

Lee Krasners ervaringsgerichte oeuvre:

‘Een dichte jungle van
exotische vormen en
kleuren’



Anonymous photographer, Lee Krasner, ca. 1938

Naar aanleiding van haar bezoek aan de tentoonstelling *Lee Krasner: Living Color* in het Guggenheim Museum Bilbao, schreef Sue Spaid onderstaande tekst over het werk van deze kunstenaar die al te vaak in de schaduw van haar echtgenoot Jackson Pollock bleef.

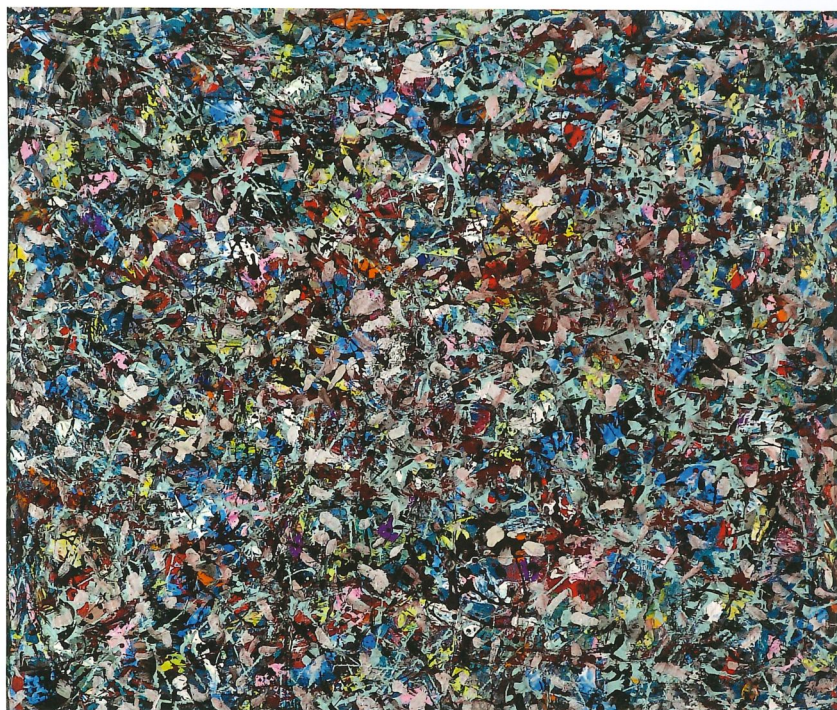
Er zijn maar weinig invloedrijke artiesten van wie het oeuvre zo slecht begrepen werd als dat van Lee Krasner (1908-1984), die een beetje jonger was dan haar collega-schilder Willem De Kooning, en net iets ouder dan haar echtgenoot Jackson Pollock. De meeste critici hebben de neiging haar figuratieve tekeningen en de schilderijen die ze halverwege haar carrière maakte als kubistisch te labelen, en haar volledig abstracte schilderijen aan die van Pollock te linken. Een dergelijke simplistische benadering doet niet alleen afbreuk aan haar baanbrekend werk, maar gaat ook voorbij aan haar aanzienlijke invloed op zowel de literatuur als beeldende kunstenaars na haar. Van William S. Burroughs' roman *The Soft Machine* (1961), waarin hij woorden en zinsdelen verknipte om er nieuwe zinnen mee te vormen, wordt beweerd dat Burroughs die in 1959 in het Beat Hotel in Parijs schreef nadat hij Brion Gysin's 'cut-up technique' ontdekte. Kennelijk was het Gysin die Burroughs influisterde om bij het schrijven schildertechnieken rechtstreeks over te nemen. Uiteindelijk werd dat het handelsmerk van Burroughs, een techniek die hij gebruikte voor zijn romans en bloemlezingen, en voor de film *The Cut-Ups* (1967). We kunnen onmogelijk nagaan naar welke schildertechnieken Gysin verwees: de dadaïstische fotomontages van Hannah Höch en John Heartfield, de korrelige 'Merzbilder' van Kurt Schwitters, de briljante 'papiers découpés' van Henri Matisse of de elegante 'papiers collés'-techniek van Robert Motherwell.

