

De verwerking van de Tweede Wereldoorlog in de werken van Barnett Newman.

Barnett Newmans zoektocht naar een nieuwe naoorlogse kunst.

Robin Jacobi

S1030560

Dr. W.J.G Weijers

Studiejaar: 2018-2019

Inleiding.....	3
 Hoofdstuk 1	
De ontwikkeling van een nieuw cultureel centrum.....	7
1.1 De situatie tijdens de Tweede Wereldoorlog.....	7
1.2 De ontwikkeling van de Abstract Expressionisten.....	10
 Hoofdstuk 2	
De invloed van de Tweede Wereldoorlog op Newmans lectuur.....	14
2.1 Een evolutie aan ideeën in aanloop tot <i>Onement I</i>	15
2.1.1 'What About Isolationist Art' (1942)	16
2.1.2 'The Plasmic Image' (1945)	16
2.1.3 'Surrealism and the War' (1945)	18
2.1.4 'The New Sense of Fate' en 'The Object and the Image' (Beide 1948)	19
2.1.5 'The Sublime is Now' (1948)	20
 Hoofdstuk 3	
De invloed van de Tweede Wereldoorlog op Newmans stilistische ontwikkeling.....	22
3.1 <i>The song of Orpheus, The Slaying of Osiris en Gea</i> (allen 1944 of 1945)	23
3.2 <i>Euclidian Abyss</i> (1946-57)	25
3.3 <i>Onement I</i> (1948)	26
3.4 <i>The Stations of the Cross</i> (1958-66)	30
Conclusie.....	35
Bibliografie.....	38
Afbeeldingen.....	40

Inleiding

De werken van de kunstenaar Barnett Newman (1905-1970) zijn tegenwoordig in musea over de hele wereld te zien. Newman staat vandaag te dag bekend om zijn grote, met kleur gevulde doeken zoals *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue I* (1966). In tegenstelling tot de schaarse beeldtaal van de schilderijen die hij op het eind van zijn leven schildert, zijn in zijn vroegst bekende werken uit 1945 nog herkenbare vormen te zien. Volgens onderzoekers zoals Michael Leja (1993), Irving Sandler (2009) en Mark Godfrey (2007) zou deze ontwikkeling wellicht te maken hebben met de Tweede Wereldoorlog. Clement Greenberg, een belangrijke kunstcriticus van de naoorlogse Amerikaanse kunst, grondde zijn invloedrijke benaderingen op de kunstgeschiedenis echter op de formele gegevens van kunstwerken en ging niet in op de invloed die de Tweede Wereldoorlog had op kunstenaars zoals Newman.¹ De vraag die logischerwijs volgt is: of en in welke zin de Tweede Wereldoorlog van invloed is geweest op de naoorlogse Amerikaanse kunst. Deze thesis poogt dit te onderzoeken met focus op de kunstenaar Barnett Newman. Dit onderzoek startte naar aanleiding van twee interviews. Een daarvan is een televisie-interview met Alan Solomon uit 1966, waar Newman zegt:

“The feelings I had at the time of the war in '41 was that the world was coming to an end. And to the extent that the world was coming to an end, the whole issue of painting, I felt, was over because it was impossible to paint flowers, figures, etc., and so the crisis moved around the problem of what I can really paint.”²

Een jaar na dit interview vindt een interview plaats met Thomas F. Mathews waarin Newman nogmaals over de oorlog en over het onderwerp van de schilderkunst spreekt:

“You must realize that twenty years ago we felt the moral crisis of a world in shambles, a world devastated by a great depression and a fierce World War, and it was impossible at that time to paint the kind of painting that we were doing- flowers, reclining nudes, and people playing the cello. At the same time, we could not move into the situation of a pure world of unorganized shapes and forms, or color relations, a world of sensation. And I would say that, for some of us, this was our moral crisis in relation to what to paint. So that we actually began, so to speak, from scratch, as if painting were not only dead but had never existed.”³

¹ Formele gegevens van de schilderkunst betreffen bijvoorbeeld de tweedimensionaliteit van het doek en materiele eigenschappen zoals de verf.

