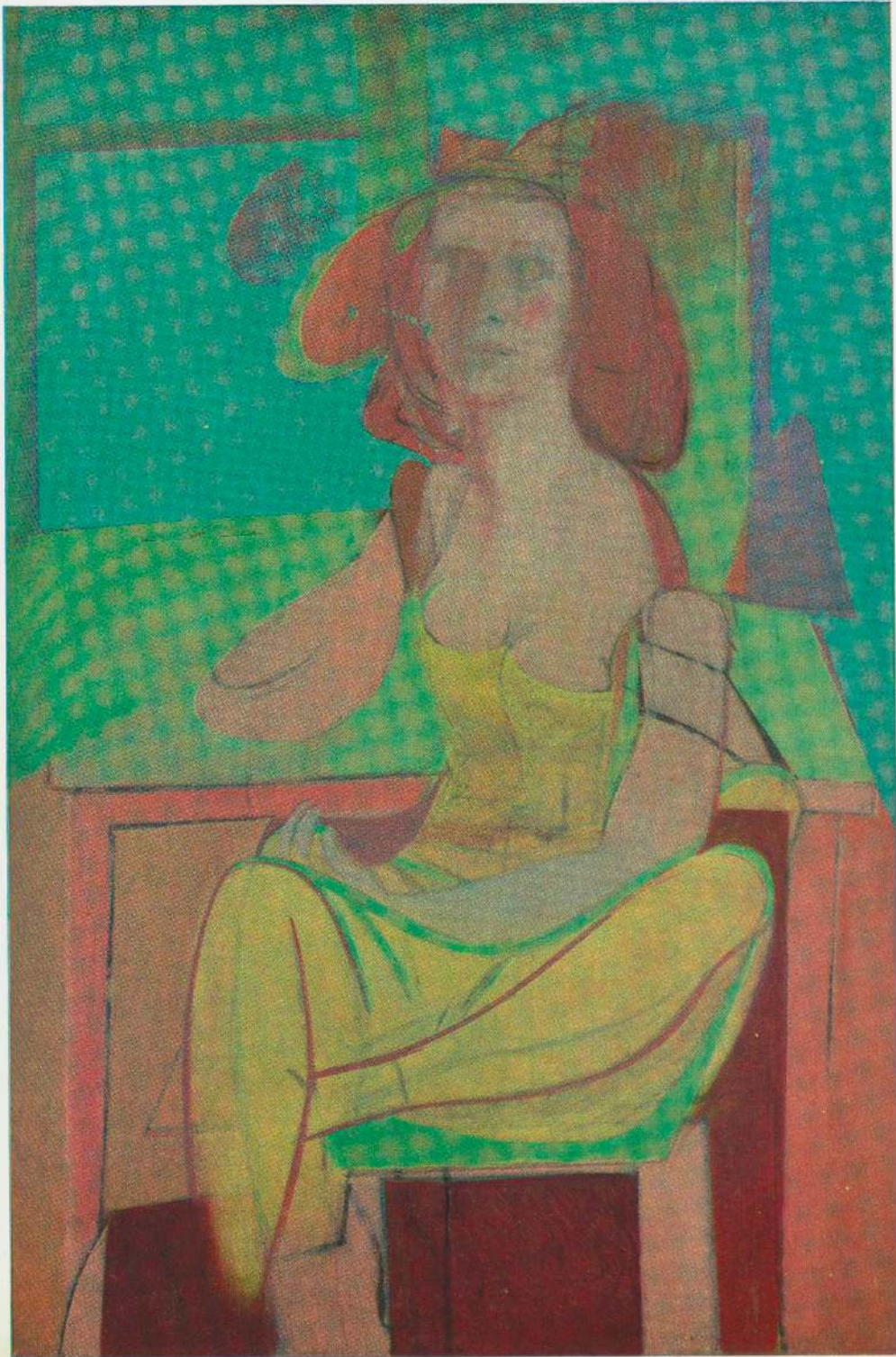
Untitled [1967]

olieverf op krantenpapier

22½.29¾ / 57.74½

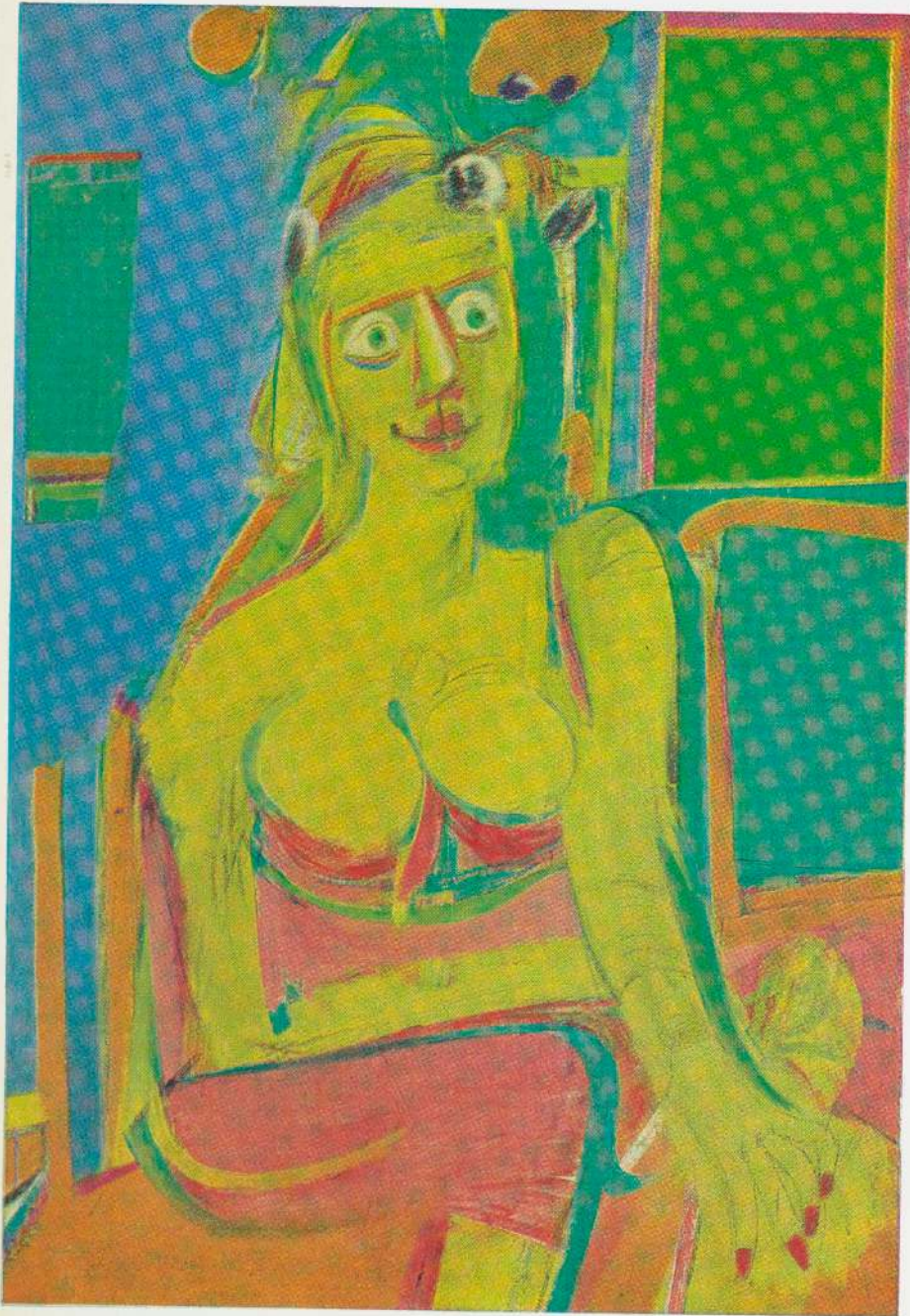
John de Rooy, Amsterdam

1948	12.4/12.5	Egan Gallery, New York City, N.Y.
1951	-30.4	Egan Gallery, New York City, N.Y.
	oktober-november	Chicago Arts Club, Chicago, Ill.
1953	16.3/11.4	Sidney Janis Gallery, New York City, N.Y.
	21.4/8.5	Boston Museum School, Boston, Mass.
	13.6/3.7	Workshop Art Center, Washington, D.C.
1955	7.11/3.12	Martha Jackson Gallery, New York City, N.Y.
1956	2.4/28.4	Sidney Janis Gallery, New York City, N.Y.
1959	4.5/30.5	Sidney Janis Gallery, New York City, N.Y.
1961	3.4/29.4	Paul Kantor Gallery, Beverly Hills, Calif. (in samenwerking met Mr. Eugene V. Thaw, The New Gallery, New York City, N.Y.). Inleiding van Clifford Odets: <i>Willem de Kooning, the Painter</i>
1962	5.3/31.3	Sidney Janis Gallery, New York City, N.Y. Inleiding van Thomas B. Hess
	23.10/7.11	Allan Stone Gallery, New York City, N.Y. (samen met Barnett Newman)
1964	1.2/29.2	Allan Stone Gallery, New York City, N.Y.
1965	13.2/13.3	Allan Stone Gallery, New York City, N.Y. (samen met Joseph Cornell)
	22.3/30.4	Paul Kantor Gallery, Beverly Hills, Calif. (in samenwerking met Mr. Harold Diamond, New York City, N.Y.). Inleiding van William Inge
	8.4/2.5	Smith College Museum of Art, Northampton, Mass. Voorwoord van Charles Chetham. Inleiding van Dore Ashton: <i>Willem de Kooning</i> . Tekst van Willem de Kooning: <i>The Renaissance and Order</i>
	10.5/16.6	The Hayden Gallery, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass. (ongeveer dezelfde tentoonstelling als de vorige)
1966	14.3/2.4	Allan Stone Gallery, New York City, N.Y.
1967	14.11/2.12	M. Knoedler & Co., Inc., New York City, N.Y.
1968	19.3/13.4	The J. L. Hudson Gallery, Detroit, Mich.
	juni	M. Knoedler & Co., Inc., Parijs
	19.9/17.11	Stedelijk Museum, Amsterdam. Voorwoord van E. de Wilde. Inleiding van Thomas B. Hess: <i>Willem de Kooning</i> . Teksten van Willem de Kooning: <i>The Renaissance and Order & What Abstract Art means to me</i> (ook in vertaling), en Bert Schierbeek
1968-69	8.12.68/26.1.69	Tate Gallery, Londen
1969	3.3/27.4	The Museum of Modern Art, New York City, N.Y.
	16.5/6.7	The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.
	28.7/14.9	Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Calif.









De ee
plan g
het so
het so
behal
is alle
waar
intere
willer
prater
eeuw
ervan
Slech
en be
uitgev
ik slec
veel.
Het w
het so
'kuns
Zodra
schild
Het w
woon
schild
een st
niet z
brach
van z
betek
één d
stem
esthe
veel o
Dat w
melk
ruitv
niet a
maar
schild
en na
klass
zij we
Natu
tijd n

Ontleend aan: Museum of Modern Art Bulletin, XVIII, 3, voorjaar 1951. Blz. 4-8

De eerste man die begon te spreken, wie hij ook was, moet het van plan geweest zijn. Want het is zeker door het spreken erover dat het schilderen 'Kunst' is geworden. Er is niets positiefs aan kunst behalve dat het een woord is. Van dat eerste ogenblik af tot nu toe is alle kunst litterair geweest. We leven nog niet in een wereld waar alles vanzelfsprekend is. Als men erop let, komt men tot de interessante conclusie dat veel mensen die bijv. het spreken willen scheiden van het schilderen, niets anders doen dan erover praten. Dat is echter geen tegenstrijdigheid. Het is juist het eeuwig zwijgende, waarover men altijd kan praten, dat de kunst ervan uitmaakt.

Slechts één punt komt binnen mijn gezichtsveld. Dit bekrompen en bevooroordeelde punt wordt soms erg duidelijk. Ik heb het niet uitgevonden. Het was er al. Van alles wat aan mij voorbijtrekt kan ik slechts weinig zien, maar ik kijk altijd. En soms zie ik ontzettend veel.

Het woord 'abstract' is afkomstig van de vuurtoren der filosofen en het schijnt een van hun zoeklichten te zijn die ze speciaal op 'kunst' gericht hebben. De kunstenaar wordt er altijd door verlicht. Zodra het – ik bedoel het 'abstracte' – betrokken wordt op schilderen, is het niet langer wat het is in zijn geschreven vorm. Het wordt een gevoel dat waarschijnlijk door middel van andere woorden verklaard kan worden. Maar op een dag gebruikte een schilder 'Abstractie' als titel voor een van zijn schilderijen. Het was een stilleven. En de titel was zeer bedrieglijk. En hij was eigenlijk niet zo goed. Van toen af aan werd de abstractie iets extra's. Het bracht onmiddellijk een aantal mensen op het idee dat ze de kunst van zichzelf konden bevrijden. Tot die tijd had Kunst alles betekend wat het bevatte – niet wat je eruit kon halen. Er was maar één ding dat je er soms uit kon halen als je ervoor in de juiste stemming was – dat abstracte en ondefinieerbare gevoel, het esthetische – terwijl je het toch liet waar het was. Een schilder had veel dingen nodig om tot het 'abstracte' of het 'niets' te komen. Dat waren altijd dingen uit het leven – een paard, een bloem, een melkmeisje, het licht in een kamer door een raam dat wellicht ruitvormig is, tafels, stoelen, enzovoort. De schilder was weliswaar niet altijd helemaal vrij. De dingen waren niet altijd zijn eigen keuze, maar daardoor kreeg hij wel vaak nieuwe ideeën. Sommige schilders schilderden graag dingen die anderen al gekozen hadden, en na ze de abstracte behandeling gegeven te hebben werden ze klassicisten genoemd. Anderen wilden de dingen zelf uitkiezen en zij werden, na de abstracte behandeling, romantici genoemd. Natuurlijk raakten ze erg door elkaar. In elk geval waren ze in die tijd niet abstract over iets dat al abstract was.

From: Museum of Modern Art Bulletin, XVIII, 3, Spring 1951. Pp. 4-8

The first man who began to speak, whoever he was, must have intended it. For surely it is talking that has put 'Art' into painting. Nothing is positive about art except that it is a word. Right from there to here all art became literary. We are not yet living in a world where everything is selfevident. It is very interesting to notice that a lot of people who want to take the talking out of painting, for instance, do nothing else but talk about it. That is no contradiction, however. The art in it is the forever mute part you can talk about forever.

For me, only one point comes into my field of vision. This narrow, biased point gets very clear sometimes. I didn't invent it. It was already here. Everything that passes me I can see only a little of, but I am always looking. And I see an awful lot sometimes.

The word 'abstract' comes from the lighthouse of the philosophers, and it seems to be one of their spotlights that they have particularly focused on 'Art'. So the artist is always lighted up by it. As soon as it – I mean the 'abstract' – comes into painting, it ceases to be what it is as it is written. It changes into a feeling which could be explained by some other words, probably. But one day, some painter used 'Abstraction' as a title for one of his paintings. It was a still life. And it was a very tricky title. And it wasn't really a very good one. From then on the idea of abstraction became something extra. Immediately it gave some people the idea that they could free art from itself. Until then, Art meant everything that was in it, not what you could take out of it. There was only one thing you could take out of it sometime when you were in the right mood – that abstract and indefinable sensation, the esthetic part – and still leave it where it was. For the painter to come to the 'abstract' or the 'nothing', he needed many things. Those things were always things in life – a horse, a flower, a milkmaid, the light in a room through a window made of diamond shapes maybe, tables, chairs, and so forth. The painter, it is true, was not always completely free. The things were not always of his own choice, but because of that he often got some new ideas. Some painters liked to paint things already chosen by others, and after being abstract about them, were called Classicists. Others wanted to select the things themselves and, after being abstract about them, were called Romanticists. Of course, they got mixed up with one another a lot too. Anyhow, at that time, they were not abstract about something which was already abstract. They freed the shapes, the light, the color, the space, by putting them into concrete things in a given situation. They *did* think about the possibility that the things – the horse, the chair, the man – were abstractions, but they let that go, because if they kept thinking about it, they would have

Zij bevrijdden de vormen, het licht, de kleur, de ruimte, door ze in concrete dingen te plaatsen in een gegeven situatie. Ze hebben ècht wel gedacht over de mogelijkheid dat de dingen – het paard, de stoel, de man – abstracties waren, maar daar zijn ze mee opgehouden, want als ze erover zouden zijn blijven denken, zouden ze het schilderen helemaal opgegeven hebben en tenslotte waarschijnlijk in de toren der filosofen beland zijn. Als ze die vreemde, diepzinnige ideeën kregen, maakten ze zich ervan los door een bepaalde glimlach te schilderen op een van de gezichten waar ze mee bezig waren.

De esthetica van de schilderkunst heeft zich altijd ontwikkeld parallel aan de schilderkunst zelf. Ze hebben elkaar altijd beïnvloed. Maar tijdens die beroemde eeuwwisseling hebben een paar mensen opeens gedacht dat ze de koe bij de horens konden nemen en dat ze van tevoren een esthetica konden bedenken. Er bestond onmiddellijk onenigheid, en ze begonnen allerlei groepen te vormen die allemaal de kunst wilden bevrijden, en eisten dat je hun zou gehoorzamen. De meeste van deze theorieën zijn uiteindelijk verwaterd tot politiek of vreemde vormen van spiritualisme. De kwestie zoals zij hem zagen, was niet zozeer wát je kon schilderen, maar eerder wat je niet kon schilderen. Een huis of een boom of een berg kon je niet schilderen. Onderwerpen werden iets dat je eenvoudig niet behoorde te hebben.

Wanneer kunstenaars in het verleden, toen zij zeer op prijs gesteld werden, begonnen na te denken over hun nut in de wereld, konden ze slechts tot de conclusie komen dat schilderen een te wereldse bezigheid was, en sommigen van hen gingen dan ook naar de kerk in plaats van te schilderen of stonden ervoor en bedelden. Dus wat toen van geestelijk standpunt uit als te werelds werd beschouwd, werd later – voor hen die de nieuwe esthetica bedachten – een geestelijk rookgordijn en niet werelds genoeg. Deze latere schilders werden gekweld door hun duidelijke nutteloosheid. Niemand scheen echt aandacht aan hen te besteden. En ze vertrouwden deze vrijheid niet die een gevolg was van onverschilligheid. Ze wisten wel dat ze naar verhouding vrijer waren dan ooit juist door die onverschilligheid, maar ondanks al hun gepraat over het vrij maken van de kunst, was het toch niet dát wat ze bedoelden. Met vrijheid bedoelden ze: nuttig zijn in de samenleving. En dat is werkelijk een prachtig idee. Om dat te bereiken hadden ze geen dingen nodig zoals tafels en stoelen of een paard. Ze hadden ideeën nodig, maatschappelijke ideeën, om hun objecten, hun constructies mee te maken – de 'pure plastische verschijnselen' – die zij gebruikten om er hun overtuigingen mee te illustreren. Dat was hun uitgangspunt tot ze met hun theorieën aankwamen: de eigen vorm van de mens in de ruimte – zijn lichaam – is een particuliere gevangenis; en het is vanwege die hem omringende ellende – omdat hij honger heeft en overwerkt is en 's avonds laat in de regen naar een gruwelijke plek, die zijn thuis genoemd wordt, gaat, en omdat zijn botten pijn doen en hij een zwaar hoofd heeft – juist door dit bewust zijn van zijn eigen lichaam, dit gevoel voor het pathetische, zou de mens onder de indruk komen van het schouwspel van een kruisiging in een schilderij of zich laten meeslepen door het zien van een groep mensen die rustig rond een tafel wijn zitten te drinken. Met andere woorden: deze esthetici waren van mening dat de mensen tot nu toe de schilderkunst begrepen hadden in relatie tot hun eigen persoonlijke ellende. Hun eigen gevoel voor vorm had echter op iets gerieflijks betrekking. De schoonheid van het gerieflijke. De grote boog van een brug was mooi omdat hij de mensen in staat stelde

been led to give up painting altogether, and would probably have ended up in the philosopher's tower. When they got those strange, deep ideas, they got rid of them by painting a particular smile on one of the faces in the picture they were working on.