Het is evenwel duidelijk dat Krasners techniek, die ze al in het midden van de jaren vijftig vervolmaakte, veel dichter aansluit bij die van Burroughs dan die van de eerder vernoemde artiesten: zij vernietigde immers bestaande kunstwerken om er nieuwe mee te creëren, net zoals hij nieuwe zinnen vormde door eerder geschreven zinnen te verknippen.

Voor haar collages sneed ze verschillende van haar zwart-wittekeningen aan flarden, werk op groot formaat dat ze plots verachtelijk vond. Vervolgens bracht ze losse repen jute, krantensnippers, resten van tekeningen en verf aan op twaalf van de geometrisch-abstracte schilderijen die ze in 1951 in de Betty Parsons Gallery had tentoongesteld. Dit oeuvre, dat ze maakte voorafgaand aan Pollocks dood in 1956, bracht Clement Greenberg ertoe haar op te hemelen als 'een belangrijke aanwinst voor de Amerikaanse kunstscene van die tijd'.

In 1955 presenteerde Krasner verschillende 'all-over' schilderijen en multimediacollages in de Stable Gallery, negen jaar voordat Andy Warhol bekendheid verwierf door diezelfde galerie vol te proppen met in hout uitgevoerde dozen *Brillo*, *Campbell's*, *Delmonte*, *Heinz* en *Kellogg's* (1964). In een recensie over haar expo in de New York Times typeerde Stuart Preston Krasner als een 'goede lawaaierige colorist' met cut-ups die 'een dichte jungle van exotische vormen en kleuren' oproepen. Dergelijke commentaren doen sterker denken aan improviserende jazzmusici dan aan lyrisch abstract-expressionistische schilders. Krasner was niet alleen een fervent verzamelaar van jazzmuziek, maar danste minstens één avond op jazz in The Café Society met Piet Mondriaan, wiens dansstijl ze 'staccato' noemde, omdat ze zijn gevoel voor ritme zo complex vond!

De schilder Fairfield Porter beschreef de nieuwe schilderijen van Krasner daarentegen als 'uitvergrote natuurfoto's'. Hij voegde eraan toe: "Wanneer je de natuur in detail fotografeert, zie je hoe geordend ze is: Krasners kunst, die over de natuur lijkt te gaan, maakt de toeschouwer niet zozeer bewust van een groots ontwerp, maar wijst hem op een wanorde die subtieler is dan hij voor mogelijk had gehouden." De microdetails die hij noemt, lijken op gebroken scherven, splinters en gekleurde filamenten. Deze hoekige, scherpe vormen duiken door de jaren heen in verschillende verschijningsvormen op, maar ontstonden in 1947, toen Krasner een rond tafelblad maakte met behulp van verschillende materialen, waaronder keramiekschilders, munten, sleutels, kiezelstenen, onderdelen van sieraden en spiegelscherven. Je stelt je voor dat ze uitzoekt hoe ze deze niet bij elkaar passende elementen het best kan schikken, terwijl ze ondertussen analyseert hoe dit proces de schilderkunst zou kunnen transformeren. Op dat vlak heeft haar oeuvre meer raakpunten met het divisionisme of het pointillisme dan met het fauvisme of het kubisme, zoals vaak wordt beweerd. In hetzelfde jaar dat ze deze tondo creëerde, schilderde ze *Shattered Color*, een ongelooflijk levendige horizontale rechthoek met roodbruine, zeegroene en gele verfstraaltjes, die schijnbaar in elkaar gedraaid lijken en zo een golvend web vormen. Dit en andere van haar werken, zoals het ronde *Stop and Go (Yes and No)* (1949-1950), leggen de basis voor de illusionistische, pulserende beat van de 'op art'.



