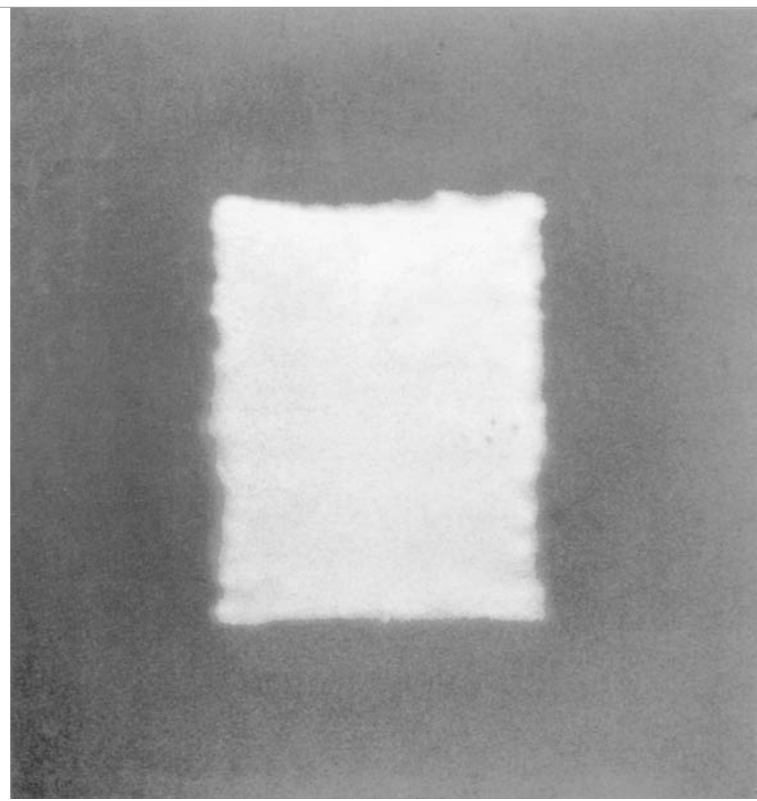


Kazimir Malevich. Suprematische compositie, wit op wit, 1918, olieverf op doek, 79,4 x 79,4 cm. The Museum of Modern Art, New York. Copyright MoMA, 2013



Henk Peeters, Hommage à Malevich, 1962/1974, watten tussen zijde en synthetisch folie, 80 x 75,5 cm. Collectie Van Mechelen en Van der Weide, Arnhem

De Troubadours van de Toekomst

Petri Leydekkers

Van de witte volmaaktheid van Malevich naar het blauwe al van Yves Klein

In het eerste kwart van de 20ste eeuw waren in Sint Petersburg en Moskou politiek en kunst sterk in beweging. Revoluties volgden elkaar op. Qua provocaties en innovaties deden literatuur, kunst en wetenschap niet voor elkaar onder. Ook op sociaal gebied waren de ideeën experimenteel, vaak imaginair en weken af van de conventies. Er werd gezocht naar nieuwe vormen van communicatie. In de beeldende kunst werden met dank aan het Franse kubisme vormen uiteengehaald en opnieuw samengevoegd tot Sdvig, 'alogische' composities. Zaoum, een transmentale taal die door de dichter Alexej Kruchenykh (1886-1968) werd bedacht, was een irrationeel systeem van vreemde klanken waarin de band tussen woord en betekenis was verbroken. Deze taal bezat geen regels omdat er een vurige wens was afstand te nemen van de 19e eeuwse tradities, van de rationele manier van spreken, de eeuwenoude schijn van het schone, waarin alles werd verbloemd, en de emotionele expressie geen kans had. Deze experimenten werden levendig besproken op de talrijke bijeenkomsten die plaatsvonden. De revolutionaire realiteit van kunst en politiek lagen in elkaars verlengde. Al in december 1905 nam de toen 26-jarige schilder Kasimir Malevich (1879-1935) vol overtuiging deel aan de barricadegevechten in Moskou.