The esthetics of painting were always in a state of development parallel to the development of painting itself. They influenced each other and vice versa. But all of a sudden, in that famous turn of the century, a few people thought they could take the bull by the horns and invent an esthetic beforehand. After immediately disagreeing with each other, they began to form all kinds of groups, each with the idea of freeing art, and each demanding that you should obey them. Most of these theories have finally dwindled away into politics or strange forms of spiritualism. The question, as they saw it, was not so much what you *could* paint but rather what you could *not* paint. You could *not* paint a house or a tree or a mountain. It was then that subject matter came into existence as something you ought *not* to have.

In the old days, when artists were very much wanted, if they got to thinking about their usefulness in the world, it could only lead them to believe that painting was too worldly an occupation and some of them went to church instead or stood in front of it and begged. So what was considered too worldly from a spiritual point of view then, became later – for those who were inventing the new esthetics – a spiritual smoke-screen and not worldly enough. These latter-day artists were bothered by their apparent uselessness. Nobody really seemed to pay any attention to them. And they did not trust that freedom of indifference. They knew that they were relatively freer than ever before *because* of that indifference, but in spite of all their talking about freeing art, they really didn't mean it that way. Freedom to them meant to be useful in society. And that is really a wonderful idea. To achieve that, they didn't need *things* like tables and chairs or a horse. They needed ideas instead, social ideas, to make their objects with, their constructions – the 'pure plastic phenomena' – which were used to illustrate their convictions. Their point was that until they came along with their theories, Man's own form in space – his body – was a private prison; and that it was because of this imprisoning misery – because he was hungry and overworked and went to a horrid place called home late at night in the rain, and his bones ached and his head was heavy – because of this very consciousness of his own body, this sense of pathos, they suggest, he was overcome by the drama of a crucifixion in a painting or the lyricism of a group of people sitting quietly around a table drinking wine. In other words, these estheticians proposed that people had up to now understood painting in terms of their own private misery. Their own sentiment of form instead was one of comfort. The beauty of comfort. The great curve of a bridge was beautiful because people could go across the river in comfort. To compose with curves like that, and angles, and make works of art with them could only make people happy, they maintained, for the only association was one of comfort. That millions of people have died in war since then, because of that idea of comfort, is something else. This pure form of comfort became the comfort of 'pure form'. The 'nothing' part in a painting until then – the part that was not painted but that was there because of the things in the picture which were painted – had a lot of descriptive labels attached to it like 'beauty', 'lyric', 'form', 'profound', 'space', 'expression', 'classic', 'feeling', 'epic', 'romantic', 'pure', 'balance', etc. Anyhow that 'nothing' which was always recognized as a particular

zonder moeite de rivier over te steken. Het was hun stelling dat men mensen alleen gelukkig kon maken als men met dergelijke bogen en hoeken kunstwerken maakte, want hierbij was de enige associatie die van het gemak. Dat sinds die tijd miljoenen mensen in de oorlog gestorven zijn omwille van dat idee over gemak, is een andere zaak.

Deze zuivere vorm waarmee het aangename uitgedrukt wordt, werd iets aangenaams op zichzelf. Tot dan toe waren er voor wat niet concreet aan te wijzen is in een schilderij — het deel dat niet geschilderd werd, maar dat er was vanwege de dingen die op het schilderij voorkwamen — veel omschrijvingen bedacht, zoals 'schoonheid', 'lyriek', 'vorm', 'diep', 'ruimte', 'expressie', 'klassiek', 'gevoel', 'epiek', 'romantiek', 'zuiver', 'evenwicht', enz. In ieder geval gaven zij algemene vormen aan dat 'niets', dat men altijd erkende als een speciaal iets — en als iets speciaals — en met hun boekhoudkundige precisie maakten zij er cirkels en vierkantjes van. Zij hadden het onschuldige idee dat dit 'iets' bestond 'ondanks' en niet 'ten gevolge van', en dat dit iets het enige was waar het om ging. Ze dachten dat ze het voor eens en altijd te pakken hadden. Maar dit idee maakte dat ze achteruit gingen ondanks het feit dat ze vooruit wilden. Ze verloren dat ondefinieerbare 'iets' door te proberen het te definiëren; en op die manier kwamen alle oude termen, waar we volgens henzelf van af zouden moeten, terug in de kunst: zuiver, verheven, evenwicht, gevoel, enz.

Kandinsky zag 'Vorm' als *een* vorm, net als een voorwerp in de werkelijke wereld; en, zei hij, een voorwerp was een verhaal — en daarom keurde hij het natuurlijk af. Hij wilde zijn 'muziek zonder woorden'. Hij wilde 'de eenvoud van een kind'. Met zijn 'innerlijke zelf' wilde hij zich bevrijden van de 'filosofische hindernis' (hij ging ervoor zitten en heeft over dit alles iets opgeschreven). Maar op zijn beurt is zijn eigen geschrift een filosofische hindernis geworden, zij het er dan een vol met gaten. Het behelst een soort middeneuropees Boeddhisme of in ieder geval iets dat voor mij te theosofisch is.

De gedachte van de futuristen was eenvoudiger. Geen ruimte. Alles moet dóór blijven gaan. Daarom zijn ze waarschijnlijk nu zelf uit het gezichtsveld verdwenen. De mens was een machine of hij werd opgeofferd aan het maken van machines.

De morele houding van het neo-plasticisme heeft veel weg van die van het constructivisme, behalve dat de constructivisten met de dingen openlijk voor de dag wilden komen en de neo-plasticisten niets meer wilden dat overgebleven was.

Ik heb van hen allen veel geleerd en ze hebben me ook behoorlijk in verwarring gebracht. Eén ding is zeker, en dat is dat ik mijn natuurlijke aanleg om te tekenen niet aan hen heb te danken. Ik ben hun ideeën nu helemaal zat.

De enige manier waarop ik nog aan deze ideeën denk is in verband met de individuele kunstenaars die eruit voortgekomen zijn of die er zelf op gekomen zijn. Ik geloof nog steeds dat Boccioni een groot kunstenaar was en een hartstochtelijk mens. Ik houd van Lissitzky, Rodsjenko, Tatlin en Gabo; en ik ben een groot bewonderaar van sommige werken van Kandinsky. Maar Mondriaan, die grote, meedogenloze kunstenaar, was de enige die een geheel nieuwe aanpak had.

Ze hadden allemaal met elkaar gemeen dat ze tegelijkertijd aan de binnenkant en aan de buitenkant wilden zijn. Een nieuwe gelijksoortigheid! De gelijksoortigheid die voortkomt uit het groepsinstinct. Het resultaat was dat men meer glas gebruikte en

something — and as something particular — they generalized, with their book-keeping minds, into circles and squares. They had the innocent idea that the 'something' existed 'in spite of' and not 'because of' and that this something was the only thing that truly mattered. They had hold of it, they thought, once and for all. But this idea made them go backward in spite of the fact that they wanted to go forward. That 'something' which was not measurable they lost by trying to make it measurable; and thus all the old words which, according to their ideas, ought to be done away with got into art again: pure, supreme, balance, sensitivity, etc.

Kandinsky understood 'Form' as a form, like an object in the real world; and an object, he said, was a narrative — and so, of course, he disapproved of it. He wanted his 'music without words'. He wanted to be 'simple as a child'. He intended with his 'inner-self', to rid himself of 'philosophical barricades' (he sat down and wrote something about all this). But in turn his own writing had become a philosophical barricade, even if it is a barricade full of holes. It offers a kind of Middle-European idea of Buddhism or, anyhow, something too theosophic for me.

The sentiment of the Futurists was simpler. No space. Everything ought to keep on going! That's probably the reason they went themselves. Either a man was a machine or else a sacrifice to make machines with.

The moral attitude of Neo-Plasticism is very much like that of Constructivism, except that the Constructivists wanted to bring things out in the open and the Neo-Plasticists didn't want anything left over.

I have learned a lot from all of them and they have confused me plenty too. One thing is certain, they didn't give me my natural aptitude for drawing. I am completely weary of their ideas now. The only way I still think of these ideas is in terms of the individual artists who came from them or invented them. I still think that Boccioni was a great artist and a passionate man. I like Lissitzky, Rodchenko, Tatlin and Gabo; and I admire some of Kandinsky's painting very much. But Mondrian, that great merciless artist, is the only one who had nothing left over.

The point they all had in common was to be both inside and outside at the same time. A new kind of likeness! The likeness of the group instinct. All that it has produced is more glass and an hysteria for new materials which you can look through. A symptom of love-sickness, I guess. For me, to be inside and outside is to be in an unheated studio with broken windows in the winter, or taking a nap on somebody's porch in the summer.

Spiritually I am wherever my spirit allows me to be, and that is not necessarily in the future. I have no nostalgia, however. If I am confronted with one of those small Mesopotamian figures, I have no nostalgia for it but, instead, I may get into a state of anxiety. Art never seems to make me peaceful or pure. I always seem to be wrapped in the melodrama of vulgarity. I do not think of inside or outside — or of art in general — as a situation of comfort. I know there is a terrific idea there somewhere, but whenever I want to get into it, I get a feeling of apathy and want to lie down and go to sleep. Some painters, including myself, do not care what chair they are sitting on. It does not even have to be a comfortable one. They are too nervous to find out where they ought to sit. They do not want to 'sit in style'. Rather, they have found that painting — any kind of painting, any style of painting — to be painting at all, in fact — is a way of living today, a style of living, so to speak. That is where the form of it lies. It is exactly in its uselessness that it is free.

waaninnig zocht naar nieuwe doorzichtige materialen. Een symptoom van verliefdheid, denk ik. Bij zowel binnen als buiten zijn, denk ik aan een onverwarmd atelier met gebroken ramen in de winter, of slapen op iemands veranda in de zomer.

In mijn gedachten ben ik overal waar mijn geest dat toestaat en dat hoeft niet juist in de toekomst te zijn. Ik ken echter geen heimwee. Als ik geconfronteerd word met een van die kleine

Mesopotamische figuurtjes, dan voel ik geen heimwee maar ik word juist vervuld met een vurig verlangen. Kunst maakt mij nooit kalm of zuiver. Ik schijn altijd omringd te zijn door het melodrama van het vulgaire. Bij binnenkant of buitenkant – of bij kunst in het algemeen – denk ik niet aan iets gerieflijks. Ik weet dat het ergens een enorm idee moet zijn, maar telkens wanneer ik mij eraan over wil geven, krijg ik een gevoel van lusteloosheid en wil ik gaan liggen slapen. Het kan sommige schilders, en mijzelf ook, niets schelen op wat voor stoel ze zitten. Hij hoeft zelfs niet gemakkelijk te zijn. Ze zijn te zenuwachtig bezig om uit te vinden waar ze zouden moeten zitten. Ze willen niet 'in stijl zitten'. Ze zijn tot de conclusie gekomen dat een schilderij – wat voor soort en wat voor stijl ook – om überhaupt een schilderij te zijn – een moderne leefwijze, een levensstijl is, om het zo maar even uit te drukken.

Dat is de vorm ervan. Juist die nutteloosheid bepaalt de vrijheid ervan. Die kunstenaars willen zich niet conformeren. Ze willen alleen maar geïnspireerd worden.

Het groepsinstinct zou een goed idee kunnen zijn maar er is altijd een of andere kleine diktator die zijn instinct tot het groepsinstinct wil maken. Er bestaat op het ogenblik geen stijl van schilderen. Er zijn evenveel naturalisten onder de abstracte schilders als er abstracte schilders behoren tot de figuratieven.

Het dikwijls gebruikte argument dat de natuurwetenschappen echt abstract zijn en dat men de schilderkunst met muziek kan vergelijken, en dat men daarom geen man kan schilderen die tegen een lantaarnpaal leunt, is volkomen belachelijk. De kosmos van de natuurwetenschappen – de kosmos van de fysici – hangt mij zo langzamerhand de keel uit. Hun lenzen zijn zo dik dat de kosmos daardoor gezien steeds melancholischer wordt. Er schijnt geen eind te komen aan de ellende in de kosmos van de natuurkundige. Hij bevat miljarden enorme brokken materie, heet of koud, die in het donker rondrijven volgens het plan der doelloosheid. De sterren waar ik over denk, zou ik als ik kon vliegen, in een paar ouderwetse dagen bereiken. Ik gebruik de sterren van de natuurkundigen als knopen, om gordijnen van leegheid mee dicht te knopen. Als ik mijn armen uitstrek langs de rest van mijn lichaam en mij afvraag waar mijn vingers zijn – dat is alle ruimte die ik als schilder nodig heb.

Sommige mensen denken tegenwoordig dat het licht van de atoombom het idee over schilderkunst eens en voor altijd zal veranderen. De ogen die dat licht in werkelijkheid gezien hebben zijn van pure extase gesmolten. Eén ogenblik had iedereen dezelfde kleur. Iedereen werd een engel. Een waarlijk christelijk licht, pijnlijk maar vergevingsgezind.

Ik heb persoonlijk geen beweging nodig. Wat me gegeven is, neem ik gewoon aan. Van alle bewegingen houd ik het meest van het kubisme. Het had die wonderbaarlijke onzekere sfeer van bespiegeling – een poëtisch kader waarbinnen iets mogelijk kon worden, waar een kunstenaar met zijn intuïtie kon werken. Het wilde zich niet ontdoen van wat eraan vooraf gegaan was. Het voegde er eerder iets aan toe. Dat wat ik kan waarden in andere bewegingen is voortgekomen uit het kubisme. Het kubisme werd

Those artists do not want to conform. They only want to be inspired.

The group instinct could be a good idea, but there is always some little dictator who wants to make his instinct the group instinct. There *is* no style of painting now. There are as many naturalists among the abstract painters as there are abstract painters in the so-called subject-matter school.

The argument often used that science is really abstract, and that painting could be like music and, for this reason, that you cannot paint a man leaning against a lamp-post, is utterly ridiculous. That space of science – the space of the physicists – I am truly bored with by now. Their lenses are so thick that seen through them, the space gets more and more melancholy. There seems to be no end to the misery of the scientists' space. All that it contains is billions and billions of hunks of matter, hot or cold, floating around in darkness according to a great design of aimlessness. The stars / think about, if I could fly, I could reach in a few old-fashioned days. But physicists' stars I use as buttons, buttoning up curtains of emptiness. If I stretch my arms next to the rest of myself and wonder where my fingers are – that is all the space I need as a painter.

Today, some people think that the light of the atom bomb will change the concept of painting once and for all. The eyes that actually saw the light melted out of sheer ecstasy. For one instant, everybody was the same color. It made angels out of everybody.

A truly Christian light, painful but forgiving.

Personally, I do not need a movement. What was given to me, I take for granted. Of all movements, I like Cubism most. It had that wonderful unsure atmosphere of reflection – a poetic frame where something could be possible, where an artist could practise his intuition. It didn't want to get rid of what went before. Instead it added something to it. The parts that I can appreciate in other movements came out of Cubism. Cubism *became* a movement, it didn't set out to be one. It has force in it, but it was no 'force-movement'. And then there is that one-man movement, Marcel Duchamp – for me a truly modern movement because it implies that each artist can do what he thinks he ought to – a movement for each person and open for everybody.

If I *do* paint abstract art, that's what abstract art means to me. I frankly do not understand the question. About twenty-four years ago, I knew a man in Hoboken, a German who used to visit us in the Dutch Seamen's Home. As far as he could remember, he was always hungry in Europe. He found a place in Hoboken where bread was sold a few days old – all kinds of bread: French bread, German bread, Italian bread, Dutch bread, Greek bread, American bread and particularly Russian black bread. He bought big stacks of it for very little money, and let it get good and hard and then he crumpled it and spread it on the floor in his flat and walked on it as on a soft carpet. I lost sight of him, but found out many years later that one of the other fellows met him again around 86th Street. He had become some kind of a Jugend Bund leader and took boys and girls to Bear Mountain on Sundays. He is still alive but quite old and is now a Communist. I could never figure him out, but now when I think of him, all that I can remember is that he had a very abstract look on his face.