Lee Krasner, *Shattered Color*, 1947, oil on canvas, 53.3 × 66 cm, Guild Hall Museum, East Hampton, New York, © The Pollock-Krasner Foundation

Hoewel Burroughs in 1947 uit New York City vertrok en enkel in september 1953 voor korte tijd terugkeerde, kende Pollock de leden van de Beat Generation. Burroughs was dus waarschijnlijk al vertrouwd met Krasners 'cut-ups' toen Gysin voorstelde om de cut-up-technieken van schilders over te nemen. Verschillende van haar cut-ups, zoals *Forest No. 2* (1954), *Bald Eagle* (1955) en *Burning Candles* (1955) zouden stukjes van Pollocks weggegooide tekeningen bevatten, wat ze verbindt met Robert Rauschenbergs *Erased De Kooning* (1953); een mooi voorbeeld van kunstenaars die het werk van collega's upcyclen. Achteraf gezien liepen de superdynamische beelden die ze maakte op basis van in stukken gesneden kunstwerken ook vooruit op de process art-beweging, die kunst voortbracht als de touwwerken van Eva Hesse, de vloerwerken van Barry Le Va of de 'scatter art' van Richard Serra. Vreemd genoeg hebben kunsthistorici de neiging 'process art' toe te schrijven aan Pollock, maar bij zijn manier van werken komt er relatief gezien weinig 'process' kijken, behalve dan het willekeurig slingeren met verf. Krasners manier van werken kwam onlangs weer onder de aandacht toen millennialbeeldhouwers steeds vaker objecten in plakjes en blokjes begonnen te snijden om er verrassend eigenzinnige, dynamische, innovatieve vormen mee te bedenken.

De cut-ups van Krasner wijzen op een ander interessant aspect van haar oeuvre dat grotendeels onopgemerkt is gebleven: het focust meer op landschappen dan op portretten. Haar vroegste werk uit de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw was zonder meer figuratief, en na haar eerste tentoonstelling van aan stukken gesneden schilderijen keerde ze even terug naar het figuratieve. Toch was het de natuur – bossen, vogels, onkruid, zaden, vlinders en water – die als inspiratiebron voor haar abstracte schilderijen diende. Op haar vroegste zelfportretten beeldt ze zichzelf buiten af, alsof ze in de openlucht schilderde. Vroege critici vonden ze te nauwkeurig om naar levend model te zijn geschilderd. Naar mijn mening maakt het amper iets uit of ze de figuur achteraf heeft toegevoegd of zichzelf in

situ heeft geschilderd, wat ze ook daadwerkelijk deed. Het belangrijkste is dat ze voor eeuwig zelfzeker in de openlucht geportretteerd blijft. Hoewel kunsthistorici gewoonlijk opmerken dat ze eind jaren vijftig op een aanzienlijk grotere schaal ging werken – na Pollocks dood kon ze haar atelier van het huis naar zijn atelier in de schuur verhuizen – negeren ze het feit dat ze na 1960 vooral het landschapsformaat (waarbij de breedte groter is dan de hoogte) ging hanteren.

Bizar dat schrijvers Krasners figuratieve tekeningen uit de tijd dat ze bij Hans Hofmann studeerde, eind jaren dertig, en haar schilderijen die volgden op de 'cut-ups', meestal met het kubisme associëren. Net zoals *Shattered Color* kronkelende verfstralen toont, lijken haar figuren te trillen en te draaien in hun frames. Haar verontrustende karakters zijn voortdurend in beweging, alsof ze op zoek zijn naar een comfortabelere positie of zich uit de tekening proberen te wurmen. Bij *Prophecy* (1956), een van haar figuratieve schilderijen uit die tijd, stel je je een meisje voor dat op een vensterbank balanceert en haar evenwicht probeert te bewaren om niet naar beneden te donderen. In tegenstelling tot De Koonings eerder 'afgeplatte' vrouwen, waar wel een stoomwals overheen lijkt te zijn gegaan, of Picasso's portretten van vrouwen, zoals *Les Femmes d'Alger* (O.J. 1965), die volkomen stilstaan als waren ze marmeren beelden, doen de volslanke vrouwen van Krasner verminkt en verwrongen aan, alsof ze in een kooi zijn opgesloten of in een kofferbak gepropt. Paradoxaal genoeg werkte ze *Prophecy* (1956) af voordat ze op vakantie vertrok naar Parijs, waar Greenberg haar enkele weken later belde met het vreselijke nieuws dat Pollock met de auto verongelukt was. Bij haar terugkeer schilderde ze *Birth*, *Embrace* en *Three in Two* (allemaal 1956), waarop soortgelijke verontrustende figuren te zien zijn, die wel opgesloten lijken. Elk van de drie werken kan gezien worden als een passende kritiek op het 'tweede geslacht' – *La Deuxième Sexe* (1949) van Simone de Beauvoir was sinds 1953 beschikbaar in het Engels. De feministische ondertoon ervan geeft aan dat ze blijkbaar nooit spijt heeft gehad