² Godfrey, 2007, p.55

³ Newman in O'Neill, 1990, p.287

Toen Newman in 1945 schilderijen begon te maken, stond hij voor het probleem wat nog te schilderen na de catastrofe van de Tweede Wereldoorlog. De vraag van Newman kwam voort uit een morele crisis. Deze morele crisis zorgde tegelijkertijd voor een zoektocht naar hoe kunst er in zijn tijd uit zou moeten zien, iets dat Newman gedurende zijn hele leven zou bezighouden. Dit onderzoek focust zich, aan de hand van literatuurbronnen en statements van kunstenaars, op de historische achtergrond van de werken die Newman in de jaren na de Tweede Wereldoorlog produceerde.

Newman was van Joodse afkomst. Hij groeide als oudste zoon op in een arbeidersgezin in New York. Zijn ouders waren Joodse immigranten die in 1900 vanuit Polen naar New York waren gekomen. Ondanks de afstand tot Europa zou Newman over de Tweede Wereldoorlog te horen krijgen uit diverse nieuwsbronnen van die tijd. Tegen het einde van de oorlog, in April 1945, vernam Newman dat veel Franse familieleden van zijn vrouw Annalee Newman gedeporteerd waren door de Nazi's. Rond deze periode zou Newman ook horen over de in 1941 en 1942 gedecimeerde Joodse populatie van Lomza, de geboortestad van zijn ouders.⁴

De Tweede Wereldoorlog had ook grote gevolgen voor de Europese kunst die eeuwenlang de kunstgeschiedenis had bepaald. In het fascistische Duitsland werd al in de jaren dertig avant-garde kunst als *entartet* door de nazi's verboden, waardoor een aantal kunstenaars naar het buitenland vluchtte. Na de Duitse bezetting van andere Europese landen vertrokken ook veel kunstenaars uit die landen naar New York, dat nu het nieuwe culturele centrum van de wereld werd en ook na de oorlog bleef. In tegenstelling tot het door de oorlog verarmde Europa, was er in Amerika welvaart en ontpopte het zich tot een grootmacht. In dit nieuwe culturele centrum vormde zich de groep kunstenaars die de Abstract Expressionisten genoemd werd. Deze groep kreeg een prominente positie in de avant-garde. Soms traden ze als groep naar buiten, waarbij ze een nieuwe oriëntatie op Amerika gemeen hadden. In het bijzonder interesseerde een aantal van hen zich voor de oude kunstvormen van de beide Amerika's die door Newman "the timeless and tragic art of ancient peoples" werd genoemd.⁵ Net als Newman keerde ook Jackson Pollock zich af van Europa. In een interview vertelde Pollock dat hij nooit in Europa is geweest, en nadat de interviewer vroeg of hij ooit nog wil gaan zei Pollock simpelweg nee, hij zag niet in waarom de problemen van de moderne kunst niet opgelost konden worden in de Verenigde Staten net als op iedere andere plek.⁶

Dit onderzoek poogt een beter beeld te krijgen van de aanwezigheid van de historische achtergrond van de werken van de Joodse kunstenaar Barnett Newman in de schaduw van de Tweede Wereldoorlog. Een probleem van de moderne kunst betreft de notie die in New York heerste dat het de taak van de schilderkunst was om de verschrikking en tragedie van de moderne beleving over te

⁴ Temkin, 2002, p.322

⁵ Temkin, 2002, p.27

⁶ Karmel (Red.), 1999, p.15

brengen.⁷ Ook Newman was op de hoogte van dit probleem. Een voorbeeld van een werk dat Newman na de Tweede Wereldoorlog produceerde is *Onement I* (1948) (afb.1). *Onement I* (1948) markeerde volgens Newman een beslissende stap in zijn leven. De schilderijen die hij in de loop van de jaren veertig maakte leidden tot dit schilderij. Wanneer Newman in 1941 de vraag stelt naar het onderwerp van de contemporaine schilderkunst, vindt hij het begin van een antwoord op die vraag wellicht in dit werk.