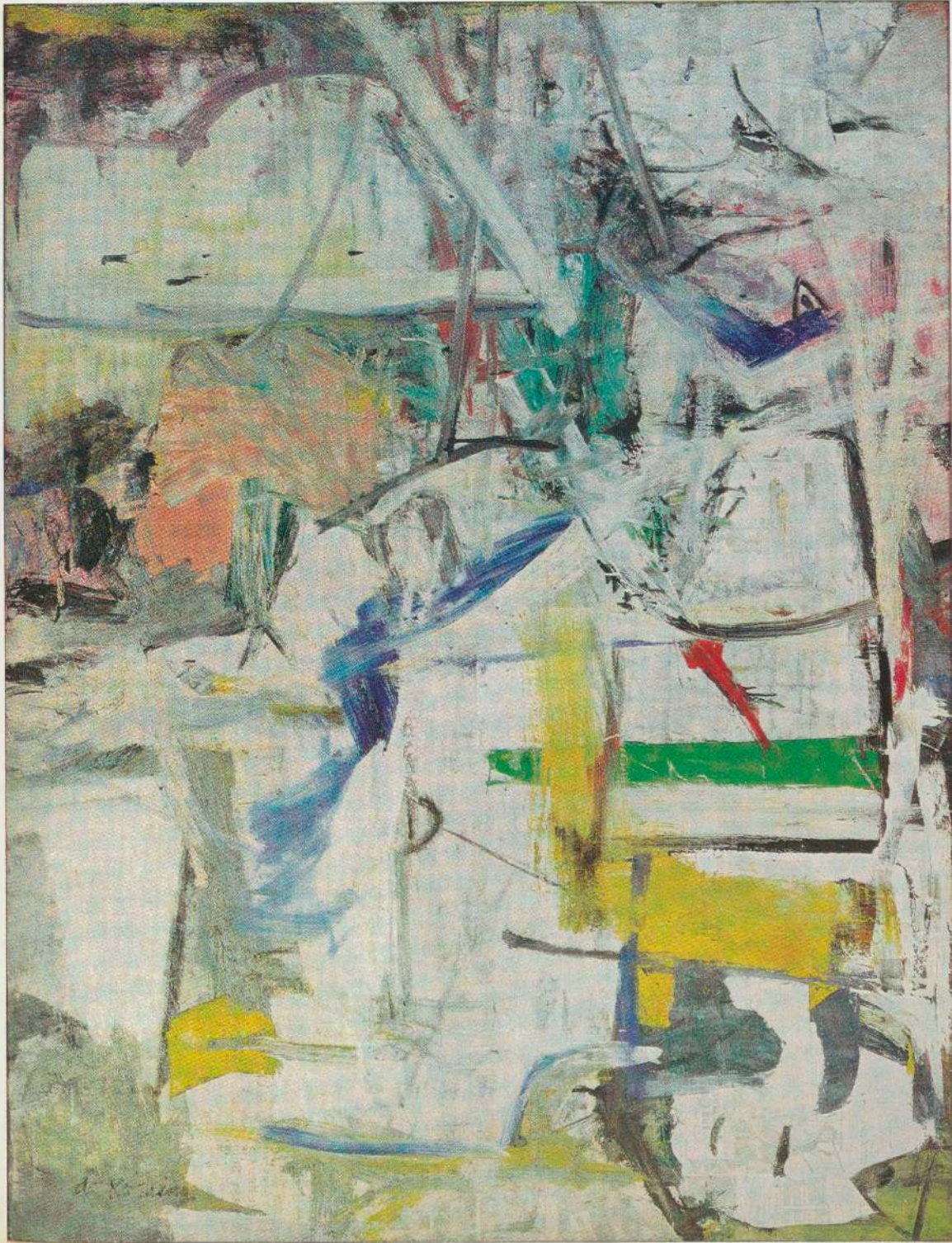
Willem de Kooning

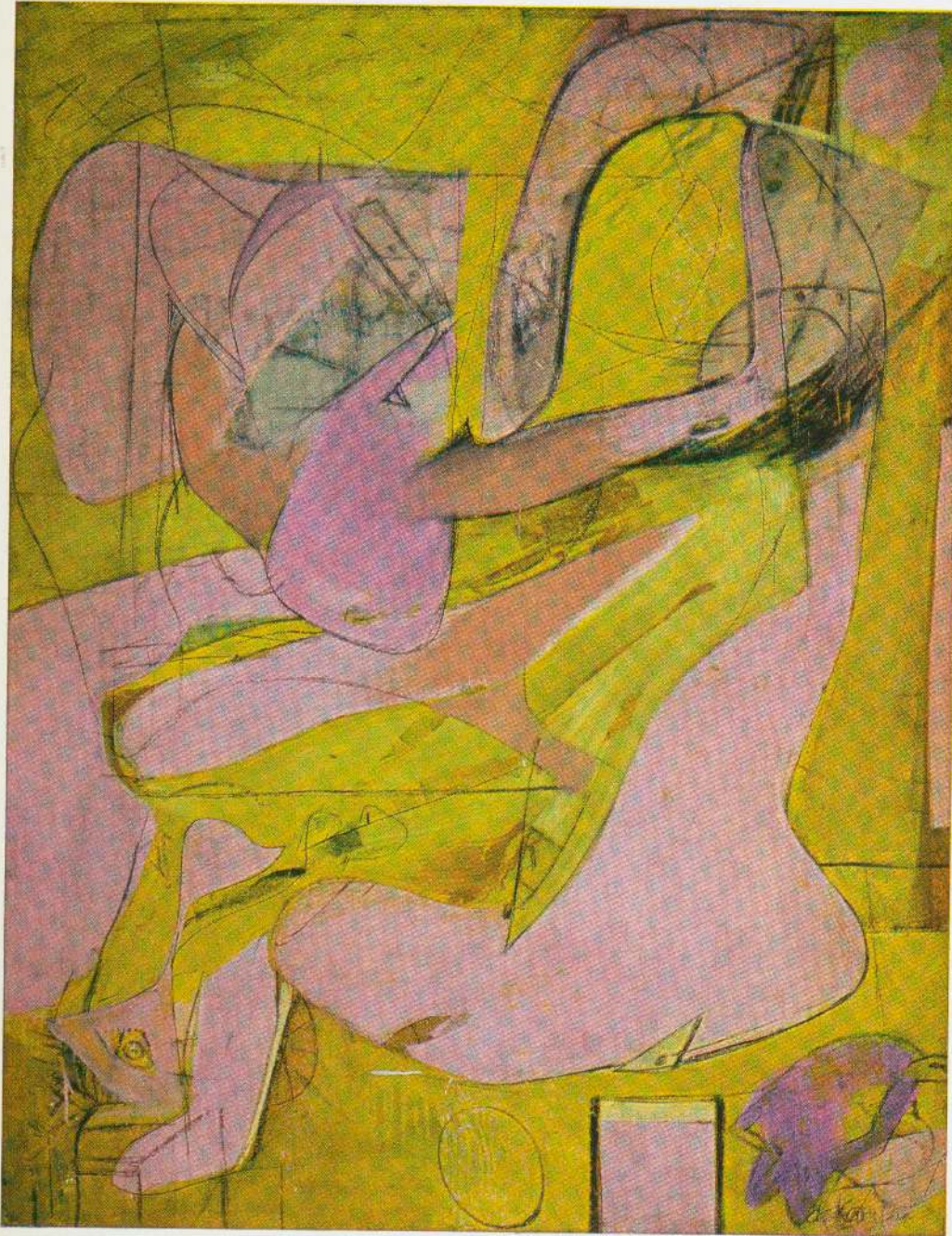
later een beweging, maar het begon niet als zodanig. Het heeft kracht, maar het was geen 'kracht-beweging'. En dan is er nog die beweging van één man, Marcel Duchamp – voor mij een werkelijk moderne beweging omdat hij inhoudt dat elke kunstenaar kan doen wat hij denkt te moeten doen – een beweging die toegankelijk is voor iedereen.

Als ik al abstract schilder, dan is dat wat abstracte kunst voor mij betekent. Eerlijk gezegd begrijp ik de vraag niet. Ongeveer 24 jaar geleden kende ik een man in Hoboken, een Duitser die ons altijd opzocht in het huis voor Nederlandse zeelieden. Voorzover hij zich kon herinneren, had hij in Europa altijd honger gehad. Hij vond een winkel in Hoboken waar brood van een paar dagen oud verkocht werd – allerlei soorten brood: Frans brood, Duits brood, Italiaans brood, Nederlands brood, Grieks brood, Amerikaans brood, en vooral zwart Russisch brood. Hij kocht er grote hoeveelheden van voor heel weinig geld en liet het goed hard worden, en dan verbrokkelde hij het en spreidde het uit op de vloer van zijn flat en liep erover als op een zacht tapijt. Ik verloor hem uit het oog maar hoorde jaren later dat een van de andere jongens hem ontmoet had in de buurt van de 86ste Straat. Hij was een soort jeugdbondleider geworden en nam op zondag jongens en meisjes mee naar Bear Mountain. Hij leeft nog steeds maar is behoorlijk oud en nu een communist. Ik heb hem nooit begrepen, maar wanneer ik nu aan hem denk, dan is het enige dat ik me van hem herinner dat zijn gezicht een heel abstracte uitdrukking had.

Willem de Kooning







Toer
sterv
idee
grote
zwa
sterv
Het
waa
afme
gein
door
werd
doel
schij
van
filos
com
was
mog
diep
diep
zoge
ontc
niet
tafel
beke
Het
voor
Het
mog
van
intel
stell
spre
het
met
bevi
geb
vind
het
vers
ten
hem
in d

Ontleend aan: Transformation, Arts, Communication, Environment. A World Review, 1, 2, 1951. Blz. 85-87 (geschreven in 1950 voor een serie lezingen door moderne kunstenaars in Studio 35, Eighth Street, New York City, N.Y.)

Toen in de Renaissance mensen nog niet in de lucht konden sterven – afgezien van de galg en de kruisdood – hadden de ideeën van een schilder altijd op aarde plaats. Hij had dit prachtige, grote oppervlak om op te werken. Als er dan ook bloed aan een zwaard zat, was dat geen toeval. Het betekende dat iemand stervende was of dood.

Het was de taal van de kunstenaar om de ruimte uit te meten waarin die persoon kon sterven of reeds gestorven was. De juiste afmetingen van die ruimte werden bepaald of, liever gezegd, geïnspireerd door de reden van de natuurlijke of gewelddadige dood van die persoon. De ruimte die op die manier uitgemeten werd op wat oorspronkelijk niet meer dan het oppervlak van het doek was, werd een 'plaats' ergens in dat vlak. Was hij een goede schilder, dan plaatste hij de 'inhoud' niet in het midden van het eind van dat vlak – het verdwijnpunt aan de horizon (iets waarvan de filosofen en zij die ons willen opvoeden tot het begrijpen van commerciële kunst ons willen overtuigen). Neen – de 'inhoud' was de manier waarop hij de gebeurtenis in dit vlak van zoveel mogelijk hoeken uit meetbaar maakte. Het belangrijkste was hoe diep de gebeurtenis zich op dat vlak kon of moest afspelen, – hoe diep het vlak zelf kon of moest zijn. De idee die hij had over het zogenaamde 'onderwerp' bepaalde de diepte; en daarmee ontdekte hij uiteindelijk hoe hoog en hoe breed het was. Het was niet andersom. Hij was geen Alice die in de spiegel keek. Het tafereel was er nog niet. Hij moest het nog steeds maken. Voor een bekwame schilder was perspectief dan ook geen bedrieglijke truc. Het was niet zo dat hij voor zijn doek stond en zich moest voorstellen hoe diep de wereld kon zijn. De wereld was al diep. Het was die diepte, in feite, die het bestaan van de wereld mogelijk maakte. Hij was niet zo abstract dat hij de hypotenusa van een twee-dimensionaal heelal nam. Schilderen stelde meer intellectuele eisen. Hij vond het intrigerender om zich voor te stellen dat hij zelf bezig was in dat vlak – om zich, bij wijze van spreken, *binnen* zijn eigen schilderij te bevinden. Hij beschouwde het als vanzelfsprekend dat hij de dingen alleen subjectief kon meten, en daarom was het logischerwijs het beste om zich erin te bevinden. Het was de enige manier waarop hij uiteindelijk alle gebeurtenissen kon plannen die helemaal vooraan plaats moesten vinden. In zeker opzicht werd hij zelf de idee, het middelpunt en het verdwijnpunt – en dat allemaal tegelijkertijd. Hij verplaatste, verschoof en rangschikte de dingen overeenkomstig zijn gevoelens ten opzichte ervan. Zij waren zeker niet allemaal hetzelfde voor hem. Hij 'bewerkte' of 'weefde' zijn evenwicht. Hij hield van iets in de ene hoek evenzeer als hij in een andere hoek iets haatte.

From: Transformation, Arts, Communication, Environment. A World Review, 1, 2, 1951. Pp. 85-87 (written in 1950 for a series of lectures by modern artists at Studio 35 on Eighth Street, New York City, N.Y.)

In the Renaissance, when people – outside of being hung or crucified – couldn't die in the sky yet, the ideas a painter had always took place on earth. He had this large marvelous floor that he worked on. So if blood was on a sword, it was no accident. It meant that someone was dying or dead.

It was up to the artist to measure out the exact space for that person to die in or be dead already. The exactness of the space was determined or, rather, inspired by whatever reason the person was dying or being killed for. The space thus measured out on the original plane of the canvas surface became a 'place' somewhere on that floor. If he were a good painter, he did not make the center of the end of that floor – the vanishing point on the horizon – the 'content' (as the philosophers and educators of commercial art want to convince us nowadays that they did). The 'content' was his way of making the happening on the floor measurable from as many angles as possible instead. The main interest was how deep the happening – and the floor itself – could be or ought to be. The concept he had about the so-called 'subject' established the depth; and with that he eventually found how high it was and how wide. It was not the other way around. He wasn't Alice looking into the Looking Glass. The scene wasn't there yet. He still had to make it.

Perspective, then, to a competent painter, did not mean an illusionary trick. It wasn't as if he were standing in front of his canvas and needed to imagine how deep the world could be. The world was deep already. As a matter-of-fact, it was depth which made it possible for the world to be there altogether. He wasn't so abstract as to take the hypotenuse of a two-dimensional universe. Painting was more intellectual than that. It was more intriguing to imagine himself busy on that floor of his – to *be*, so to speak, on the inside of his picture. He took it for granted that he could only measure things subjectively, and it was logical therefore that the best way was from the inside. It was the only way he could eventually project all the happenings on the frontmost plane. He became, in a way, the idea, the center, and the vanishing point himself – and all at the same time. He shifted, pushed, and arranged things in accordance with the way he felt about them. Sure they were not all the same to him. His idea of balance was a 'wrought' one or a 'woven' one. He loved something in one corner as much as he hated something in another. But he never became the things himself, as is usually said since Freud. If he wanted to, he could become one or two sometimes, but he was the one that made the decision. As long as he kept the original idea in mind, he could both invent the phenomena and inspect them critically at the same

Maar hij werd nooit de dingen zelf, wat gewoonlijk gezegd wordt sinds Freud. Als hij dat verkoos, kon hij er soms een of twee worden, maar hij nam die beslissing zelf. Zolang hij de oorspronkelijke idee in gedachten hield, kon hij tegelijkertijd de verschijningsvormen uitvinden en ze kritisch bekijken. Zo heeft Michelangelo Adam, en zelfs God, verzonnen.

In die tijd was je subjectief ten opzichte van jezelf, niet van iemand anders. Wanneer de kunstenaar St. Sebastiaan schilderde, wist hij heel goed dat hij St. Sebastiaan niet was – en ook niet een van de folteraars. Hij begreep het gezicht van die andere man niet omdat hij bezig was zijn eigen gezicht te schilderen: hij begreep het beter omdat hij zelf een gezicht had. Hij kon zich nooit volledig losmaken. Hij kon de mens niet uit het hoofd zetten.

Er moet iets aan ons zijn dat bepaalt dat we een gezicht, benen en armen, een buik, een neus, ogen en een mond hebben. Hij gaf er zelfs niet om dat mensen vleeskleurig waren. Destijds was vlees heel belangrijk voor een schilder. Zowel de kerk als de staat erkenden het. Belangstelling voor het verschil tussen diverse stoffen – zoals tussen zijde, hout, fluweel, glas, marmer – bestond *alleen in vergelijking met vlees*. Vlees was de reden dat het schilderen met olieverf werd uitgevonden. Nog nooit in de geschiedenis had het zo'n belangrijke plaats ingenomen in de schilderkunst. Voor de Egyptenaren was het iets dat niet duurzaam genoeg was; bij de Grieken kreeg het vlees – en trouwens alles – het uiterlijk van geschilderd marmer en gepleisterde muren. Maar voor de kunstenaars van de Renaissance was de mens van vlees gemaakt. Het schilderen werd beschouwd als een kunst juist vanwege de mens en niet ondanks de mens.

Kunst was ook verbonden met inspanning. De mens en alles om hem heen, en alles wat hem zou kunnen overkomen – hetzij hemel, hetzij hel – was er niet omdat de kunstenaar belangstelling had voor ontwerpen. Integendeel, hij ontwierp omdat al die dingen en hijzelf ook reeds in deze wereld waren. Dat was het grote wonder. Het wonder was niet wat hij zelf maakte, maar wat er reeds bestond. Hij wist dat er iets belangwekkenders was dan zijn eigen talent. Hij hield zich niet voortdurend bezig met de irriterende vraag wat de 'menschheid' zou moeten doen. Zo ze ergens op sloegen, dan was het niet altijd op hun eigen borst. Men kan zelf zien dat hij volslagen verbaasd was. Poses kwamen niet voor. Alles was gebaar. Alles in deze schilderijen had een eigen 'gedrag'. De mensen waren iets aan het doen; ze keken, ze praatten met elkaar, ze luisterden naar elkaar, ze begroeven de een, ze kruisigden iemand anders. Hoe meer de schilderkunst zich in die tijd ontwikkelde, hoe meer zij begon te trillen van opwinding.

En al heel spoedig merkten ze dat ze daarvoor duizenden en nog eens duizenden penseelstreken nodig hadden – zoals men zelf kan zien in de Venetiaanse schilderkunst.

De tekening begon te trillen omdat hij zich wilde verplaatsen. De schilder was te zeer van zijn stuk om zeker van zichzelf te zijn. Hoe weten we, dacht hij, dat alles niet stil staat, en pas begint te bewegen als wer er naar kijken? Er waren eigenlijk geen 'onderwerpen'. Wat we nu onderwerp noemen, was toen het schilderij zelf. Het 'onderwerp' kwam later pas, toen willekeurige delen uit die werken gelicht werden, wanneer een man zonder reden zit, staat of ligt.

Hij werd een bader; zij werd een baadster; zij leunde achterover; hij stond gewoon voor zich uit te kijken. Toen begon het poseren in de schilderkunst. Als een man geen andere betekenis heeft dan dat hij zit, dan is hij een poseur. Dat gebeurde toen de kunst, en de

time. Michelangelo invented Adam that way, and even God. In those days, you were subjective to yourself, not to somebody else. If the artist was painting St. Sebastian, he knew very well he wasn't St. Sebastian – nor was he one of the torturers. He didn't understand the other fellow's face because he was painting his own: he understood it better because he himself had a face. He could never become completely detached. He could not get man out of his mind.

There must be something about us, he thought, that determines us to have a face, legs and arms, a belly, nose, eyes and mouth. He didn't even mind that people were flesh-colored. Flesh was very important to a painter then. Both the church and the state recognized it. The interest in the difference of textures – between silk, wood, velvet, glass, marble – was there *only in relation to flesh*. Flesh was the reason why oil painting was invented. Never before in history had it taken such a place in painting. For the Egyptians, it was something that didn't last long enough; for the Greeks, it – and everything else – took on the texture of painted marble and plaster walls. But for the Renaissance artist, flesh was the stuff people were made of. It was because of man, and not in spite of him, that painting was considered an art.

Art was also tied up with effort. Man, and all the things around him, and all that possibly could happen to him – either going to heaven or hell – were not there because the artist was interested in designing. On the contrary, he was designing because all those things and himself too were in this world already. That was his great wonder. The marvel wasn't just what he made himself, but what was there already. He knew there was something more remarkable than his own ability. He wasn't continuously occupied with the petulant possibilities of what 'mankind' ought to do. If they were beating something, it wasn't their own breasts all the time. You can see for yourself that he was completely astonished. Never a pose was taken. Everything was gesture. Everything in these paintings 'behaved'. The people were doing something; they looked, they talked to one another, they listened to one another, they buried someone, crucified someone else. The more painting developed, in that time, the more it started shaking with excitement. And very soon they saw that they needed thousands and thousands of brushstrokes for that – as you can see for yourself in Venetian painting.