van het feit dat ze Pollock niet het kind had gegeven waarnaar hij beweerde te hunkeren. Ze was tenslotte in de eerste plaats kunstenaar. Ik stel me voor dat ze de titel *Prophecy* koos nadat ze zich in Pollocks atelier had gevestigd, waar ze zich waarschijnlijk realiseerde dat haar buitensporig grote talent haar atelier in het huis allang was ontgroeid.

Krasners volgende serie doet opvallend sterk denken aan de kleine 'zondvloed'-tekeningen van Leonardo da Vinci. Ze staan bekend als haar 'omber' schilderijen (1959-1962) en zijn geschilderd op de schaal van echte stormen; ze geven de toeschouwer het gevoel dat hij midden in een storm terechtgekomen is. Deze ervaringsgerichte reeks, waarvan *The Gate* (1959) het eerste schilderij was, bevat overigens ook een werk dat *Uncaged* (1960) heet. Daarin laat ze het grootste deel van het canvas leeg – de beige achtergrond doet denken aan haar eerdere jutecollages – waarmee ze anticipeert op de beruchte 'late schilderijen' van De Kooning met hun immense witte achtergrond. Ze paste deze techniek meer dan tien jaar toe, waardoor ze energetische bewegingen, wervelende draaikolken en langwerpige arabesken kon neerzetten. In 1963 schilderde ze *Happy Lady*, alsof ze hiermee het einde van de serie wil aangeven. Het is een werk in Pruisisch blauw dat een vrouwelijke schilder (of landarbeider) evoqueert, vrolijk bewegend over het veld.

In de twintig jaar die daarop volgen produceerde ze dynamische schilderijen vol agressieve vormen, afgewisseld met haar slingerende arabesken. In 1965 schreef ze: "Voor mij is schilderen, wanneer het echt gebeurt, net zo wonderbaarlijk als om het even welk natuurverschijnsel – bijvoorbeeld een blad sla." In 1968 begon ze met gouache te werken en maakte ze bescheiden, maar vrij kleurrijke werken op ambachtelijk geschept papier, die qua energie en weidse gebaren aan haar 'omber' schilderijen doen denken. Net als bij die eerdere werken diende het blanco papier als ondergrond. De analogie met het blad sla zat blijkbaar nog altijd in haar gedachten toen ze *Portrait in Green* (1969), *Earth No. 1* (1969), *Palingenesis* (1971) en *Olympic* (1974) schilderde, haar duidelijkste verwijzingen naar bladeren. Het verticale *Olympic*, een van haar zeldzame 'hard-edge' schilderijen, suggereert speren of papieren vliegtuigjes die hun ovale doel missen. In datzelfde jaar had ze het geluk een stapel figuratieve tekeningen uit de jaren dertig terug te vinden, die ze in hoekige vormen sneed en dynamisch op het canvas rangschikte, waarna ze er spectrale afbeeldingen aan toevoegde die ze op de achterkant van sommige tekeningen had aangetroffen. De reeks werd tentoongesteld als *Eleven Ways to Use the Words to See* en ze noemde elke tekening naar een werkwoordsvorm, zoals *Imperfect Indicative* (1976), *Imperative* (1976) en *Future Indicative* (1977). De techniek is misschien dezelfde gebleven, maar de resulterende beelden zijn krachtig, als kristallen op steroïden.

Sue Spaid

De tentoonstelling *Lee Krasner: Living Color* liep in het Guggenheim Museum Bilbao van 18 september 2020 tot 10 januari 2021

Lee Krasner, *Prophecy*, 1956, oil on cotton duck, 147.6 × 86.4 cm, Private collection, © The Pollock-Krasner Foundation, Courtesy Kasmin Gallery, New York, photo Christopher Stach