Alhoewel er onzekerheid bestaat over het doorwerken van de Tweede Wereldoorlog in de kunst van Newman, gelooft kunsthistoricus Godfrey (2007) dat de serie genaamd *Stations of the Cross* (1958-66) (afb.2) in verband kan worden gebracht met de Tweede Wereldoorlog. Godfrey vermoedt dat de Joodse achtergrond van Newman een plek krijgt in deze schilderijen. De vraag is dan of de serie *Stations of the Cross* (1958-1966) de enige werken zijn waarin Newmans Joodse identiteit meespeelt. De teksten die Newman schrijft over de Tweede Wereldoorlog zouden daarvoor wellicht aanwijzingen kunnen bevatten en misschien ook min of meer verborgen verwijzingen die hij achterliet in zijn schilderijen.

In essays die hij schreef, zoals *The Sublime is Now* (1948) en *Surrealism and the War* (1945), gaf Newman onder andere kritiek op kunstenaars zoals Piet Mondriaan. De Tweede Wereldoorlog had in zijn ogen Mondriaans utopische idee over de toekomstige samenleving onmogelijk gemaakt.⁸ In zijn zoektocht naar een geschikte naoorlogse kunst is kritiek op Europese kunst prominent aanwezig. Ook in Amerika waren de meeste stijlen overgekomen uit Europa, waarbij de meest vooruitstrevende stijlen zich richtten op geometrische abstractie. Deze vorm zou voor Newman echter niet geschikt zijn voor de nieuwe kunst. De nieuwe avant-garde kunstenaars stonden voor een nieuw dilemma in hun confrontatie met een wereld die zijn betekenis verloren had.⁹ Newman zei in het interview met Solomon uit 1966 dat hij al in 1941 bezig was met het heroverwegen van de schilderkunst. Zijn heroverwegingen hadden te maken met zijn verzet tegen de Europese kunstopvatting en dat verzet werd mede ingegeven door de catastrofe van de Tweede Wereldoorlog.

Het onderzoek is als volgt opgebouwd. Hoofdstuk één onderzoekt de tijdsperiode waarin Newman zijn ideeën ontwikkelde in de jaren voordat hij begon met het maken van kunstwerken. Ten eerste wordt in dit hoofdstuk de verschuiving van het kunstcentrum in Parijs naar New York beschreven. Hoe ontwikkelden de jonge Amerikaanse kunstenaars zich in een stad waar Europese kunst nog steeds prevaleerde? Welke stijlen ontwikkelden zich in dit nieuwe culturele centrum en hoe reageerden de critici op deze nieuwe kunst evenals het publiek? Vervolgens richt hoofdstuk twee zich op de controverse omtrent het onderwerp in Newmans kunst. Het interview uit 1966 met Solomon geeft aan dat in de loop van Newmans carrière de vraag met betrekking het onderwerp van een naoorlogse kunst van belang is. Tonen Newmans essays uit de periode 1942-1948 in aanloop tot het belangrijke schilderij

⁷ Leja, 1993, p.69

⁸ Sandler, 2009, p.20

⁹ Sandler, 2009, p.68

Onement I (1948) aan hoe Newman mogelijk een oplossing met betrekking tot een geschikte naoorlogse schilderkunst vindt? Hoofdstuk drie beschouwt de werken *Onement I* (1948) en *The Stations of the Cross* (1958-1966) in licht van de resultaten van hoofdstuk twee. Op welke manier kan de invloed van de Tweede Wereldoorlog terug gevonden worden in teksten en kunstwerken die Newman gedurende zijn leven creëerde?

Hoofdstuk 1

De ontwikkeling van een nieuw cultureel centrum.