The drawing started to tremble because it wanted to go places. The artist was too perplexed to be sure of himself. How do we know, he thought, that everything is really not still, and only starts moving when we begin to look at it? Actually there was no 'subject-matter'. What we call subject-matter now, was then painting itself. Subject-matter came later on when parts of those works were taken out arbitrarily, when a man for no reason is sitting, standing or lying down. He became a bather; she became a bather; she was reclining; he just stood there looking ahead. That is when the posing in painting began. When a man has no other meaning than that he is sitting, he is a *poseur*. That's what happened when the burghers got hold of art, and got hold of man, too, for that matter. For really, when you think of all the life and death problems in the art of the Renaissance, who cares if a Chevalier is laughing or that a young girl has a red blouse on. It seems that so far, I have a chip on my shoulder. If I brought up Renaissance painting, it is not out of regret or because I think that we lost something. I do feel rather horrified when I hear people talk about Renaissance painting as if it were some kind of

mens zelf trouwens ook, in handen viel van de burgers. Want heus: wanneer men nu eens denkt aan alle problemen omtrent leven en dood in de kunst van de Renaissance, wie kan het dan schelen of een ridder lacht of dat een jong meisje een rode blouse aan heeft?

Het heeft er tot nu toe de schijn van dat ik overgevoelig ben op dit punt. Ik heb de schilderkunst van de Renaissance niet te berde gebracht uit spijt of uit de overtuiging dat we iets verloren hebben. Het vervult me echter wel met afschuw wanneer ik mensen over de schilderkunst van de Renaissance hoor praten alsof het om een soort huisbakken schilderijen gaat, alleen geschikt voor verjaardagkalenders. Ik heb het ook gedaan daar ik nooit spijkers met koppen kan slaan. Maar als ik aan de schilderkunst van nu denk, merk ik dat ik altijd aan dat facet ervan denk dat verbonden is met de Renaissance. Het vulgaire en de nadruk op het vlees schijnt het speciaal westers te maken. Men zou kunnen zeggen: 'Waarom zou dat westers zijn?' Ik zeg ook niet dat het zo is.

Maar het komt door deze westerse beschaving dat we nu de hele wereld door kunnen reizen en ik ben persoonlijk uiterst dankbaar dat ik in deze nooit stilhoudende observatie-wagen mag zitten en in zoveel richtingen kan kijken. Maar ik wil ook weten waar ik heen ga. Ik weet niet precies waar het is, maar ik heb mijn eigen spoor. Ik ben niet altijd zeker of ik mij erop bevind, maar soms geloof ik van wel.

In een recent nummer van het tijdschrift *Life* (t.g.v. het einde van de eerste helft van de eeuw) maken de kunstpagina's duidelijk dat we in de goede richting gaan. Al het andere is verouderd. Ik bedoel dit natuurlijk in verband met wat er verder in dat tijdschrift stond. Men liet verschillende richtingen in de kunst zien, maar ik heb Marcel Duchamp uitgekozen.

Er is een pad in de geschiedenis van de kunst dat ons helemaal terugvoert naar Mesopotamië. Het slaat het hele Oosten, de Maja-cultuur, en de Amerikaanse Indianen over. Duchamp bevindt zich op dat pad. Cézanne eveneens. Picasso en de kubisten ook; Giacometti, Mondriaan en nog veel meer – hele beschavingen. Het gaat, zoals ik zei, zeer ver terug, misschien wel 5000 jaar, dus heeft het geen zin om namen te noemen. Ik noem Duchamp omdat hij een van de kunstenaars was in dat nummer van *Life*. Maar ik heb bepaalde gevoelens jegens al deze mensen – er zijn er miljoenen – op dit uitgestrekte pad dat ons zeer ver terugvoert in de geschiedenis. Zij hadden een bijzondere manier van meten. Zij schenen te meten met hun eigen lengte. Daarom konden zij zichzelf in bijna alle afmetingen voorstellen. Daarom vind ik dat de figuren van Giacometti op echte mensen lijken. Het is een historische en volgens mij traditionele gedachte, dat het ding dat de kunstenaar maakt, voor zichzelf te weten kan komen, hoe hoog het is, hoe breed en hoe diep. Het vindt zijn oorsprong in het beeld van de mens zelf.

Ik geeft toe dat ik weinig van oosterse kunst afweet. Maar dat komt omdat ik er niet in kan vinden wat ik zoek of waar ik over praat. Voor mij is het oosterse idee van schoonheid dat 'het hier niet is'. Juist dat het hier niet is, is het essentiële. Het is afwezig. Daarom is het zo goed. Precies hetzelfde heb ik tegen op het suprematisme, het purisme en het non-objectivisme.

Hoewel ik persoonlijk niet geef om alle potten en pannen in de schilderijen van de burgers – de genretaferele van een goed leven, die zich later ontwikkelden tot de vriendelijke zon van het Impressionisme – trekt het idee mij wel aan dat zij – ik bedoel die potten en pannen – altijd in verband staan met de mens. Ze

buck-eye painting good only for kitchen calendars. I did it also, because it is impossible for me ever to come to the point. But when I think of painting today, I find myself always thinking of that part which is connected with the Renaissance. It is the vulgarity and fleshy part of it which seems to make it particularly Western. Well, you could say, 'Why should it be Western?' Well, I'm not saying it should.

But, it is because of Western civilization that we can travel now all over the world and I, myself, am completely grateful for being able to sit in this evermoving observation car, able to look in so many directions. But I also want to know where I'm going. I don't know exactly where it is, but I have my own track. I'm not always sure I'm on it, but sometimes I think I am.

In a recent issue of *Life* magazine (the half-century number), it is the pages on art which made it obvious that we are in the right direction. Everything else is dated. I mean this of course in relation to what was presented in that issue. Different directions in art were presented but, for my part, I picked Marcel Duchamp.

There is a train track in the history of art that goes way back to Mesopotamia. It skips the whole Orient, the Mayas and American Indians. Duchamp is on it. Cézanne is on it. Picasso and the Cubists are on it; Giacometti, Mondrian and so many, many more – whole civilizations. Like I say, it goes way in and back to Mesopotamia for maybe 5,000 years, so there is no sense in calling out names. The reason I mention Duchamp is because he was one of the artists in *Life's* half-century number. But I have some feeling about all these people – millions of them – on this enormous track, way into history. They had a peculiar way of measuring. They seemed to measure with a length similar to their own height. For that reason they could imagine themselves in almost any proportions. That is why I think Giacometti's figures are like real people. The idea that the thing that the artist is making can come to know for itself, how high it is, how wide and how deep it is, is a historical one – a traditional one I think. It comes from man's own image.

I admit I know little of Oriental art. But that is because I cannot find in it what I am looking for, or what I am talking about. To me the Oriental idea of beauty is that 'it isn't here'. It is in a state of not being here. It is absent. That is why it is so good. It is the same thing I don't like in Suprematism, Purism and non-objectivity. And, although I, myself, don't care for all the pots and pans in the paintings of the burghers – the genre scenes of goodly living which developed into the kind sun of Impressionism later on – I do like the idea that they – the pots and pans, I mean – are always in relation to man. They have no soul of their own, like they seem to have in the Orient. For us, they have no character; we can do anything we please with them. There is this perpetual irritability. Nature, then, is just nature. I admit I am very impressed with it. The attitude that nature is chaotic and that the artist puts order into it is a very absurd point of view, I think. All that we can hope for is to put some order into ourselves. When a man ploughs his field at the right time, it means just that.

Insofar as we understand the universe – if it can be understood – our doings must have some desire for order in them; but from the point of view of the universe, they must be very grotesque. As a matter-of-fact, the idea of 'order' reminds me of something Jack Tworkov was telling me that he remembered of his childhood. There was the village idiot. His name was Plank and he measured everything. He measured roads, toads, and his own feet; fences,

hebben geen eigen ziel, zoals in het Oosten, naar het schijnt. Voor ons hebben ze geen karakter, we kunnen er mee doen wat we willen. Er is een eeuwige prikkeling. De natuur is gewoon de natuur. Ik geef toe dat ik er erg van onder de indruk ben.

Het standpunt dat de natuur chaotisch is en dat de kunstenaar er orde in brengt, vind ik absurd. We kunnen alleen maar hopen een beetje orde in onszelf te brengen. Dat een man zijn akker op het juiste tijdstip ploegt – dat betekent het.

Voorzover wij het heelal begrijpen – zo het al begrepen kan worden – moeten onze handelingen een verlangen naar orde uitdrukken; maar van het heelal uit bekeken, moeten ze wel heel grotesk zijn. Trouwens, het begrip 'orde' herinnert me aan iets dat Jack Tworkov me vertelde uit zijn jeugd.

Er was een dorpsgek. Zijn naam was Plank en hij nam overal de maat van. Hij mat wegen, paden, en zijn eigen voeten; hekken, zijn neus, ramen, bomen, zagen en rupsen. Alles wat hij wilde meten had hij bij de hand. Omdat hij een gek was, kan men moeilijk nagaan hoe gelukkig hij was. Jack zei dat hij rondliep met een zeer tevreden gezicht. Hij had geen heimwee, geen geheugen en ook geen besef van tijd. Het enige dat hem aan zichzelf opviel was dat hij van lengte veranderde.

Willem de Kooning

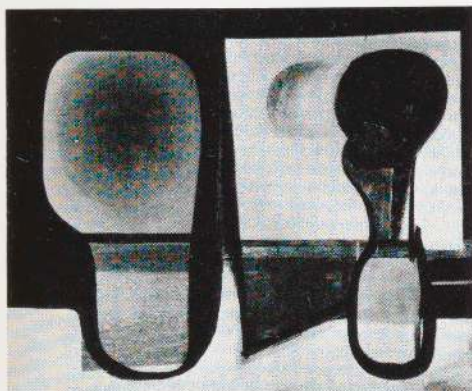
his nose and windows, trees, saws and caterpillars. Everything was there already to be measured by him. Because he was an idiot, it is difficult to think in terms of how happy he was. Jack says he walked around with a very satisfied expression on his face. He had no nostalgia, neither a memory nor a sense of time. All that he noticed about himself was that his length changed!

Willem de Kooning

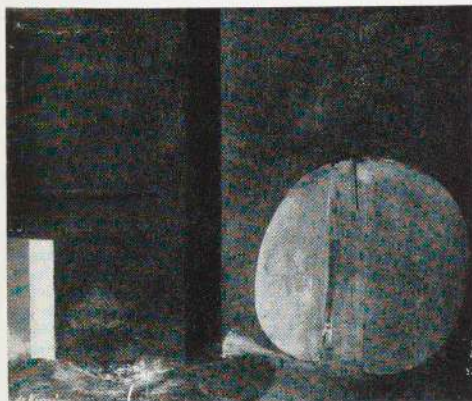
De afmetingen zijn eerst in inches, daarna in centimeters.

Een datum tussen [teksthaken] wil zeggen dat deze niet op het werk zelf is aangebracht.

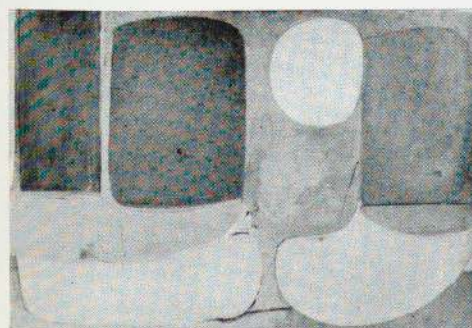
• *Ook in kleur gereproduceerd.*



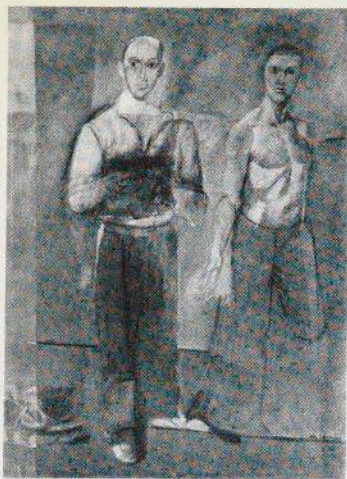
- 1 Untitled** [c. 1934]
olieverf op doek
36.45 $\frac{1}{8}$ / 91.114
John Becker, Londen



- 2 Abstract Still Life** [c. 1938]
olieverf op doek
30.36 / 76.91
Mr. and Mrs. Daniel Brustlein, Parijs



- 3 Pink Landscape** [c. 1938]
olieverf op board
24.36 / 61.91
Mr. and Mrs. Reuben Tam, New York City, N.Y.

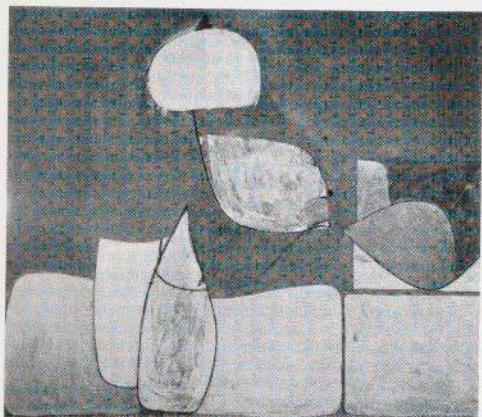


4 Two Men standing [c. 1938]

olieverf op doek

61 $\frac{1}{8}$ · 45 $\frac{1}{8}$ / 155.114

particuliere verzameling



5 Elegy [c. 1939]

olieverf en houtskool op board

40 $\frac{1}{4}$ · 47 $\frac{7}{8}$ / 102.122

particuliere verzameling (courtesy Pasadena
Art Museum, Pasadena, Calif.)



6 Man [c. 1939]

olieverf op papier op board

11 $\frac{1}{4}$ · 9 $\frac{1}{4}$ / 29.24

particuliere verzameling



7 Glazier [c. 1940]

olieverf op doek

54.44 / 137.112

particuliere verzameling

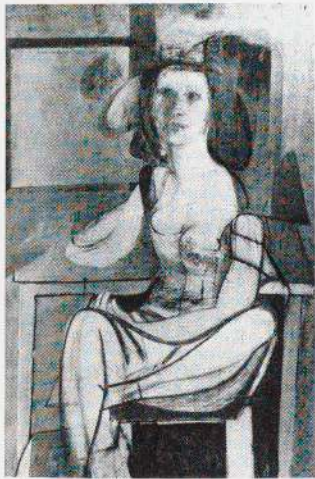


8 Seated Figure (Classic Male) [c. 1940]

olieverf en houtskool op triplex

54 $\frac{3}{8}$.36 / 138.91

particuliere verzameling

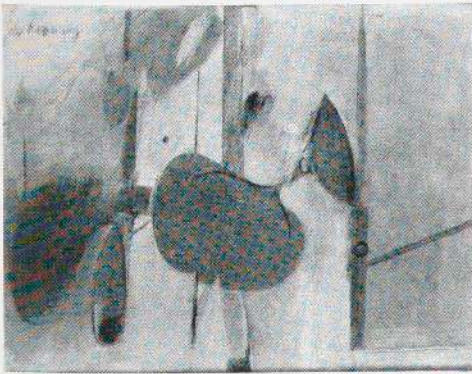


9* Seated Woman [c. 1940]

olieverf en houtskool op board

54.36 / 137.91

Mrs. Albert M. Greenfield, Philadelphia, Penn.

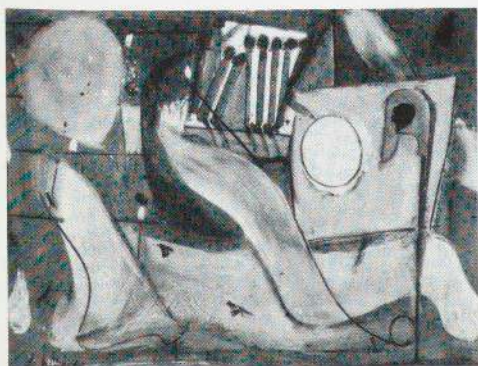


10 Untitled [1941-42]

olieverf op papier

5 $\frac{5}{8}$.7 $\frac{3}{8}$ / 14.19

Allan Stone Gallery, New York City, N.Y.



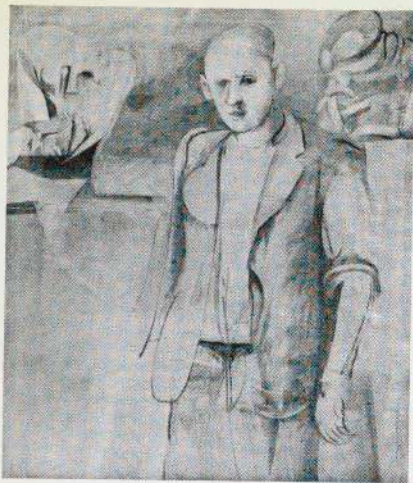
11 Untitled (The 'Matchbook' Painting)

[c. 1942]

olieverf en potlood op papier

5 $\frac{1}{2}$.7 $\frac{1}{2}$ / 14.19

Mr. and Mrs. Stephen D. Paine, Boston, Mass.

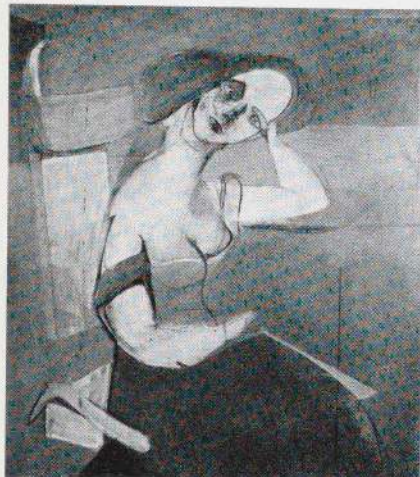


12 Standing Man [c. 1942]

olieverf op doek

41 $\frac{1}{8}$.34 $\frac{1}{8}$ / 105.87

Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.
(The Ella Gallup Sumner and Mary Catlin
Sumner Collection)



13 Woman sitting [1943-44]

olieverf en houtskool op board

48 $\frac{1}{2}$.42 / 123.107

Mr. and Mrs. Daniel Brustlein, Parijs



14 Queen of Hearts [1943-46]

olieverf en houtskool op board

46.27 $\frac{1}{2}$ / 117.70

Joseph H. Hirshhorn Foundation, New York
City, N.Y.

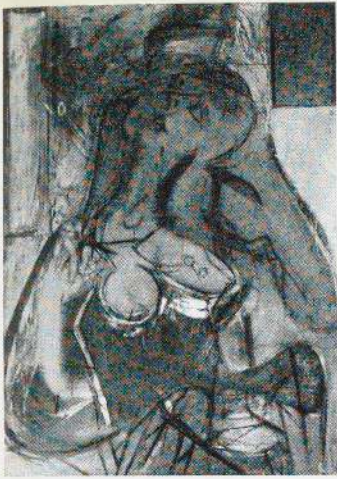


15* Woman [c. 1944]

olieverf en houtskool op doek

46.32 / 117.81

particuliere verzameling, New York City, N.Y.