De zaoum van de schilderkunst

In de zomer van 1913 besprak een groep futuristische kunstenaars en dichters in het buitenhuis van de musicus Michail Matjoesjin (1861-1934) aan de Finse kust, op verzoek van de in 1910 opgerichte Petersburgse kunstenaarsgroep 'Jeugd-bond', plannen voor een experimentele opera waarin de zege over de traditionele waarden het centrale thema zou zijn. Naast de gastheer bestond het gezelschap uit Kasimir Malevich die het initiatief tot de bijeenkomst had genomen, en de experimentele schrijvers Khllebnikov (1885-1922) en Kruchenykh. Malevich was het eens met hun taalexperimenten die volgens hem overeenkwamen met de kubo-futuristische beeldexperimenten, de alogische composities, de vervreemding, de wereld op zijn kop, waar hij toen zelf aan werkte op zijn weg naar het suprematisme.

In het manifest van dit 'Eerste Pan-Russi-

sche Congres van de Troubadours van de Toekomst' zoals ze de bijeenkomst noemden, werd de opera met als titel 'De Overwinning op de Zon' in het vooruitzicht gesteld, kondigden ze het nieuwe theater van de toekomst aan (idee van Malevich) en verklaarden ze de vernietiging voor te staan van de 'mooie, heldere, welluidende' Russische taal, de gangbare denkprocessen die op het causaliteitsbeginsel waren gebaseerd, en het 'elegante, luchtige en schone van de kunst der goedkope kunstenaars'. Zij kozen voor de autonomie van het woord, zijn eigen vorm en kwaliteit. Zo snel mogelijke moesten de oude ruïnes worden weggebezemd en in hun plaats een wolkenkrabber worden opgericht 'die treft als een kogel'.

Op 3 en 5 december 1913 vond in het Loenapark in Sint Petersburg de opera plaats. Matyushin had de muziek, Khllebnikov de proloog, Kruchenykh het

libretto en Malevich het decor, de belichting en de kostuums gemaakt. Tekst en beeld waren doorspekt van zaoum. De kostuums vormden vreemde geometrische gestalten die door de begoochelde werking van het geavanceerde lichtstelsel dan weer uiteenvielen in afzonderlijke delen, dan weer volledig opgingen in de picturale ruimte van het decor. Met woorden en klanken namen deze abstracte karakters de zon gevangen en vernietigden de tijd opdat uit de daarop volgende chaos nieuwe waarden konden ontstaan. Voor de dichter Benedikt Lifsjits was dit dé zaoem van de schilderkunst, iets dat voorafging aan de 'extatische non-objectiviteit van het suprematisme'. In een van de schetsen die Malevich maakte, toont het achterdoek op het toneel een vierkant met daarin een kleiner vierkant diagonaal verdeeld in zwart en wit. Op het kostuum van een lijkdrager staat een volledig zwart vierkant.

Na het neerhalen van de zon ('Wij zijn vrij / De zon is stukgeslagen / Leve de duisternis') bleef het zwart vierkant in het werk van deze kunstenaar een grote rol spelen. De zon (de tsaar, de oude kunsten, vastgeroeste vormen, of Apollo zelf, de rede?) had plaatsgemaakt voor de zwarte leegte waar geen zwaartekracht meer is, maar een sfeer van buitengewone lichtheid, zoals in het libretto staat te lezen.

O.10 (nul-tien)

In het najaar van 1915 ontrolde Malevich in de 'laatste futuristische tentoonstelling' die in het 'Kunstenaarsburo' van N.E. Dobytschina op het Marsveld in Petrograd werd gehouden, zijn artistieke revolutie met de presentatie van het

'Zwart suprematistisch vierkant' als een autonoom, zelfstandig schilderij temidden van een grote groep suprematische werken. Op dit werk, dat hij tussen 1913 en 1915 maakte, staat het vierkant in het midden van een wit vlak van 79.5 x 79.5 cm. Of toch niet... Want door een lichte afwijking van de zijden van het vlak waardoor het net geen vierkant is, ervaren we een spanning. Na enig kijken blijkt het werk, dat zich in het begin voordoet als een peilloos niets, een bijzondere energie te hebben van waaruit de zwarte vorm diagonaal in het wit lijkt weg te zweven.