Michael Leja stelt dat volgens Greenberg de problemen waar de Abstract Expressionisten voor stonden voortkwamen uit kwesties van formele aard.¹⁰ Een probleem betrof bijvoorbeeld het losbreken van kubistische tradities in de kunst. De ontwikkeling van de avant-garde in de laatste jaren van de Tweede Wereldoorlog, werd op deze manier gezien als een esthetisch fenomeen.¹¹ Dit is echter problematisch voor Leja. Hij stelt de vraag naar de relatie tot de Tweede Wereldoorlog en constateert dat Newman in de oorlogsjaren alsook daarna veelvuldig schreef over de effecten die de Tweede Wereldoorlog had op de kunstwereld en op zijn eigen kunst.¹²

In het volgende hoofdstuk zal nader worden ingegaan op specifieke werken van Newman, maar eerst volgt een kort overzicht van de historische situatie van de Tweede Wereldoorlog. De achtergrond waartegen Newman zijn ideeën omtrent een nieuwe kunst ontwikkelde dient als belangrijke context omdat Newman zijn eerste intrede in de New Yorkse kunstwereld maakt aan de hand van zijn geschreven publicaties. Deze teksten komen in dit onderzoek dan ook aan bod. Ook in de literatuur over Newman worden de verklaringen die hij zelf geeft over bijvoorbeeld zijn eigen ontwikkeling in New York veelvuldig aangehaald. Om zijn teksten beter te begrijpen is het ook van belang om de ontwikkelingen in New York te schetsen, vooral tegen de achtergrond van de Tweede Wereldoorlog. In dit hoofdstuk wordt gekeken waarom en op welke manier New York het nieuwe culturele centrum werd en wat de rol van de kunstenaar en de criticus hierin was. De focus zal liggen bij de ontwikkeling van de Abstract Expressionistische kunst.

Paragraaf 1.1

De situatie tijdens de Tweede Wereldoorlog

In 1933 kwam Hitler in Duitsland aan de macht. Met de komst van Hitler ging een ideologisch bepaald idee over hoe kunst er wel en niet uit moest zien de Duitse kunst bepalen. Dit dominerende beeld kwam het sterkst tot uiting in de tentoonstelling *Entartete Kunst* die van 30 Juli tot 30 November in 1937 in München te zien was. Abstracte en Expressionistische kunst werd gezien als ‘*Entartet*’ (ontaard of gedegenereerd), en die kunst werd tijdens de tentoonstelling in München als voorbeeld getoond van hoe kunst er niet uit moest zien. Parallel aan deze tentoonstelling vond in München een andere

¹⁰ Leja, 1993, p.20

¹¹ Leja, 1993, p.20

¹² Een aantal essays waar Newman schrijft over de oorlog zijn: “What about Isolationist Art?” (1942) “Surrealism and the War” (1945) en “The new Sense of Fate” (1947-48). Een aantal interviews waar Newman spreekt over de oorlog zijn: A conversation: Barnett Newman and Thomas B. Hess (1966), en “Interview with Emile de Antonio” (1970).

tentoonstelling plaats, de *Erste Grosse Deutsche Kunstausstellung*. Hier werd kunst tentoongesteld die wel gewaardeerd werd door het Duitse regime.¹³ Het ging daarbij om pseudo-klassieke en heroïsche werken die de officiële Duitse kunst werden. Moderne kunstwerken werden in beslag genomen uit musea en gelabeld als *Entartet*, 'Joods' en 'Bolsjewistisch'. Joden werden beschuldigd van het beheersen van de media en de kunstmarkt, moderne kunst zou gepromoot worden om winst te maken en om niet Joodse Duitsers te bedriegen.¹⁴ Alle 'ismes' werden gezien als Frans en dus niet-Duits. Stijlen zoals impressionisme, expressionisme en kubisme werden afgewezen als een manifestatie van irrationalisme en, zoals te zien in de tentoonstelling *Entartete Kunst*, als een product van een geestelijk zieke persoon.¹⁵ Als climax werden in 1939, hetzelfde jaar dat de Tweede Wereldoorlog uitbrak, 1004 olie schilderijen en 3824 aquarellen, schetsen en prenten verbrand.¹⁶ Niet alle *Entartete* werken werden echter vernietigd. In het buitenland bleef de in Duitsland afgewezen kunst welkom. Peggy Guggenheim toonde in 1938 in haar Londense galerie werken die in Duitsland als *Entartet* golden en vanaf 1943 in haar galerie Art of This Century in New York. Niet alleen kunstwerken vonden een weg naar het buitenland, maar ook Duitse kunstenaars.