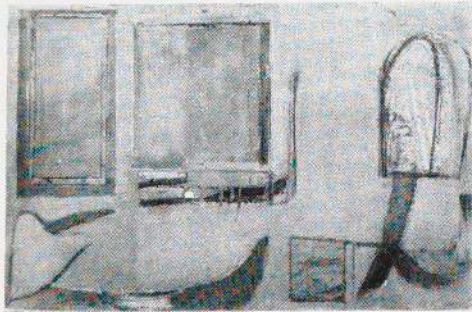


16 Pink Lady [c. 1944]

olieverf en houtskool op board

48 $\frac{3}{8}$.35 $\frac{5}{8}$ / 123.91

Mr. and Mrs. Stanley K. Sheinbaum, Santa Barbara, Calif.



17 Untitled [c. 1944]

houtskool en olievert op papier op board

13 $\frac{1}{2}$.21 $\frac{1}{4}$ / 34.54

Mr. and Mrs. Lee V. Eastman, New York City, N.Y.



18* Pink Angels [c. 1945]

olieverf en houtskool op doek

52.40 / 132.102

Mr. and Mrs. Frederick R. Weisman, Beverly Hills, Calif.



19 Study for Backdrop for Labyrinth

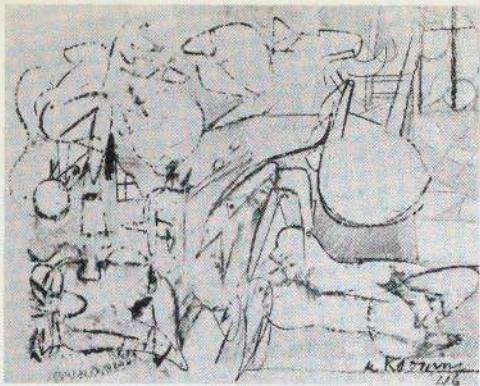
(dance recital by Marie Marchowsky and her company, April 5, 1946, New York Times Hall) [1946]

(dansrecital van Marie Marchowsky en ensemble, 5 april 1946, New York Times Hall)

olieverf en houtskool op papier

22 $\frac{1}{8}$.28 $\frac{1}{2}$ / 56.72

particuliere verzameling



20 Special Delivery 1946
olieverf, lakverf en houtskool op karton
23 $\frac{3}{8}$.30 / 59.76
Joseph H. Hirshhorn Foundation, New York
City, N.Y.



21 Light in August [c. 1946]
olieverf en lakverf op papier op doek
55.41 $\frac{1}{2}$ / 140.106
Elise C. Dixon, Scottsdale, Ariz.



22 Orestes [1947]
lakverf op papier op triplex
24 $\frac{1}{8}$.36 $\frac{3}{8}$ / 61.92
Ruth Stephan Franklin, New York City, N.Y.



23 Valentine [1947]
olieverf en lakverf op papier op board
36 $\frac{3}{8}$.24 $\frac{1}{4}$ / 93.62
Mr. and Mrs. Gifford Phillips, Santa Monica,
Calif.

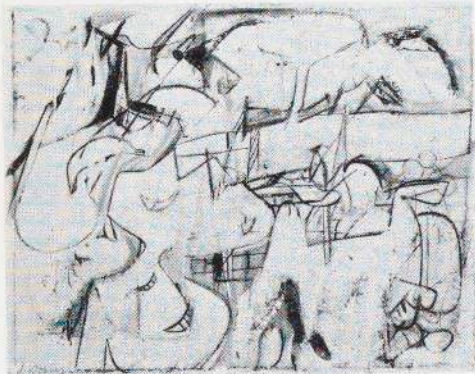


24 Woman [1948]

olieverf en lakverf op board

53½.44½ / 136.113

Joseph H. Hirshhorn Foundation, New York
City, N.Y.

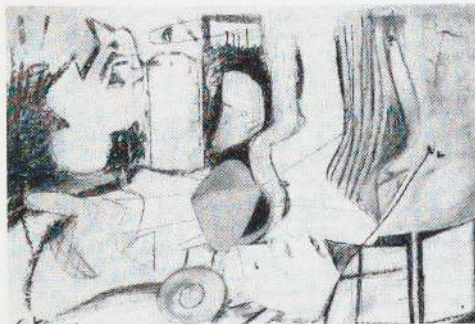


25 Mailbox [1948]

olieverf, lakverf en houtskool op papier op karton

23½.30 / 59.76

Nelson A. Rockefeller, New York City, N.Y.



26 Secretary [1948]

olieverf en houtskool op board

24½.36½ / 62.93

Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



27 Untitled [1948]

olieverf en lakverf op papier

13½.12 / 34.31

Carol Bettman Lazar, New York City, N.Y.



28 Black Friday [1948]

lakverf en olieverf op board

48.38 / 122.97

Mrs. H. Gates Lloyd, Haverford, Penn.



29 Dark Pond [1948]

lakverf op board

46 $\frac{3}{8}$.55 $\frac{3}{8}$ / 119.142

Mr. and Mrs. Richard L. Weisman, New York City, N.Y.



30 Painting [1948]

lakverf en olieverf op doek

42 $\frac{5}{8}$.56 $\frac{1}{8}$ / 108.143

The Museum of Modern Art, New York City, N.Y.

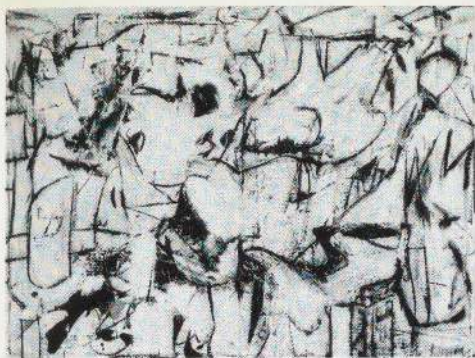


31 Untitled [1948]

lakverf en olieverf op papier op board

30.40 / 76.102

Mr. and Mrs. Thomas B. Hess, New York City, N.Y.



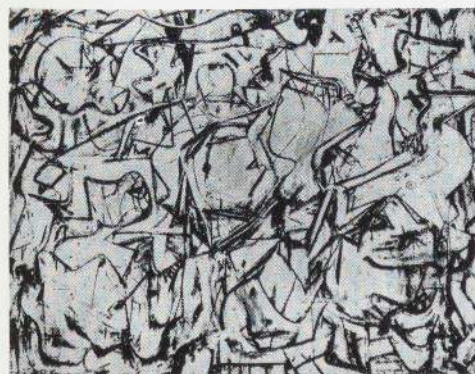
32 Town Square [1948]
olieverf en lakverf op papier op board
17 $\frac{3}{8}$.23 $\frac{3}{4}$ / 44.60
Mr. and Mrs. Ben Heller, New York City, N.Y.



33 Untitled [1948]
olieverf en lakverf op papier
18 $\frac{7}{8}$.23 / 48.58
Mary Abbott, New York City, N.Y.



34 Attic Study [1949]
olieverf en lakverf op papier op board
18 $\frac{7}{8}$.23 $\frac{7}{8}$ / 48.61
D. and J. de Menil, Houston, Texas



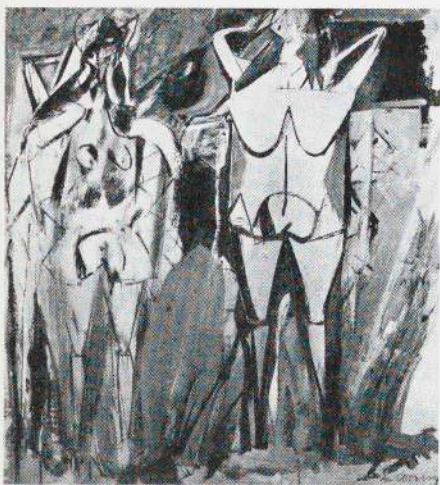
35 Attic [1949]
olieverf op doek
61 $\frac{3}{8}$.80 $\frac{1}{2}$ / 155.203
Muriel Newman, Chicago, Ill.



36 Asheville [1949]
olieverf en lakverf op karton op doek
25 $\frac{5}{8}$.32 / 65.81
The Phillips Collection, Washington, D.C.



37 Warehouse Manikins [1949]
olieverf en lakverf op papier op karton
24 $\frac{1}{2}$.34 $\frac{5}{8}$ / 62.88
Mr. and Mrs. Bagley Wright, Seattle, Wash.



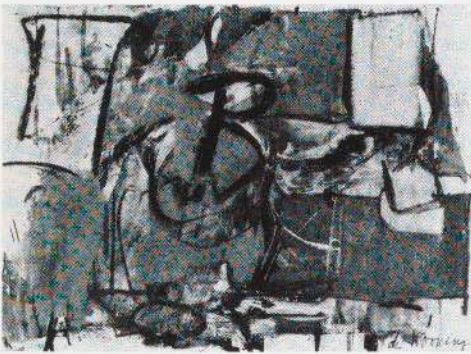
38 Two standing Women [1949]
olieverf, houtskool en lakverf op papier op board
29 $\frac{1}{2}$.26 $\frac{1}{4}$ / 75.67
Norton Simon Foundation, Fullerton, Calif.



39 Two Women on a Wharf [1949]
olieverf, lakverf en potlood op papier + collage
24 $\frac{3}{4}$.24 $\frac{3}{4}$ / 63.63
Edward F. Dragon, Easthampton, N.Y.



40 Night Square [c. 1949]
lakverf op karton op board
30.40 / 76.102
Martha Jackson, New York City, N.Y.



41 Boudoir [1950]
olieverf en lakverf op papier
15.20 $\frac{3}{4}$ / 38.53
Mr. and Mrs. Allan Stone, New York City, N.Y.



42 Collage [1950]
olieverf, lakverf en punaises op papier
22.30 / 56.76
Mr. and Mrs. David M. Solinger, New York City,
N.Y.



43* Excavation [1950]
olieverf en lakverf op doek
6'8 $\frac{1}{8}$.8'4 $\frac{1}{8}$ / 203.254
The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.
(Mr. and Mrs. Frank G. Logan Purchase Prize;
Gift of Mr. Edgar Kaufmann, jr., and Mr. and
Mrs. Noah Goldowsky)



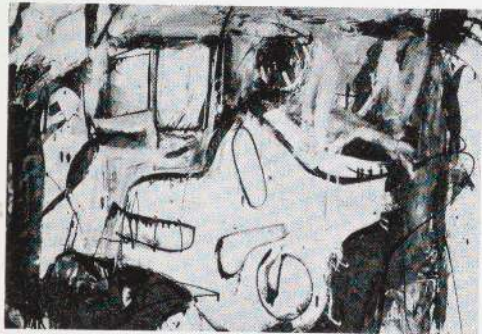
44 Untitled (Woman, Wind and Window)

[1950]

olieverf en lakverf op papier

16½.20 / 42.51

Alfonso A. Ossorio, Easthampton, N.Y.



45 Woman, Wind and Window [1950]

olieverf en lakverf op papier op board

24½.36 / 61.91

Mr. and Mrs. Ben Heller, New York City, N.Y.



46 Study for Woman [1950]

olieverf en lakverf op papier + collage op doek

14⅝.11⅝ / 37.30

Mr. and Mrs. Thomas B. Hess, New York City, N.Y.



47 Painting [c. 1950]

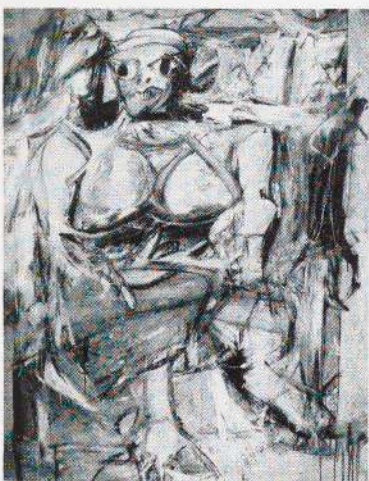
olieverf en lakverf op karton op board

30⅝.40 / 77.102

Mrs. H. Gates Lloyd, Haverford, Penn.



48 Figure in Landscape II [c. 1950]
olieverf en lakverf op karton op board
32 $\frac{3}{4}$.15 $\frac{1}{4}$ / 83.39
Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



49 Woman I [1950-52]
olieverf op doek
75 $\frac{7}{8}$.58 / 193.147
The Museum of Modern Art, New York City,
N.Y. (Purchase)



50 Woman II [1952]
olieverf op doek
59.43 / 150.109
The Museum of Modern Art, New York City,
N.Y. (Gift of Mrs. John D. Rockefeller, 3rd.)



51 Woman IV [1952-53]
olieverf en lakverf op doek
59.46 $\frac{1}{4}$ / 150.117
William Rockhill Nelson Gallery of Art, Atkins
Museum of Fine Arts, Kansas City, Mo. (Gift of
William Inge)



52 Woman and Bicycle [1952-53]

olieverf op doek

76 $\frac{1}{2}$.49 / 194.124

Whitney Museum of American Art, New York
City, N.Y.



53 Woman VI [1953]

olieverf en lakverf op doek

68 $\frac{1}{2}$.58 $\frac{1}{2}$ / 174.149

Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh,
Penn.



54 Woman [1953]

olieverf en houtskool op papier op doek

25 $\frac{1}{2}$.19 $\frac{3}{8}$ / 65.50

Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



55 Two Women in the Country [1954]

olieverf, lakverf en houtskool op doek

46 $\frac{1}{8}$.40 $\frac{7}{8}$ / 117.104

Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



56 Two Women [1954-55]
olieverf en houtskool op doek
40 $\frac{1}{8}$ ·50 / 102.127
Mrs. Samuel Weiner, New York City, N.Y.



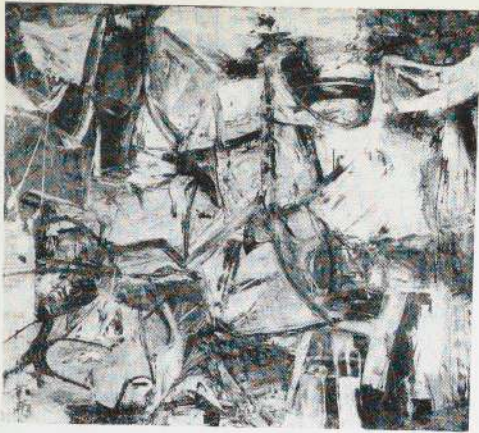
57 Police Gazette [1954-55]
olieverf, lakverf en houtskool op doek
43 $\frac{1}{4}$ ·50 $\frac{1}{4}$ / 110.128
Mr. and Mrs. Robert C. Scull, New York City,
N.Y.



58 Interchanged [1955]
olieverf op doek
79.69 / 200.175
Edgar Kaufmann, jr., New York City, N.Y.



59 Composition [1955]
olieverf, lakverf en houtskool op doek
79 $\frac{1}{2}$ ·69 $\frac{1}{4}$ / 201.176
The Solomon R. Guggenheim Museum, New
York City, N.Y.



60 Gotham News [1955-56]
olieverf, lakverf en houtskool op doek
69 $\frac{1}{2}$.79 $\frac{3}{4}$ / 177.202
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y.



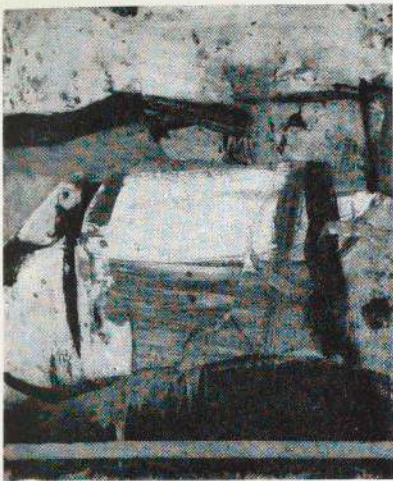
61 Backyard on Tenth Street [1956]
olieverf op doek op board
47 $\frac{7}{8}$.58 $\frac{1}{8}$ / 122.148
The Baltimore Museum of Art, Baltimore, Md.
(Frederic Cone Fund)



62* Easter Monday [1956]
olieverf op doek
96 $\frac{1}{4}$.73 $\frac{7}{8}$ / 244.188
The Metropolitan Museum of Art, New York
City, N.Y. (Rogers Fund, 1956)



63 The Time of the Fire [1956]
olieverf en lakverf op doek
59 $\frac{1}{4}$.79 / 151.200
Dr. and Mrs. Israel Rosen, Baltimore, Md.

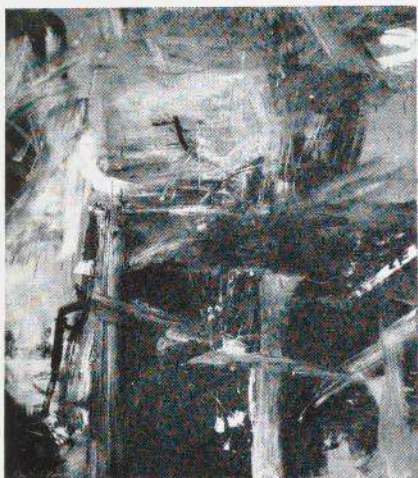


64 July 4th 1957

olieverf op papier (collage)

26 $\frac{3}{4}$.22 / 68.56

Elaine de Kooning, New York City, N.Y.



65 Palisade [1957]

olieverf op doek

79.69 / 200.175

Mr. and Mrs. Milton A. Gordon, New York City, N.Y.

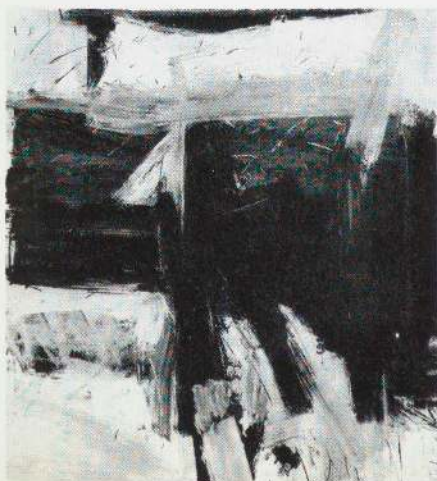


66 Parc Rosenberg [1957]

olieverf op doek

80.70 / 203.178

Isobel and Donald Grossman Collection, New York City, N.Y.



67 Ruth's Zowie [1957]

olieverf op doek

80 $\frac{1}{4}$.70 $\frac{1}{8}$ / 203.178

Mr. and Mrs. Thomas B. Hess, New York City, N.Y.

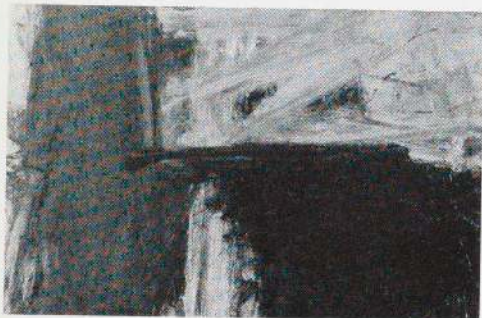


68 Suburb in Havana [1958]

olieverf op doek

80.70 / 203.178

Mr. and Mrs. Lee V. Eastman, New York City,
N.Y.