De conditionerende voorwaarden voor een schilderij waren in dit werk overboord gezet. Voor het eerst was er een schilderij dat niet naar buiten verwees maar volkomen op zichzelf stond. Het moest het in zijn eentje doen. In zijn boek 'De non-objective wereld' schreef Malevich hierover: 'In het jaar 1913 nam ik, in een uiterste poging de kunst van het gewicht van de realistische wereld te bevrijden, mijn toevlucht tot de vorm van het vierkant.'

De vorm moet in een opwelling zijn ontstaan. Om zich de betekenis van dit werk eigen te maken, bracht hij het onder in taalmetaforen zoals 'het vierkant is een levend koningskind', 'het is geen matras waar je even de liefde op bedrijft', 'het vierkant = sensitie', 'het is een uitdrukking van binaire gedachten [...] tussen impuls en geen impuls, tussen één en géén.' Opvallend is dat de schilder hiermee het vierkant niet als een sensitief geschilderd kunstwerk beschouwde, maar cognitief, als een vormpoging vanuit een intellectuele drift.

Het vierkant als sensitie in een wit gebied dat leeg is, duidt op een verschij-

ning vanuit een verblindend licht (het eeuwige licht). Vanuit de lichte leegte van het begin (de oerspanningen van het ontstaan) verschijnt het vierkant zwart, als in een toestand van extreme verdichting. Hiervanuit zouden we het vierkant als het resultaat van een elementair gedachteproces kunnen beschouwen en tegelijkertijd als een primaire emotionele structuur, als een creatie die door hem buiten elke grens van begrip, gevoel en rede werd gemaakt. Het vierkant werd voor hem een zwart alles usurperend vlak dat zweeft in het lichte niets.

De kosmos was voor Malevich de omgeving waarin hij zijn wereld dacht. Al in zijn kubo-futuristische werken van rond 1912 zien we de objecten in de ruimte zweven. In 1917 toen zich iedereen in Rusland politiek verklaarde, verklaarde hij zichzelf tot voorzitter van de ruimte. Het 'Zwart vierkant' (hij gaf het aanvankelijk de titel 'Schilderkunstige realisme van een boerenvrouw in twee dimensies') was dan ook niet alleen het eerste schilderij in een nieuwe stroming maar ook in een nieuwe orde, het was totaal anders dan wat zich daarvoor had afgespeeld. Malevich verliet het tot een teken van een nieuw tijdperk dat volledig 'non-objectief' zou zijn, met nieuwe vormen en symboliek, een nieuwe ordening van de ruimte. In die zin is de plaats waar hij het in Petersburg ophing, veelzeggend: hoog in de hoek van de expositiezaal, de plaats waar in ieder huis het belangrijkste icoon werd opgehangen.¹ Het beeld zou hem zijn hele leven begeleiden, als schilderij, vignette en monogram.

De expositie op het Marsveld droeg als titel 'O.10 (nul-tien)'. Uit de brieven van Malevich krijgen we inzicht in de strekking hiervan. Op 29 mei 1915 schreef hij aan Matyushin: 'We hebben de bedoeling een tijdschrift uit te geven en zijn begonnen het hoe en wat ervan te bespreken. Omdat we alles tot nul willen herleiden, hebben we besloten om het tijdschrift 'Nul' te noemen. Later zullen we zelf over het nulpunt heengaan.'