George Grosz was één van de kunstenaars die nog voordat de Tweede Wereldoorlog uitbrak immigreerde naar de Verenigde Staten. De tekst die hij bij aankomst in 1932 schreef, gaf een beeld van de situatie van het land dat hij achter liet: "It was really quite a change from Germany at that time, when you saw so few happy faces and heard so much complaining and quarreling. You had the impression that Americans of all races, classes, and occupations were satisfied with the world and actually, in spite of the Depression, their American world was still much more colorful and richer than the German."¹⁷ Een jaar later nadat Grosz immigreerde, kwam Hitler aan de macht en volgden meer vluchtelingen, waaronder kunstenaars en intellectuelen. Niet iedereen werd met open armen ontvangen, en sommigen werden gedwongen terug te keren.¹⁸ Andere Europese kunstenaars die gedurende deze periode in New York werkzaam waren, zijn onder andere Marc Chagall, Piet Mondriaan, André Breton, André Masson en Yves Tanguy. Het gevolg was uiteindelijk dat New York internationaal gezien de plaats innam van Parijs en ging gelden als de nieuwe internationale hoofdstad van de kunst. Hoewel Grosz in zijn tekst een positieve visie had op de Verenigde Staten, was de situatie voor avant-garde kunstenaars niet zonder meer gunstig. De Amerikaanse kunst van voor de Tweede Wereldoorlog in de Verenigde Staten werd overheerst door de kunst van de sociaal realisten, waaronder Ben Shahn, William Gropper en Hugo Gellert, en van de regionalisten, waaronder Thomas Hart Benton en Grant Wood.¹⁹ Ondanks

¹³ Segal, 2016, p.53

¹⁴ Freedman, 2017, p.11

¹⁵ Fischer-Defoy & Crossley, 1986, p.17

¹⁶ Fischer-Defoy & Crossley, 1986, p.19

¹⁷ Deshmukh, 2008, p.569

¹⁸ Knorr, New York Times, Oct. 11 1997.

¹⁹ <<https://www.nytimes.com/1997/10/11/style/IHT-exiles-and-emigresartists-who-fled.html>> [geraadpleegd op 05-06-2019]

¹⁹ Sandler, 2009, p.47

ideologische verschillen, gebruikten beide richtingen conventionele figuratieve stijlen.²⁰ Later, in de loop van de Tweede Wereldoorlog, verloren beide langzamerhand hun relevantie. Benton schreef over de situatie: "The American scene ... was outweighed by the world one. As I had no pictorial ideas applicable to this new scene, I was almost completely frustrated."²¹

Newman, die destijds zelf nog geen kunstwerken maakte, vergeleek in zijn ongepubliceerde essay 'What about Isolationist Art?' in 1942, het Amerikaans isolationisme met *Hitlerism*.²² In dit essay schreef Newman over de drang in de jaren dertig een eigen Amerikaanse kunst te ontwikkelen, die echter resulteerde in een vloed van genrekunst die Newman helemaal niet beviel. In zijn essay schreef Newman:

"Isolationist painting, which [its proponents] named the American Renaissance, is founded on the bad politics of chauvinism and on an even worse aesthetic. Using the traditional art (isolationist brand) of patriotism, and playing on the natural desire of American artists to have their own art, they succeeded in pushing across a false aesthetic that is inhibiting the production of any true art in this country."²³

Newman eindigde zijn essay met te stellen dat het tijd was voor kunstenaars om wakker te worden en het esthetische fundament te heroverwegen, om zichzelf te ontdoen van datgene wat kunst in Amerika tot een dure postkaart fabriek had gemaakt.²⁴ Peggy Guggenheim ging hier in mee. Haar galerie werd vanaf dit moment niet enkel een plek voor surrealistische schilderkunst. Bijzonder aan haar galerie was dat er ook de nieuwe generatie van Amerikaanse kunstenaars werd getoond en het is mede dankzij Peggy Guggenheim dat Amerikaanse kunstenaars de invloed van Europa van zich af zouden schudden.²⁵