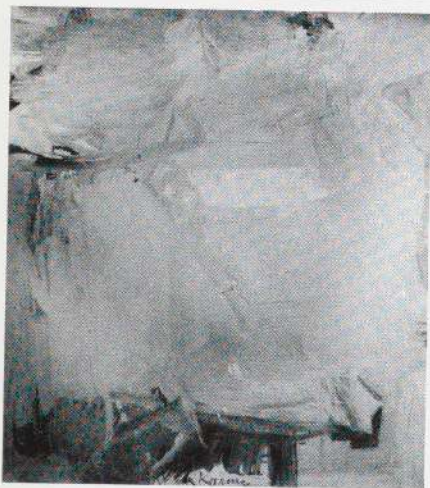


69 Greece on 8th Avenue [1958]

olieverf op doek

47 $\frac{1}{4}$.73 $\frac{3}{4}$ / 120.186

H. de Jong, Hengelo (Holland)

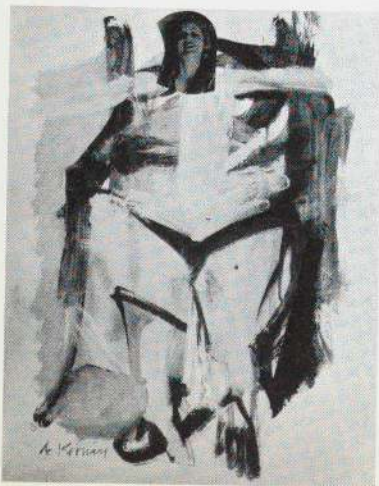


70 Untitled [1961]

olieverf op doek

80.70 / 203.178

Virginia Dwan Kondratief, Dwan Gallery, New
York City, N.Y.

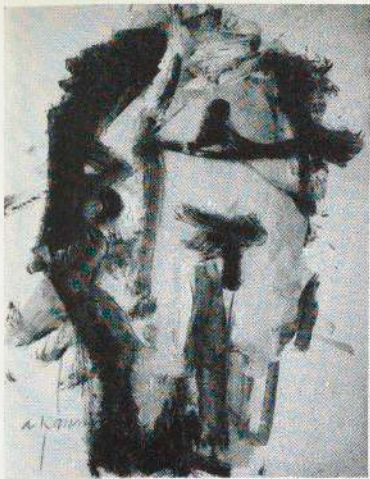


71 Woman I [1961]

olieverf op papier op doek

29.22 $\frac{3}{8}$ / 74.58

particuliere verzameling

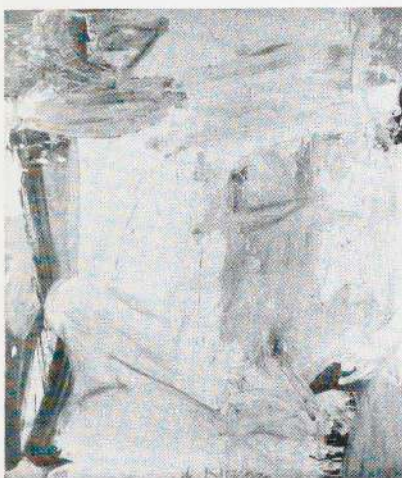


72 Woman VIII [1961]

olieverf op papier

29.22 $\frac{3}{8}$ / 74.58

National Collection of Fine Arts, Smithsonian
Institution, Washington, D.C.

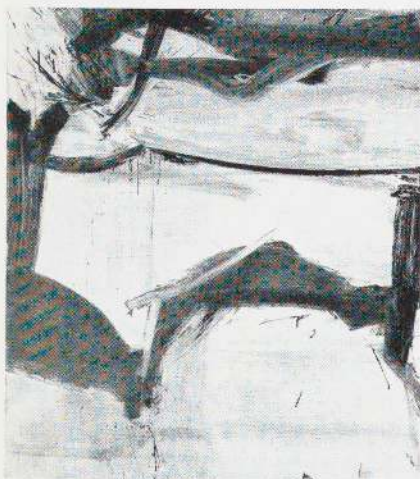


73* Rosy-fingered Dawn at Louse Point [1963]

olieverf op doek

80.70 / 203.178

Stedelijk Museum, Amsterdam



74 Untitled [1963]

olieverf op doek

80.70 / 203.178

Joseph H. Hirshhorn Foundation, New York
City, N.Y.



75 Pastoral [1963]

olieverf op doek

70.80 / 178.203

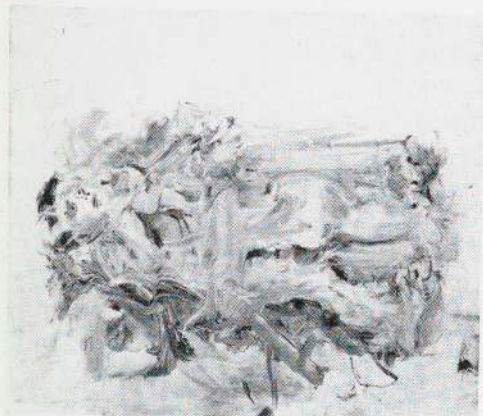
particuliere verzameling



76 Clamdiggers [1964]
olieverf op papier op board
20 $\frac{1}{2}$ · 14 $\frac{1}{2}$ / 52.37
particuliere verzameling (courtesy Pasadena
Art Museum, Pasadena, Calif.)



77 Male Figure [1964]
olieverf op papier op board
29 $\frac{1}{2}$ · 23 $\frac{1}{2}$ / 75.60
Peter Fried, Freeport, N.Y.



78 Reclining Man [1964]
olieverf op papier op board
23.27 / 58.69
Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



79 Two standing Women [1964]
olieverf op papier op doek
29 $\frac{1}{2}$ · 23 $\frac{1}{2}$ / 75.60
Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



80 Two Figures [1964]
olieverf op papier op board
29 $\frac{3}{8}$.23 $\frac{3}{8}$ / 75.59
Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



81 Two Women [1964]
olieverf op papier op board
60 $\frac{1}{2}$.37 / 154.94
Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



82 Woman Sag Harbor [1964]
olieverf op deurpaneel
80.36 / 203.91
Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



83 Singing Woman 1965
olieverf op papier op doek
88 $\frac{1}{4}$.23 $\frac{7}{8}$ / 224.61
John and Kimiko Powers, Aspen, Colo.

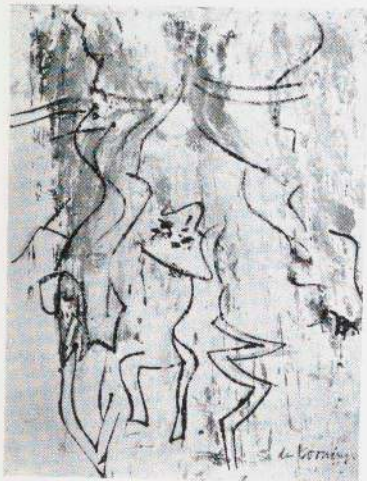


84 Woman in a Rowboat [1965]

olieverf op papier op karton

47 $\frac{1}{2}$.22 $\frac{1}{4}$ / 121.57

Martha Jackson Gallery, New York City, N.Y.



85 Woman [1965-66]

olieverf op papier op doek

48 $\frac{7}{8}$.36 $\frac{3}{8}$ / 124.93

Allan Stone Gallery, New York City, N.Y.

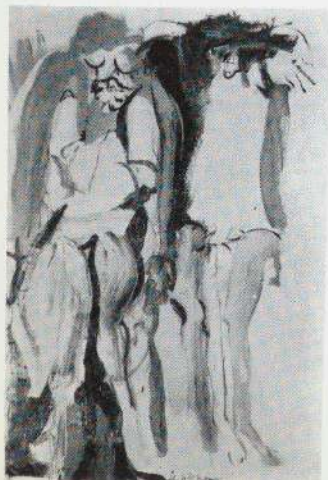


86 Woman Acabonic [1966]

olieverf op papier op doek

80 $\frac{1}{2}$.36 / 204.91

Whitney Museum of American Art, New York City, N.Y. (Gift of Mrs. Bernard F. Gimbel)



87 Women singing I [1966]

olieverf op papier

36 $\frac{1}{8}$.24 $\frac{1}{4}$ / 92.62

Mr. and Mrs. Gianluigi Gabetti, New York City, N.Y.



88 The Visit [1967]

olieverf op doek

60.48 / 152.122

M. Knoedler & Co., Inc., New York, Parijs,
Londen



89 Woman and Child [1967]

olieverf op papier

52½.47⅝ / 133.121

Joseph and Mildred Gosman, Toledo, Ohio



90 Woman in the Water [1967]

olieverf op papier op doek

23¼.18½ / 59.47

James Goodman Gallery, New York City, N.Y.



91 Woman on a Sign II [1967]

olieverf op papier op doek

56.41¼ / 142.105

M. Knoedler & Co., Inc., New York, Parijs,
Londen



92* Two Figures in a Landscape [1967]

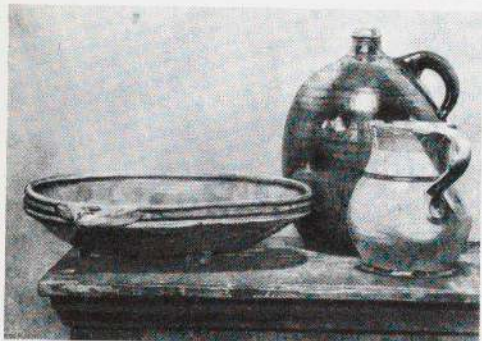
olieverf op doek

70.80 / 178.203

Stedelijk Museum, Amsterdam

Tekeningen

*indien niet anders vermeld zijn de tekeningen
op papier*

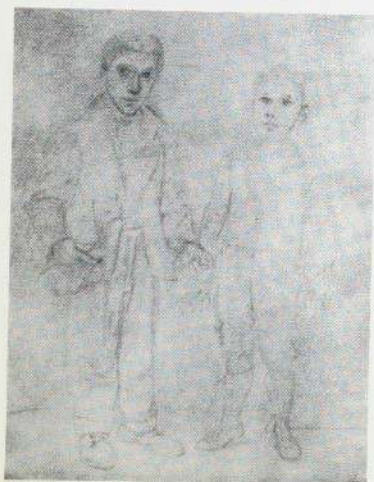


93 Dish with Jugs [1921]

houtskool

19 $\frac{3}{4}$.25 $\frac{3}{8}$ / 50.64 $\frac{1}{2}$

particuliere verzameling



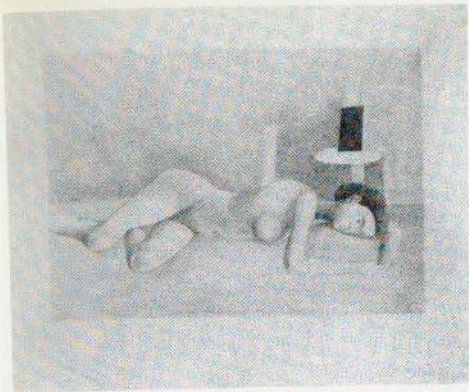
94 Self-Portrait with Imaginary Brother

[c. 1938]

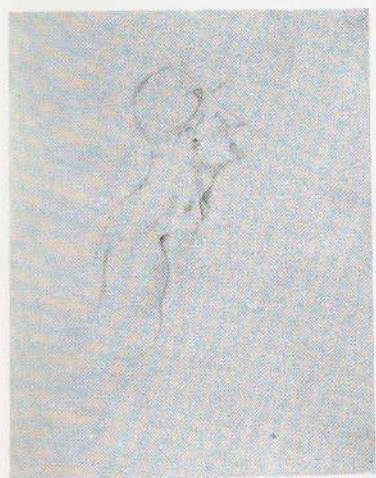
potlood

13 $\frac{1}{8}$.10 $\frac{1}{4}$ / 33 $\frac{1}{2}$.26

Saul Steinberg, New York City, N.Y.



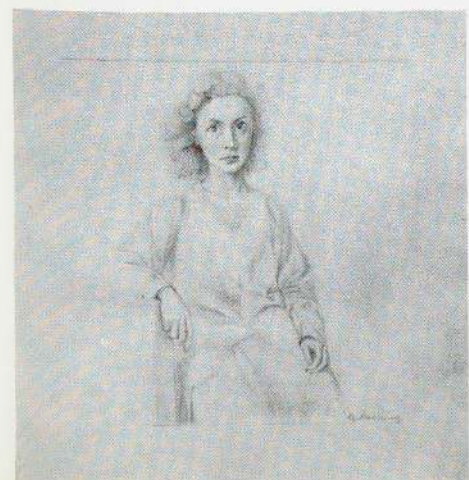
95 Reclining Nude [c. 1938]
potlood
10½.13 / 27.33
eigendom van de kunstenaar



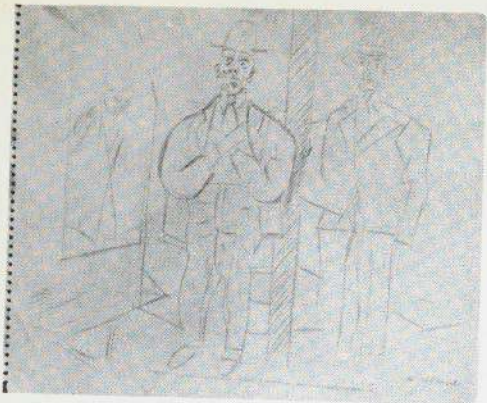
96 Study for Glazier (Self-Portrait?) [c. 1940]
(cf. cat. nr. 7)
potlood
14⅞.11 / 36.28
eigendom van de kunstenaar



97 Portrait [c. 1940]
potlood
16½.11 / 42.28
eigendom van de kunstenaar



98 Elaine de Kooning [c. 1940-41]
potlood
12¼.11⅞ / 31.30½
Hermine T. Moskowitz, New York City, N.Y.

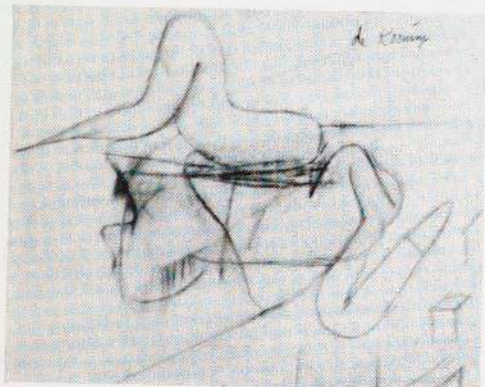


99 Manikins [c. 1942]

potlood

13 $\frac{7}{8}$.16 $\frac{7}{8}$ / 35 $\frac{1}{2}$.43

eigendom van de kunstenaar

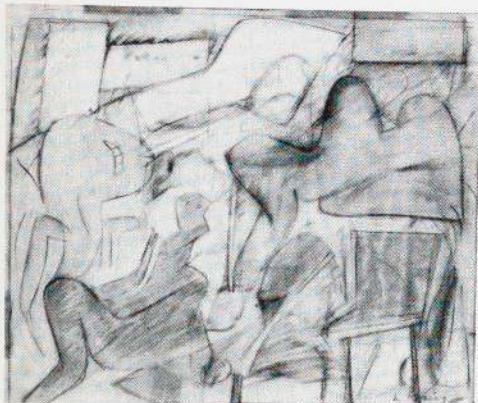


100 Study for Marsh Series [1945]

pastel en potlood

12.13 $\frac{7}{8}$ / 30 $\frac{1}{2}$.35 $\frac{1}{2}$

Allan Stone Gallery, New York City, N.Y.

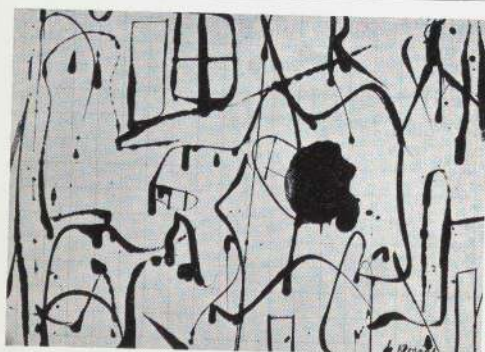


101 Still Life [c. 1945]

pastel en houtskool

13 $\frac{3}{8}$.16 $\frac{1}{4}$ / 34.41

Betty Parsons, New York City, N.Y.

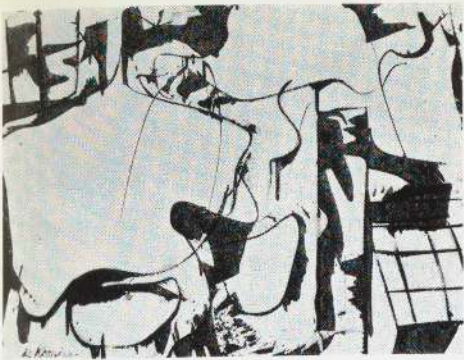


102 Untitled [1949]

lakverf op grafiekpapier

21 $\frac{1}{2}$.29 $\frac{1}{2}$ / 54 $\frac{1}{2}$.75

Mr. and Mrs. Harold Rosenberg, Easthampton,
N.Y.



103 **Untitled** [1949]

lakverf

22.30 / 56.76

Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.

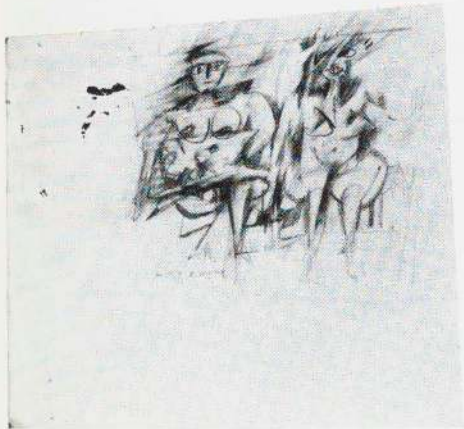


104 **Untitled** [1950]

lakverf

18 $\frac{7}{8}$.25 $\frac{1}{2}$ / 48.65

Joseph H. Hirshhorn Collection, New York City,
N.Y.