Zero-Nul, de ruimte van het monochroom

In de vier jaar, dat hij het suprematisme verder ontwikkelde, zou het wit in zijn schilderijen geleidelijk de overhand krijgen en de kleurvlakken verdringen. In 1917 en 1918, de jaren van zowel de Eerste Wereldoorlog als de Russische Revolutie, schilderde hij doeken waarin witte vormen als een vierkant, een kruis of een rechthoek zich vaag aftekenden

tegen een witte achtergrond. Malevich meende dat hij met dit 'wit op wit' de 'witte volmaaktheid' had bereikt, het 'nulpunt', en verkondigde: 'Ik heb de blauwe lampekap van de hemel naar beneden getrokken en ben aan gene zijde in de witte diepte, de vrije oneindigheid beland.' En daarmee bij het einde van de schilderkunst. Het suprematisme had de schilderkunst afgeschaft, daar kon geen sprake meer van zijn, noteerde hij in 1920 vol overtuiging en stapte over naar theoretische studies en architectonische structuren, bedoeld om in zijn rijk, het universum, te zweven.

Het is duidelijk dat de internationale Zeropbeweging in de jaren '50 en '60 van de vorige eeuw die nu en in de komende tijd door een aantal grote exposities internationaal in de aandacht staat, schatplichtig is aan deze schilder. Henk Peeters, de kunstenaar van de zachte witte monochromen, bracht hem in de jaren 60 een hommage met een klein doek van grijze zijde en doorzichtige synthetische folie met daartussen een witte rechthoek van watten. De monochrome wereld waarin Malevich zich rond 1918 begaf, zijn verwijzingen naar de kosmische ruimte, spraken tot de verbeelding van deze jonge kunstenaars die af wilden van de individuele emoties waarmee de schilderkunst werd opgescheept. Lucio Fontana (1899-1968) eindigde in 1948 zijn 'witte manifest' met de constatering dat na eeuwenlange aanpassingen van de mens aan zijn omgeving er tenslotte plaats was voor een kunst die gebaseerd was op actie, tijd en ruimte. Zelf liet hij dat zien door zijn éénkleurige doeken eerst met het penseel en toen zelfs met een mes te doorklieven. Ook de monochrome schilderijen van Yves Klein (1928-1962) waren, zoals hij zelf aangaf, bedoeld als een onbelemmerde beleving van de ruimte. Niet gehinderd door lijnen, 'want de beschouwer van een schilderij met lijnen, vormen en composities, blijft de gevangene van zijn vijf zintuigen'. In 1957 verkondigde hij het Blauwe Tijdperk en toonde hij in Galerie Iris Clert in Parijs zijn 'onstoffelijk Blauw'.

Klein voelde zich aan Malevich verwant. Wat Malevich het 'niets' noemde, noemde Klein de 'leegte'. In zijn blauwe schilderijen toont hij de vrije wereld waarin hij opgroeide, het diepe azuurblauw van de lucht en de middellandse zee bij Nice. Hij signeerde de hemel en noemde die de mooiste en grootste van zijn schilderijen. Op 13 april 1961 hoorde hij voor de radio in een rechtstreekse

verbinding vanuit het heelal de Russische kosmonaut Joeri Gagarin, die toen rond de aarde cirkelde, uitbundig vertellen over de betoverende blauwe kleur waarin de aarde was gehuld toen hij haar die ochtend achter de maanhorizon zag opkomen: het diepe blauw, in het oneindige en afstandsloze, weg van al het stoffelijke. 'In de verte, in de kleur, daar is de vrijheid.' Onmiddellijk kocht hij alle globes in zijn omgeving en spoot ze blauw. Het monochrome blauw werd Klein's idee van grenzeloze vrijheid. Door hun diepe werking neme zijn doeken de beschouwer op. Geen enkele lijn of vorm onderbreekt die illusie. De werken zijn stil. Door de fluwelen laag van het droge blauwe pigment waaruit het licht niet terugkeert, komt de kijker tot rust en wordt naar binnen gezogen de diepte in van zowel het universum als het water van de zee. In 1961 patenteerde hij zijn blauwe verf en werd het onder het label IKB (International Klein Blue) op de markt gebracht. Stak Yves Klein zijn grote voorganger naar de kroon? Een veelzeggend tekeningetje dat hij in 1958 maakte, draagt als tekst 'De positie van Malevitsj ten opzichte van mij'. Het toont de Suprematische schilder in diens atelier voor de ezel. Aan de muur hangt een leeg vierkant. Wat die positie is, blijkt uit het bijschrift bij dit vierkant dat Malevich zit na te schilderen: 'Monochrome IKB'. En hij voegde er aan toe: '(...) Malevich had in felte het oneindige voor zich – maar ik zit erin. Men beeldt het oneindige niet af, men schept het.'²