Kortom, de situatie in Europa was met het aanbreken van de oorlog en de erop volgende Duitse bezetting turbulent. Artistieke vrijheid stond onder druk. Hierdoor verruilden vele kunstenaars en intellectuelen hun thuis in voor een onzekere toekomst in de Verenigde Staten. In Amerika overheerste destijds nog een traditionele vorm van kunst bestaande uit regionalisme en sociaal realisme. Tegelijkertijd was de kunst van Europese kunstenaars waaronder die van de surrealisten, te zien in onder andere de Art of This Century galerie van Peggy Guggenheim. Diezelfde galerie gaf een platform aan

²⁰ Sandler, 2009, p.48

²¹ Sandler, 2009, p.49

²² Newman schrijft in het essay 'What about Isolationist Art': "Isolationism, we have learned by now, is Hitlerism." Newman verklaart deze vergelijking: "To those who think that the identity between isolationism and Hitlerism is an exaggeration, an examination of the methods used by the isolationists in the field of painting ... will prove enlightening. [Thomas] Craven's methods and the methods of his friends were the methods of Hitler. ... the "great lie," the intensified nationalism, the false patriotism, the appeal to race, the calling of names, the reemphasis of the home and homey sentiment." Newman in O'Neill, 1990, p.23-24

²³ Newman in O'Neill, 1990, p.23

²⁴ Newman in O'Neill, 1990, p.28

²⁵ Prose, 2015, p.5

een nieuwe generatie van Amerikaanse kunstenaars. De ontwikkelingen zorgden ervoor dat er kritiek ontstond tegen de tot dan toe overheersende Amerikaanse kunst.

De volgende paragraaf begint met de Europese kunstenaars in New York en de invloeden die zij hebben op de Amerikaanse kunstwereld en de moderne kunstenaars. De paragraaf eindigt in de tijdsperiode waar Newman zelf kunst begint te maken.

Paragraaf 1.2

De ontwikkeling van de abstract expressionisten

Om een nieuwe kunst te creëren moesten de vooruitstrevende kunstenaars de bestaande modernistische kunst assimileren. Ze gingen in dialoog met het werk van onder andere Pablo Picasso, Piet Mondriaan, Joan Miró, Henri Matisse en Wassily Kandinsky.²⁶ De Amerikaanse modernistische kunst ging een variëteit van esthetische uitgangspunten omvatten die afkomstig waren uit de verschillende impulsen. De modernisten namen de geometrische abstractie over op grond van de heldere ordening van de field-middelen vaak intuïtief tot stand gekomen, iets dat gewaardeerd werd als meest geavanceerde kunstvorm destijds. In 1936 vormde een groep kunstenaars een organisatie genaamd de *American Abstract Artists* (AAA). De groep speelde een belangrijke rol in het verkrijgen van erkenning voor een nieuwe niet figuratieve kunstvorm.²⁷ Veel kunstenaars, waaronder Jackson Pollock, William Baziotes, Adolph Gottlieb en Mark Rothko, besloten echter geen deel uit te maken van deze groep. Willem de Kooning liep weg bij de eerste bijeenkomst als reactie op het dictaat van een 'non objectieve' stijl binnen de groep. Sandler (2009) stelt dat al in de jaren dertig, de toekomstige abstract expressionisten zagen dat de kubistische geïnspireerde 'non objectieve' schilderstijlen naar een doodlopende weg zouden leiden.²⁸ Gedurende de Tweede Wereldoorlog werd in avant-garde kringen in New York de geometrische abstractie niet langer erkend als het meest vooruitstrevend in de Amerikaanse kunst van dat moment.²⁹

Een jaar voor de formatie van de AAA was er een andere poging om een groep te vormen van vooruitstrevende kunstenaars, waaronder Rothko en Gottlieb, genaamd *The Ten*. De groep werd gekenmerkt door hun afkeer van de geometrische abstractie. Deze abstractie zou niet de turbulente geest van de oorlogsjaren kunnen uitdrukken door de nadruk op de ratio en logica.³⁰ *The Ten* keerden, net als de AAA, de rug naar het regionalisme en sociaal realisme. In plaats daarvan gaven ze de voorkeur

²⁶ Sandler, 2009, p.49

²⁷ Stahl, 1998, p.89

²⁸ Sandler, 2009, p.52-53

²⁹ Sandler, 2009, p.53.