105 **Two Women** [1950]

potlood

8.8 $\frac{7}{8}$ / 20 $\frac{1}{2}$.22 $\frac{1}{2}$

eigendom van de kunstenaar

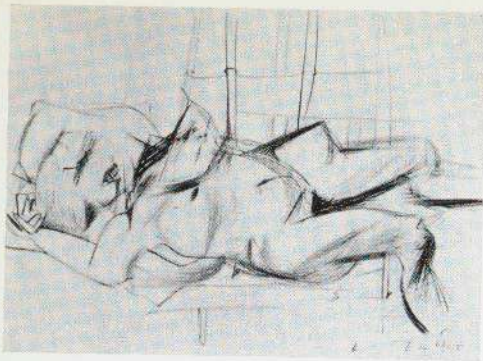


106 **Two Women** [c. 1950]

potlood

10.7 $\frac{7}{8}$ / 25 $\frac{1}{2}$.20

eigendom van de kunstenaar

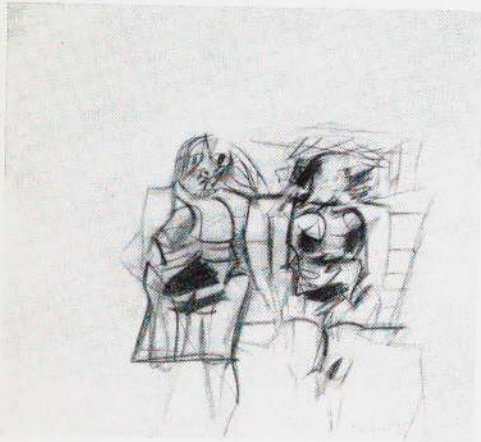


107 Reclining Woman [1951]

potlood

8 $\frac{7}{8}$.11 $\frac{3}{4}$ / 22 $\frac{1}{2}$.30

Wilder Green, New York City, N.Y.

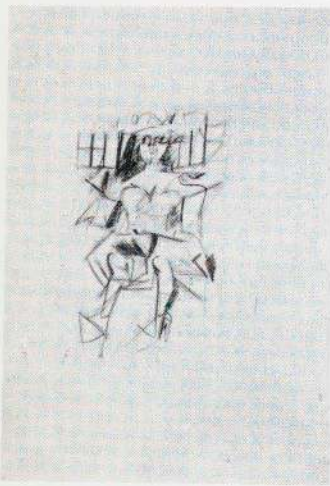


108 Two Women [c. 1951-52]

potlood

14 $\frac{3}{8}$.16 $\frac{1}{8}$ / 36 $\frac{1}{2}$.41

eigendom van de kunstenaar



109 Woman [c. 1951-52]

potlood

17 $\frac{7}{8}$.12 / 45 $\frac{1}{2}$.30 $\frac{1}{2}$

eigendom van de kunstenaar



110 Woman [1952]

pastel en potlood

21.14 / 53 $\frac{1}{2}$.35 $\frac{1}{2}$

Mr. and Mrs. Stephen D. Paine, Boston, Mass.

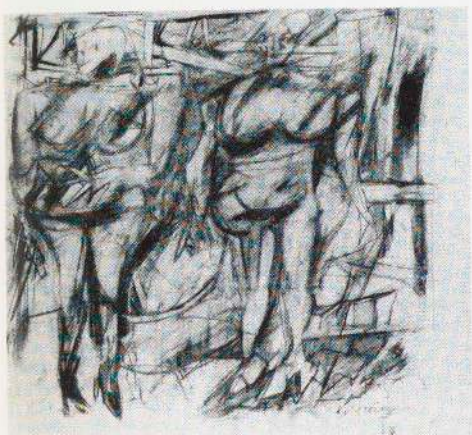


111 Two Women [1952]

pastel en houtskool

18½.24⅞ / 47.62½

The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.

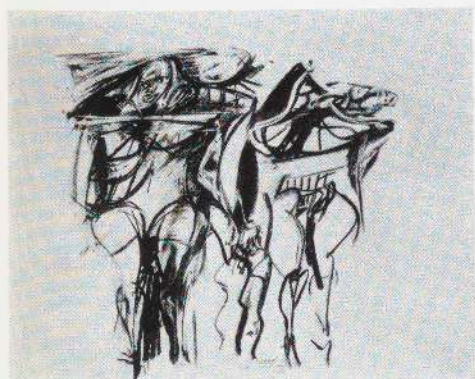


112 Two Women IV [1952]

houtskool en pastel

16½.20½ / 42.51½

particuliere verzameling



113 Two Women 1952

houtskool

22.29 / 56.73½

Robert and Jane Meyerhoff Collection,
Baltimore, Md.



114 Woman [1952]

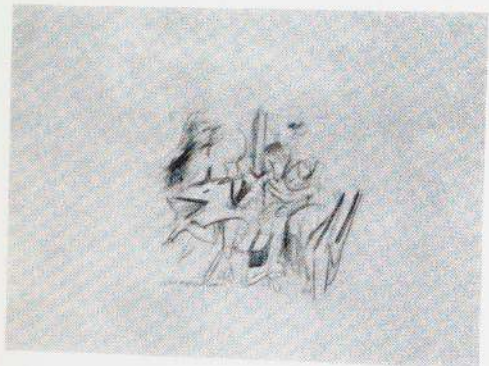
pastel en potlood

16¾.14 / 42½.35½

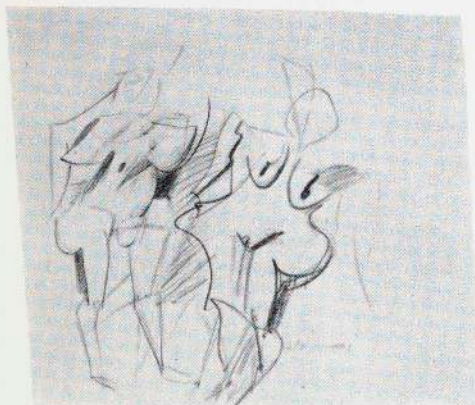
Mr. and Mrs. Seymour Propp, New York City,
N.Y.



115 Woman [c. 1952]
houtskool en krijt op papier (collage) op doek
29½.19¾ / 75.50
Elaine de Kooning, New York City, N.Y.



116 Two Women [c. 1952]
potlood
8⅝.12 / 22.30½
eigendom van de kunstenaar



117 Two Women [c. 1952]
potlood
11⅝.13 / 28½.33
eigendom van de kunstenaar



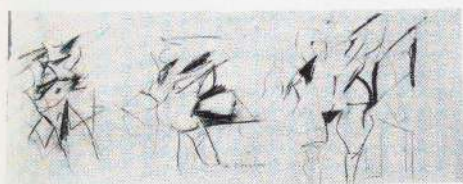
118 Woman [1953]
houtskool
36.23⅝ / 91½.60
Mr. and Mrs. Robert C. Scull, New York City,
N.Y.



- 119 Monumental Woman** ('inspired' by Washington, D.C., buildings) [1953] (incorrectly dated 1954) ('geinspireerd' door bouwwerken in Washington, D.C.; ten onrechte gedateerd 1954)
 houtskool
 $28\frac{1}{2} \cdot 22\frac{1}{2} / 72\frac{1}{2} \cdot 57$
 Mr. and Mrs. Harold Rosenberg, Easthampton, N.Y.



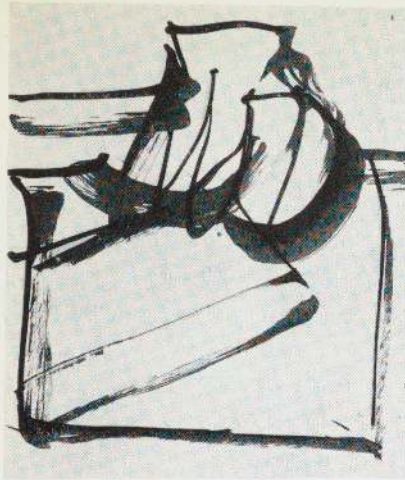
- 120 Dog** [c. 1953]
 potlood
 $6.9 / 15\frac{1}{2} \cdot 23$
 eigendom van de kunstenaar



- 121 Three Women** [1953-54]
 potlood
 $9\frac{3}{8} \cdot 26\frac{1}{8} / 25.66\frac{1}{2}$
 eigendom van de kunstenaar



- 122 Figure in Interior** [1955]
 pastel
 $26\frac{1}{2} \cdot 33\frac{1}{4} / 67\frac{1}{2} \cdot 84\frac{1}{2}$
 Mr. and Mrs. Stephen D. Paine, Boston, Mass.



123 **Folded Shirt on Laundry Paper** [1958]

penseel in inkt

16 $\frac{7}{8}$.13 $\frac{7}{8}$ / 43.35 $\frac{1}{2}$

eigendom van de kunstenaar



124 **Folded Shirt on Laundry Paper** [1958]

penseel in inkt

16 $\frac{7}{8}$.13 $\frac{7}{8}$ / 43.35 $\frac{1}{2}$

eigendom van de kunstenaar



125 **Black and White, Rome D** 1959

lakverf op papier (collage) op doek

39 $\frac{3}{8}$.27 $\frac{3}{4}$ / 100.70 $\frac{1}{2}$

Marie Christophe Thurman, New York City, N.Y.



126 **Rome Drawing** 1959

penseel in inkt op papier (collage)

14 $\frac{1}{2}$.13 $\frac{5}{8}$ / 37.34 $\frac{1}{2}$

Susan Brockman, New York City, N.Y.



127 Woman, study [1959]

penseel in inkt

23.18 $\frac{3}{4}$ / 58 $\frac{1}{2}$.47 $\frac{1}{2}$

The J. L. Hudson Gallery, Detroit, Mich.



128 Head [1964-65]

houtschool en pastel

23 $\frac{3}{4}$.19 / 60 $\frac{1}{2}$.48 $\frac{1}{2}$

Allan Stone Gallery, New York City, N.Y.



129 Woman [1965]

houtschool

85 $\frac{1}{2}$.45 $\frac{1}{2}$ / 217.115 $\frac{1}{2}$

John and Kimiko Powers, Aspen, Colo.

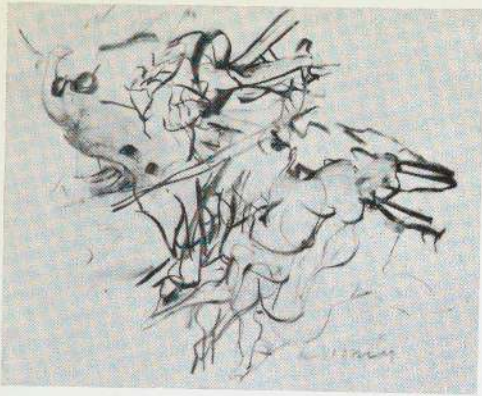


130 Untitled (Figures in Landscape) [1967]

houtschool

18 $\frac{5}{8}$.23 $\frac{3}{4}$ / 47 $\frac{1}{2}$.60 $\frac{1}{2}$

Susan Brockman, New York City, N.Y.



131 **Untitled** [1967]

houtschool

18 $\frac{3}{4}$.24 / 47 $\frac{1}{2}$.61

M. Knoedler & Co., Inc., New York, Parijs,
Londen



132 **Untitled** [1967]

houtschool

18 $\frac{3}{4}$.24 / 47 $\frac{1}{2}$.61

M. Knoedler & Co., Inc., New York, Parijs,
Londen



133 **Untitled** [1967]

houtschool

18 $\frac{3}{4}$.24 / 47 $\frac{1}{2}$.61

M. Knoedler & Co., Inc., New York, Parijs,
Londen



134 **Untitled** [1967]

houtschool

24.18 $\frac{3}{4}$ / 61.47 $\frac{1}{2}$

M. Knoedler & Co., Inc., New York, Parijs,
Londen

een keuze uit de ongepubliceerde tekst van Bert Schierbeek, wiens boek over de kunstenaar in de loop van 1969 bij Meulenhoff International N.V. zal verschijnen, en dat behalve een verslag van eigen ervaringen met De Kooning ook een selectie uit diens uitspraken zal bevatten

Elaine de Kooning, zelf een goed schilderes, met wie De Kooning in 1943 trouwde en van wie hij nu gescheiden is, beschreef haar eerste ontmoeting met hem als volgt :

'I met Bill in a bar in 1936. I thought he had seaman's eyes that seemed as if they were staring at very wide spaces all day. He had an inhuman look – vacant, limpid, angelic. I visited his studio several days later with a friend. It was the cleanest place I ever saw in my life. It had painted grey floors, white walls, one table, one bed, four chairs, one easel, one fantastically good phonograph that cost \$ 800 when he was only making twenty-two dollars a week, and one painting – a man – on the easel. The whole effect was: that this man was great.'

De Kooning zelf zegt: 'About Woman III an old critic once said: I am familiar with her, she looks just like one of my acquaintances'. Deze kritikus was Greenberg, die De Kooning's talent al herkende in 1938 op een tentoonstelling van de Independence.

I had a painting then called Woman-Naked-Table-Flower. He told me I had a sense of humor. He really had me picked out.' En vergenoegd lachend voegt hij er aan toe: 'Humor sneaks in.'

We keren terug naar zijn aankomst in 1926 in Amerika.

'In August of that year we arrived at Newport News, Virginia; I was a wiper in the engine room. My sailor friends shouted: Look, Bill, America. And what I saw was a sort of Holland, lowlands, just like back home. What the hell did I want to go to America for? But anyhow I could get on a coaster to Boston as a stoker and then go by train to Rhode Island and by boat to Southstreet, New York. As I remember it: No skyscrapers – they had disappeared in the mist. I took the Barclay Street ferry to Hoboken. My sailor friends knew the Dutch settlement there, and they brought me to the Dutch Seaman's Home, a sort of boarding house. Thanks to them the land lady gave me three weeks' credit. It was a neat little place, and very clean. I like that.

Here's some advice: Just keep your place clean – and there'll always be a guy who'll come by and take you out to a good dinner

Three days later I was a housepainter, and got nine dollars a day, a nice salary for that time. In one week I could buy a new suit, black, for Sundays, low-belt trousers, nice workman's clothes, for I didn't want to be different. I do like a fine suit and a nice tie.' (Het is waar dat De Kooning bij openingen altijd in een keurig pak met een mooie das te voorschijn komt). In three weeks I could pay off my rent and had new underwear and socks. And can you imagine that a few years before this I'd worked with some friends in Belgium, for three months, Antwerp and Brussels, all sorts of jobs, and after three months of crazy work I couldn't even buy one pair of socks. Well here I painted houses the first year. What the hell – if you can paint you can paint houses too. One year of this and then I went to Manhattan, to Greenwich Village, and met my first friends, like

Arshile Gorky the painter and Edwin Denby the poet. Still had to do odd jobs, but also got a studio of my own where I could work evenings.'

'I met a lot of artists – but then I met Gorky. I had some training in Holland, quite a training, the Academy. Gorky didn't have that at all. He came from no place, he came here when he was sixteen, from Tiflis in Georgia, with an Armenian upbringing. And for some mysterious reason, he knew lots more about painting and art – he just knew it by nature – things I was supposed to know and feel and understand – he really did it better. He had an extraordinary gift for hitting the nail on the head, very remarkable. So I immediately attached myself to him and we became very good friends. It was nice to be foreigners meeting in some new place. Of course New York is really like a Byzantine city – it is very natural too. I mean that is probably one of the reasons why I came myself without knowing. When I was a child I was very interested in America: it was romantic, . . . cowboys and Indians.'

It's not so much that I'm an American: I'm a New Yorker. I think we have gone back to the cities and I feel much more in common with artists in London or Paris. It is a certain burden, this American-ness. If you come from a small nation, you don't have that. When I went to the Academy and I was drawing from the nude I was making the drawing, not Holland. I feel sometimes an American artist must feel like a baseball player or something, a member of a team writing American history . . . I think it is kind of nice that at least part of the public is proud that they have their own sports and things like that – and why not their own art? I think it's wonderful that you know where you came from; I mean you know, if you are American, you are an American !'

Then beaming his jocular grin again, he summed up with: 'If I painted in Russia I'd probably be another type of painter because of the environment there. Who knows – but I'd still paint.'

'Certain artists and critics attacked me for painting the Women, but I felt that this was their problem, not mine. I don't really feel like a non-objective painter at all. Today – some artists feel they have to go back to the figure and that word 'figure' becomes such a ridiculous omen; if you pick up some paint with your brush and make somebody's nose with it, this is rather ridiculous when you think about it, theoretically or philosophically. It's really absurd to make an image, like a human image, with paint, today, when you think about it, since we have this problem of doing it or not doing it. But then all of a sudden it was even more absurd not to do it. So I fear that I have to follow my desires . . .

I wasn't concerned to get a particular kind of feeling. I look at them now and they seem vociferous en ferocious. I think it had to do with the idea of the idol, the oracle and above all the hilariousness of it. I do think that if I don't look upon life that way, I won't know how to keep on being around . . .

I cut out a lot of mouths. First of all I thought everything ought to have a mouth. Maybe it was like a pun. Maybe it's sexual. But whatever it is, I used to cut out a lot of mouths and then I painted those figures and then I put the mouth more or less in the place where it was supposed to be. It always turned out to be very beautiful and it helped me immensely to have this real thing . . .'

'... I did it with the mouth. Maybe the grin – it's rather like the Mesopotamian idols, they always stand up straight, looking to the sky, with this smile, like they were astonished about the forces of nature you feel, not about problems they had with one another. That I was very conscious of – the smile was something to hang on to . . . I wouldn't know what to do with the rest, with the hands, maybe, or some gesture, and then in the end I failed. But it didn't bother me because I had, in the end, given it up; I felt it was really an accomplishment. I took the attitude that I was going to succeed and I also knew that this was just an illusion.

I never was interested in how to make a good painting. For many years I was not interested in making a good painting – as one might say: 'Now this is really a good painting' or a 'perfect work'. I didn't want to pin it down at all . . . I was interested in that before, but I found out it was not my nature. I didn't work on it with the idea of perfection, but to see how far one could go – but not with the idea of really doing it. With anxiousness and dedication to fright maybe, or ecstasy, like the Divine Comedy, to be like a performer: to see how long you can stay on the stage with that imaginary audience.'

Harold Rosenberg de kritikus zei terecht: 'He is an ideologist man, but anti-ideological . . .'

And the motto here what Bill has said in short, is – 'The artist takes art as he finds it'.

When I asked him what influence philosophy might cast on his work, he answered: 'It's like a girl; you either take the hint or you don't.'

We got into cosmological questions, which, it is said, sometimes scare or bore him . . . especially when it comes to 'space'. 'Space' . . . Oh boy, . . . we could go on forever exploring the space of science, but I'll tell you something: If I stretch my arms next to the rest of myself . . . and wonder where my fingers are, I have all the space I need as a painter! . . . The stars of astronomical space I use as buttons on my jacket.'

And then he brings out a book of reproductions – Bernini – to show me: . . . 'The Ecstasy of Saint Theresa . . . You see that face! Fantastic, hmm? and corny. Any part of that statue could be something else. The clothes could be leaves, . . . but then he puts that face on top and that's 'it', as if she's coming. And that foot at the bottom – fantastic. He had the 'it', the 'oomph' . . . You have to have 'it', . . . you know, you have to 'oomph around' with your work.' Then out of the blue – 'D'ya know the book 'Two Serious Ladies' by Jane Bowles? Well those ladies are my 'Women'. In a humorous or philosophical sense they're nut-ting. Or those Saint Theresa's of Gertrude Stein in her play for saints in three acts. Now these are really Therasas . . . 'When Theresa I meets Theresa II, it goes something like:

- 'Oh hello! how are you . . .?'
- 'Very well, thanks! and you?'
- 'Just fine! . . . isn't it a nice day?'
- 'Yes indeed. Today it's real nice.'