Gebruikte literatuur

Armando e.a. (red.) De nieuwe stijl, delen 1 en 2, Werk van de internationale avant-garde, Amsterdam 1965, 1966.

Troels Andersen, Malevich, Amsterdam, 1970
Armando e.a. (red.) De nieuwe stijl, delen 1 en 2, werk van de internationale avant-garde, Amsterdam 1965, 1966.

Wim Beeren e.a. (red.), De Grote Utopie, 1915-1932, Amsterdam, 1992

W.A.L. Beeren en J.M. Joosten (red.), Malevich 1878-1935, Amsterdam 1988/89
K. Malevich, The non-objective world, Chicago 1959.

Willem G. Weststeyn, De overwinning op de zon, Amsterdam 2013 ■

Noten

1. Zie voor de inrichting, ontvangst en betekenis van deze expositie o.m. Wim Beeren e.a. 1992, p.p. 112-124 en Frank Gribling, 'Malevich en de opstand tegen de zwaartekracht' De Nieuwe, nr. 30, 2013

2. Lien Heyting, Malevitsj' Zwart vierkant: naar het Niets' NRC 20-04-2007 ■

Bij de opening van de tentoonstelling van het werk van herman de vries in het Stedelijk Museum Schiedam, 20 september 2014, is het eerste yccahier verschenen, een uitgave van yssel centre for contemporary arts (ycca). yccahier1 bevat een reprint van nul=0, serie 1, no. 1 (november 1961) en no. 2 (april 1963) met aanvullende essays van Petri Leydekkers, Antoon Melissen en Johan Pas, met een inleiding van Tijs Visser, directeur van de ZERO foundation in Düsseldorf.

nul = 0 'tijdschrift voor de nieuwe conceptie in de beeldende kunst/ revue pour la nouvelle conception artistique/zeitschrift für die neue künstlerische konzeption' werd uitgegeven door Henk Peeters en herman de vries. Het eerste nummer (serie 1/ no. 1) verscheen in november 1961 onder redactie van Henk Peeters, Armando en herman de vries. In april 1963 verscheen het tweede nummer (serie 1/ no. 2), met Henk Peeters en herman de vries als redacteurs. In 1963 en 1964 verschenen de nummers 3 en 4 van revue nul = 0 onder redactie van herman de vries. De reprint is tot stand gekomen in samenwerking met de ZERO foundation en het archief herman de vries en Henk Peeters. De verkoopprijs van yccahier1 bedraagt 27 euro.

Voor de uitgave van deze reprints heeft herman de vries een uniek kunstwerk gemaakt in een beperkte oplage van 54 stuks. Een bijzondere genummerde editie van yccahier1 bevat – naast de reprints en de essays – dit kunstwerk, alsmede een (ongesigneerd) werk van de vorig jaar overleden nul-kunstenaar Henk Peeters. De verkoopprijs van deze complete genummerde editie bedraagt 540 euro, inclusief het werk van herman de vries en Henk Peeters en inclusief de eind dit jaar te verschijnen reprints van de nummers 3 en 4 van revue nul = 0. De opbrengsten van deze publicaties worden geïnvesteerd in toekomstige publicaties of projecten van ycca in relatie tot (het werk van) herman de vries en Henk Peeters.

yccahier1 is te koop via de website www.yccart.eu. U kunt het ook bestellen via info@yccart.eu. Wilt u een exemplaar reserveren van de in beperkte oplage verschijnende genummerde editie, stuur ons dan een mail.