³⁰ Sandler, 2009, p.53

aan de expressionisten zoals Chaim Soutine, Georges Rouault en Max Beckmann.³¹ In hun schilderijen toonden ze een vorm van sociaal onbehagen.³² Dat onbehagen werd realiteit met de uitbraak van de Tweede Wereldoorlog. Kunstenaar en criticus Robert Motherwell stelde dat de nieuwe Amerikaanse schilders gemotiveerd waren door: “a feeling of being ill at ease in the universe ... Nothing as drastic an innovation as [their abstract] art could have come into existence, save as a consequence of a most profound, relentless, unquenchable need. The need is for felt experience- intense, immediate, direct.”³³ Daarnaast schreef hij: “We were trying to revise modern painting ... so that painting would represent our sense of reality better.”³⁴ De nieuwe Amerikaanse schilder was op zoek naar een nieuwe manier van kijken om de huidige staat van de wereld weer te geven. De abstract expressionisten deden dit op uiteenlopende manieren. Verschillende interesses zorgden ervoor dat er verschillende benaderingswijzen ontstonden binnen het abstract expressionisme die verschillende benamingen kregen zoals de ‘mythmakers’, ‘biomorphists’, ‘field painters’ en ‘gesture painters’. Deze benaderingen worden in deze paragraaf kort toegelicht aan de hand van Sandler’s boek *Abstract Expressionism and the American Experience* (2009).³⁵

Mythmakers gebruikten improvisatie technieken om nieuwe beelden te ontwikkelen die tegelijkertijd refereerden aan oude mythen en ‘primitieve’ kunst. Kunstenaars die deze interesse deelden waren onder andere Baziotes, Gottlieb, Pollock en Rothko. Ook Newman schreef samen met Rothko en Gottlieb teksten waarin ze stelden dat de tijd waarin ‘primitieve kunst’ en oude mythes gecreëerd werden in essentie overeenkwam met de tijd waarin zij nu leefden.³⁶ Terwijl ze refereerden aan oude kunstvormen, geloofden ze dat deze kunst nieuwe onderwerpen, vormen en betekenissen voort kon brengen.

Net als de mythmakers grepen biomorphists terug op oude mythen en ‘primitieve’ kunst, echter gebruikten de biomorphists dit om het menselijke figuur en anatomie op een nieuwe manier te verbeelden. Veel biomorphists waren dezelfde kunstenaars die ook onder de naam mythmakers kunstwerken creëerden.

Sandler (2009) ziet de overgang van deze kunstenaars tot field painters als een soort overgangsritueel.³⁷ Tussen 1946 en 1947 creëerden Pollock, Still en later ook Rothko en Newman, een nieuwe niet-figuratieve vorm van kunst. Deze kunstvorm groeide voort uit hun wens om hun gevoel van angst en beklemming directer en onverwijld weer te geven, daarvoor zouden ze hun semiabstracte

³¹ Sandler, 2009, p.53

³² Sandler, 2009, p.54

³³ Sandler, 2009, p.20

³⁴ Sandler, 2009, p.20

³⁵ Ook Newman is aanhanger van zowel de Mythmakers als de Field Painters. Omwille van de chronologie worden Newmans ideeën en kunstwerken in hoofdstuk twee en drie nader toegelicht en dient deze paragraaf enkel als context voor de volgende hoofdstukken.

³⁶ Sandler, 2009, p.81

³⁷ Sandler, 2009, p.1005

mythische en primitivistische schilderijen moeten overstijgen.³⁸ De kunstenaars ontwikkelden hiervoor een radicale voorstelling van het beeld als niet figuratief 'open' veld. De field painters wilden het kubisme, waarvan het dictaat zou heersen van vormen die binnen het kader van gebalanceerd moesten worden, achter zich laten.³⁹