And you know this is 'nuttingness', 'no content' . . . After all, when you are not a philosopher, you can't sit around with a tank in your room . . .

And then he went to bed.

'You know, now that I am sixty, Dutch words come back to me, but I still dream in English . . .'

A little later, as we were leaving the house for his studio, on bicycles, he focused my

attention to our land-and-seascape surroundings: 'You are a poet. So before seeing my studio, you should see Louse Point. The beach, the sea, the ocean. It's really a little bit of Holland.'

A crisp winter wind rolled across the beach as Bill and I stood there at Louse Point, Long Island, that cold morning. A beach like Holland's, as we look out to see now, the same grey ocean as it might have looked from the Dutch coast when Bill set forth over forty years ago to 'discover America'. The sea before us, and not far behind a wide inlet, a bay. This whole scene, essentially, very Dutch. Some fishermen, their black-jacketed backs bent intently over their poles stood in a row fishing on the beach. Bill commented: 'I've always been fascinated by water, you see. It reflects while you are reflecting . . . I see them everywhere, these people . . . here and at Sheep's-head Bay, Brooklyn. I don't give a damn about the fish. It's the water . . . I try to paint it, like this, open, but then it ends up. I have to put a boat in it too . . . I remember the epitaph on Shelley's tomb in Rome - I was with Gregory Corso when I saw this - it said something like 'Here lie the remains of an English poet who wrote his name in water'.

And then: Even before I knew philosophy . . . the last line'. I was interested in nothingness, emptiness, empty spaces and places. All those vacant lots of buildings demolished between decaying buildings in Manhattan, the open highways and all that . . . So when Corso had already seen enough - we were on the Via Appia, where the tombs ended - I said to him: 'No, no, let's go and see some more of this . . . This has nothing to do with what people say about my being an abstract painter, but maybe I am an expressionist, afterall. Anyhow, not even for a million dollars would I paint a tree, . . . I can't. . .'. I used to get so involved in drawing elusive things like noses. Imagine how the shadow falls on the fleshy part of a nose, and how are you going to render that with a hard pencil? These are the drawing problems that can drive you nuts, that you have to give up.'

Now we were sitting in the sand. The wind spread his grey hair across his forehead, and while his face was smiling this wasn't so of his steel-blue eyes. It was this jocular, reflective grin I'd seen so frequently the while we spent together. His at once aloof, expectant, anticipatory expression. It is open and closed, it is within and without, it's like an animal knowing nature and her forces, trusting in them as it has to live with it, wary of its treachery. But then he laughed . . . Life is ambiguous, as is reality, as is truth quite unreliable. And as for what De Kooning has created: 'It's all very puzzling, but I'm not a puzzle.' 'Can you imagine, what they once told me? Your work is an exact expression of Einstein's United Field Theory'. Well naturally, this United Field Theory deals with the universe and I'm part of that, but what the hell, I always knew that . . .'

'I got an idea for preparing colors that suit my particular way of painting one day at Howard-Johnson's, the ice cream makers. Then I also knew a guy, Giorgio Spaventa, who was a sort of mystic about numbers. At that time he was a superhuman problem-solver for me; he helped me figure out a way to mix colors just the way I want them . . . Like this color here, see? - the color of boiled-liver; remember how it looked in the Dutch marketplaces? I think I had to blend about seven colors to get it. It made me feel like an alchemist . . . Isn't it nice? . . . I've been making a lott of off-beat hues lately . . . to get rid of those hard reds, greens, yellows and blues that you find in the displays. I don't like them anymore. Nor the flesh colors: the same old soupy palette of colors: white, orange, yellow and blue. But you know, I thought if Gauguin made figures yellow and Picasso painted some blue ones, what the hell I was going to use flesh color. Afterall: flesh was the reason why oil-painting was invented! . . . Anyhow, my new flesh tones are something else.'

'Painting isn't the first visual thing that reaches your

retina, . . . it's what is behind it. I'm not interested in 'abstracting', or taking things out, or reducing painting to design, form, line and color. I paint the way I do because I can keep putting more and more things in – like drama, pain, anger, love, a figure, a horse, my ideas of space. Through your eyes it becomes an emotion or an idea. It doesn't matter if it differs from mine, as long as it comes from the painting, which has its own integrity and intensity. And don't ever forget: Nothing is positive about art, except that it is a word.'

What's remarkable about Bill's talk is his always mellow mixture of reflective thought with jocularity:

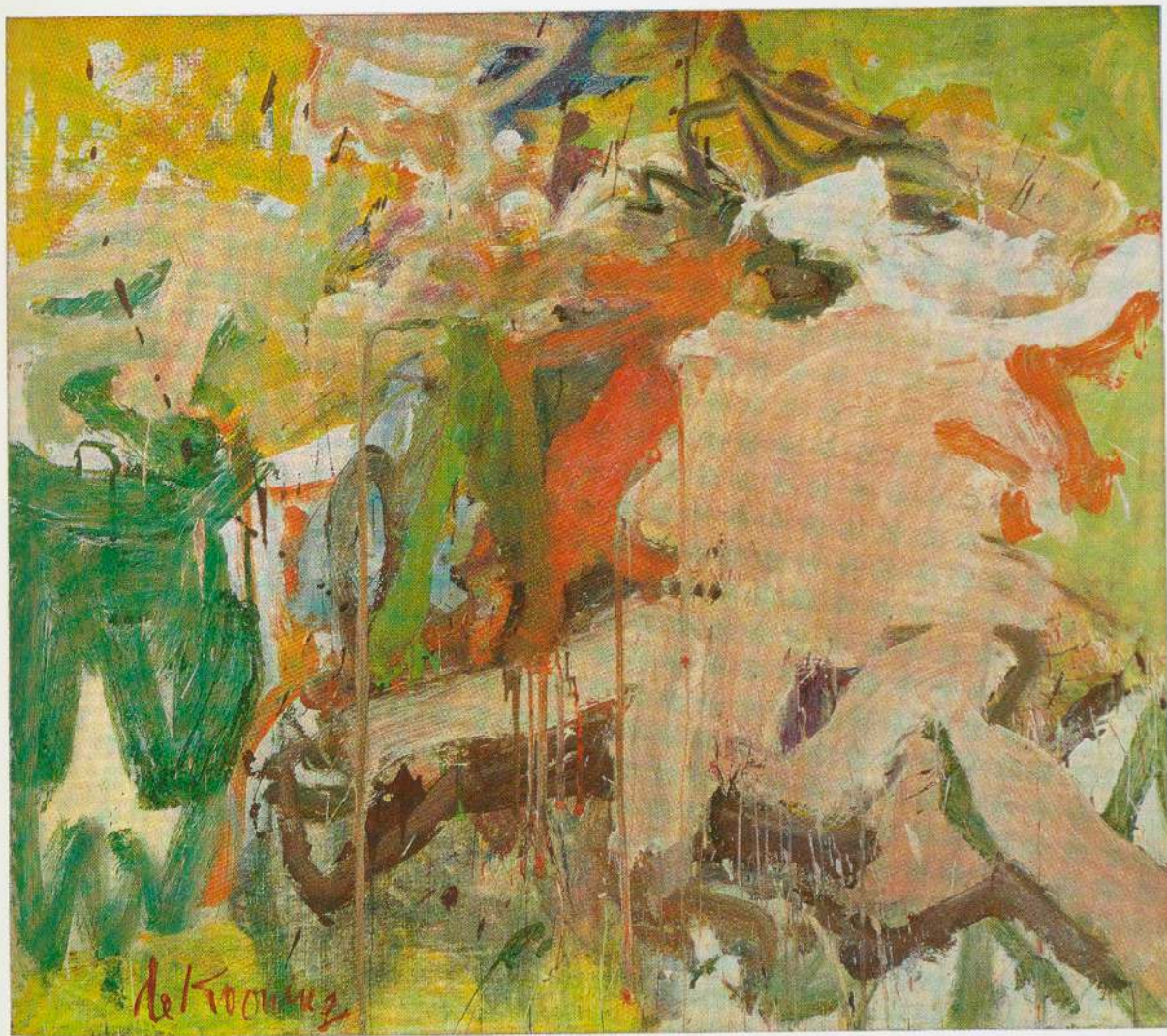
'Insofar as we understand the universe – if it can be understood – our doings must have some desire for order in them; but from the point-of-view of the universe, they must be very grotesque.'

' . . . Oh boy – the meals we had in New York were sometimes fantastic. I don't go there so often anymore. I am settled out here now, all I care about is to be able to work without being bothered by people. There's yet some time to accomplish something, and that's what I want to do . . . Nature, you see, is chaotic, and all we can hope for is to put some order into ourselves . . . When a man ploughs his field at the right moment, it means exactly that.'

'Well, I just didn't like those hard colors anymore; I had to come from No-color to Color, from No-paint to Paint, No-Form to Form. Perhaps this connects me with Zen, where you come from No-mind to Mind. Maybe that's why I never keep track of my work. It actually keeps track of me; it haunts me; it's embarrassing. I don't keep catalogs . . . You have to start, over and again, from No-painting to Painting. And as far as I'm concerned, other people can scribble whatever they want about it.'

De Kooning has once said: 'It is disastrous to name ourselves'. For a name enslaves you and your possibilities. And De Kooning distances himself from the, for him, too limiting term 'abstract expressionism'. Though ultimately he will say: 'I'm more of an expressionist than anything else, if it needs a label.' An expressionist, however, will yield himself to his work, will not take a distance from it, will drown himself in it. And De Kooning acts in a different way. He anticipates, he observes, he figures his paintings out, and performing he paints this 'reasoning' in.

**Voorafgaande aan de opening van deze
tentoonstelling op 19 september 1968 is
aan Willem de Kooning de Talens Prijs
Internationaal uitgereikt ter erkenning van
de betekenis en invloed van zijn gehele
oeuvre**





alfabetisch gerangschikt volgens auteur, daarna chronologisch

- A[rb], R[enée]: Spotlight on: De Kooning. *Art News*, XLVII, 2, april 1948. Blz. 33
n.a.v. tentoonstelling Egan Gallery
- Ashton, Dore: Art. *Arts & Architecture*, LXXII, 12, december 1955. Blz. 33-34
n.a.v. tentoonstelling Martha Jackson Gallery
- Ashton, Dore: Art. *Arts & Architecture*, LXXIII, 6, juni 1956. Blz. 10
n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery
- Ashton, Dore: Art. *Arts & Architecture*, LXXIV, 6, juni 1957. Blz. 8-10
n.a.v. tentoonstelling *Eight Painters*, Sidney Janis Gallery
- Ashton, Dore: Art. Willem de Kooning. *Arts & Architecture*, LXXVI, 7, juli 1959. Blz. 5, 30-31
- Ashton, Dore: Art. *Arts & Architecture*, LXXIX, 5, mei 1962. Blz. 6
n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery
- Ashton, Dore: New York Commentary. De Kooning's Verve. *The Studio*, CLXIII, 830, juni 1962.
Blz. 216-217
n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery
- Ashton, Dore: New York. De Kooning at Knoedler; (. . .). *Studio International*, CLXXV, 896, januari
1968. Blz. 39
n.a.v. tentoonstelling M. Knoedler & Co., Inc., New York City, N.Y.
- Barr, Jr., Alfred H.: 7 Americans Open in Venice. Gorky De Kooning Pollock. *Art News*, XLIX, 4,
juni-augustus 1950. Blz. 22-23, 60
n.a.v. Amerikaanse inzending Biennale Venetië
- Battcock, Gregory: Willem de Kooning. *Arts Magazine*, XLII, 2, november 1967. Blz. 34-37
- Cole, Mary: The Curve of a Grey Shape. *The Art Digest*, XXV, 14, 15 april 1951. Blz. 16
n.a.v. tentoonstelling Egan Gallery
- Finkelstein, Louis: Marin and DeKooning. *Magazine of Art*, XLIII, 6, oktober 1950. Blz. 202-206
- Finkelstein, Louis: The Light of de Kooning. *Art News*, LXVI, 7, november 1967. Blz. 28-31, 70-71
n.a.v. tentoonstelling M. Knoedler & Co., Inc., New York City, N.Y.
- Fitzsimmons, James: Art. *Arts & Architecture*, LXX, 5, mei 1953. Blz. 4, 6-8
n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery
- Geist, Sidney: New York. Work in Progress. *Art Digest*, XXVII, 13, 1 april 1953. Blz. 15
n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery
- Glueck, Grace: Trend towards Trendlessness. New York Gallery Notes. *Art in America*, LV, 6,
november-december 1967. Blz. 122
n.a.v. tentoonstelling M. Knoedler & Co., Inc., New York City, N.Y.
- H[ess], T[homas] B.: Four Stars for the Spring Season. De Kooning. *Art News*, L, 2, april 1951.
Blz. 24, 52
n.a.v. tentoonstelling Egan Gallery
- Hess, Thomas B.: De Kooning paints a Picture. Photographs by Rudolph Burckhardt. *Art News*, LII, 1,
maart 1953. Blz. 30-33, 64-67
- H[ess], T[homas] B.: Selecting from the Flow of Spring Shows. *Art News*, LV, 2, april 1956.
Blz. 24, 100
n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery
- H[ess], T[homas]: Is today's Artist with or against the Past? An Inquiry by the Editors of Art News.
Art News, LVII, 4, juni-augustus 1958. Blz. 27, 56
- H[ess], T[homas] B.: Reviews and Previews. Willem de Kooning. *Art News*, LVIII, 3, mei 1959.

Blz. 12-13

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

H[ess], T[homas] B.: 6 Star Shows for Spring. Willem deKooning. *Art News*, LXI, 1, maart 1962.

Blz. 40-41, 60-61

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

H[ess], T[homas] B.: Reviews and Previews. Willem deKooning and Barnett Newman. *Art News*, LXI, 8, december 1962. Blz. 12

n.a.v. gemeenschappelijke tentoonstelling Allan Stone Gallery

Hess, Thomas B.: De Kooning's new Women. *Art News*, LXIV, 1, maart 1965. Blz. 36-38, 63-65

Hutchinson, Peter: de Kooning's reasoned Abstracts. *Art and Artists*, III, 2, mei 1968. Blz. 24-27

J[udd], D[onald]: In the Galleries. Willem de Kooning. *Arts Magazine*, XXXVIII, 6, maart 1964.

Blz. 62-63

n.a.v. tentoonstelling Allan Stone Gallery

Krauss, Rosalind: The new De Koonings. *Artforum*, VI, 5, januari 1968. Blz. 44-47

n.a.v. tentoonstelling M. Knoedler & Co., Inc., New York City, N.Y.

McBride, Henry: Abstract Report for April. *Art News*, LII, 2, april 1953. Blz. 18, 47

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

O'Hara, Frank: Ode to Willem De Kooning. With a photograph by Virginia Dortch. *Metro*, 3, 1961.

Blz. 18-21

P[etersen], V[alerie]: Three more Faces of Eve. Willem de Kooning. *Art News*, LXIII, 1, maart 1964.

Blz. 30, 65

n.a.v. tentoonstelling Allan Stone Gallery

P[orter], F[airfield]: Reviews and Previews. Willem de Kooning. *Art News*, LIV, 7, november 1955.

Blz. 48-49

n.a.v. tentoonstelling Martha Jackson Gallery

R[aynor], V[ivien]: Reviews and Reports. In the Galleries. Joseph Cornell, Willem de Kooning.

Arts Magazine, XXXIX, 6, maart 1965. Blz. 53

n.a.v. gemeenschappelijke tentoonstelling Allan Stone Gallery

R[osenblum], R[obert]: Month in Review. Gorky, Matta, de Kooning, Pollock. *Arts Digest*, XXIX, 17,

1 juni 1955. Blz. 24

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

R[osenblum], R[obert]: In the Galleries. Willem de Kooning. *Arts*, XXX, 8, mei 1956. Blz. 50

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

Sawyer, Kenneth: Painting and Sculpture. The New York Season. *Craft Horizons*, XXII, 3, mei-juni

1962. Blz. 54-55

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

Steinberg, Leo: Month in Review. Willem de Kooning shows recent Painting in 'Woman' Series

(. . .). *Arts*, XXX, 2, november 1955. Blz. 46-47

n.a.v. tentoonstelling Martha Jackson Gallery

S[wain], R[ichard]: In the Galleries. Willem de Kooning. *Arts Magazine*, XL, 7, mei 1966. Blz. 62

n.a.v. tentoonstelling Allan Stone Gallery

T[illim], S[idney]: In the Galleries. Willem de Kooning. *Arts*, XXXIII, 9, juni 1959. Blz. 54-55

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

Tillim, Sidney: Month in Review. *Arts Magazine*, XXXVI, 8-9, mei-juni 1962. Blz. 82

n.a.v. tentoonstelling Sidney Janis Gallery

Tillim, Sidney: Month in Review. *Arts Magazine*, XXXVII, 3, december 1962. Blz. 38-40

n.a.v. tentoonstelling Allan Stone Gallery

W[aldmann], D[iane]: Reviews and Previews. Willem de Kooning. *Art News*, LXV, 1, maart 1966.

Blz. 12-13

n.a.v. tentoonstelling Allan Stone Gallery

Verzorging: Wim Crouwel, Amsterdam

Vertaling: Rob Gerritsen, Amsterdam; Charles Mc. Geehan, Amsterdam (tekst Bert Schierbeek)

Foto's: Nono Reinhold, Amsterdam (portret); Dan Budnik, New York City, N.Y. (reportage);

Oliver Baker, Maurice Berezov, Rudolph Burckhardt, New York City, N.Y.; Barney Burstein,

Boston, Mass.; Leonard de Caro, Geoffrey Clements, Peter Hujar, Paulus Leeser, Herbert Matter,

Peter Moore, O. E. Nelson, R. Petersen, Eric Pollitzer, New York City, N.Y.; Len Provato, Norwalk,

Conn.; Walter Rosenblum, Long Island City; John D. Schiff, Adolph Studly, Soichi Sunami,

Taylor & Dull, Inc., Alfred J. Wyatt, New York City, N.Y.; Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, N.Y.;

The Solomon R. Guggenheim Museum, New York City, N.Y.; Stedelijk Museum, Amsterdam

Clichés: Photogravure-Van Leer (zwart-wit), Wegener's Cliché Inrichting, Apeldoorn (kleur)

Druk: Stadsdrukkerij van Amsterdam

Stedelijk Museum, Amsterdam 19 | 9-17 | 11 | 1968, catalogus nr. 445

Tate Gallery, London 8 | 12 | 1968-26 | 1 | 1969

The Museum of Modern Art, New York City, N.Y. 3 | 3-27 | 4 | 1969

The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill. 16 | 5-6 | 7 | 1969

Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Calif. 28 | 7-14 | 9 | 1969

willem de kooning