Gesture painters gebruikten een proces van trial-and-error, om op deze manier beelden met gevoel weer te geven die ze als 'metaforen van het zelf' zagen. De gemeenschappelijk factor was de improvisatie. Tegelijkertijd waren de werken hoogstpersoonlijk. Deze schilderijen lieten het proces van het schilderen zien doordat de beweging van hand en arm zichtbaar bleven in het uiteindelijke werk. Zowel gesture painters als field painters geloofden dat hun beelden authentiek waren wanneer ze oprecht, diepgaand en gebaseerd op het gevoel waren.⁴⁰ Vanwege hun werkwijze van improvisatie, keerden ook deze kunstenaars het synthetisch kubisme de rug toe. Ook Mondriaan en zijn visie op geometrische abstractie werd verworpen.⁴¹

Duidelijk is, dat er in de Verenigde Staten een verlangen is naar een nieuwe kunstvorm die niets meer te maken heeft met de kunst van de regionalisten en sociaal realisten. Men ziet in de loop van de jaren dertig dat er diverse pogingen waren om als kunstenaars samen te komen om een soort tegenbeweging te creëren, en om op deze manier een nieuwe kunst te realiseren. Ondanks dat het vaak bleef bij pogingen, ontwikkelde het Abstract Expressionisme zich tot een veelomvattende stroming. De verschillende werkwijzen toonden dat dit op verschillende manieren gebeurde. Zo borduurden de Biomorphists voort op een techniek die reeds gebruikt was door de surrealisten. Toch wilde men de Europese kunst niet langer volgen. Zo zou volgens Motherwell de motivatie achter Mondriaans utopische denken niet aansluiten bij die van de nieuwe Amerikaanse schilders. Zij hadden te maken met een andere realiteit. De mythmakers hadden sterk het gevoel dat zij deze nieuwe realiteit, in een door de oorlog verscheurde wereld, moesten weergeven doormiddel van hun kunst. Ondanks dat Newmans naam en passant werd genoemd bij de mythmakers, begon hij pas op latere leeftijd met het maken van kunstwerken. Desalniettemin was Newman in de jaren dertig en veertig geëngageerd in de New Yorkse kunstwereld. In het in 1990 onder redactie van John P. O'Neill verschenen *Barnett Newman, Selected Writings and Interviews* staan teksten die Newman vanaf 1933 schreef. Zijn zorgvuldig geformuleerde visies op de kunst schreef hij nog voordat hij zelf kunst ging maken. In de inleiding van dit werkstuk werd een interview aangehaald uit 1966 met Alan Solomon waarin Newman reflecteerde op de naoorlogse schilderkunst en hij zich afvroeg wat nog te schilderen toen de oorlog op zijn eind liep. De vraag is dan in welke zin de crisis die de oorlog in hem had veroorzaakt terug te vinden is in zijn geschriften en zijn

³⁸ Sandler, 2009, p.105

³⁹ Sandler, 2009, p.105

⁴⁰ Sandler, 2009, p.19

⁴¹ Sandler, 2009, p.19

eerste schilderijen. Het volgende hoofdstuk onderzoekt deze teksten in licht van Newmans uitspraak in 1966, de heroverwegingen ten aanzien van kunst en de morele crisis die hiermee gepaard ging.

Hoofdstuk 2

De invloed van de Tweede Wereldoorlog op Newmans lectuur.

Newman is veertig jaar oud wanneer hij in 1945 zijn eerste schilderijen maakt. Vanaf dit moment duurt het nog jaren voordat Newmans kunst erkenning krijgt van critici en een groter publiek. Kunstcriticus Greenberg brengt Newmans onbekende werk in 1959 aan het licht. In 1959 organiseert hij een tentoonstelling voor Newman bij French & Company in New York. Greenberg staat bekend om zijn formalistische theorie van moderne kunst die hij tussen 1939 en 1948 ontwikkelt. Deze theorie scherpte denkbepelden van de avant-garde aan, om op deze manier een structuur te vormen die een dominerende rol zou spelen in de internationale scène.⁴² Greenbergs theorie domineert kunstkritiek gedurende de eerste twee decennia van de naoorlogse periode. Greenberg geloofde dat visuele kunst op kritische wijze moest reflecteren op het eigen medium. Critici die aan de hand van Greenbergs theorie een kunstwerk beoordelen doen dat aan de hand van specifieke kwaliteiten van het medium schilderkunst zoals kleur, grootte, lijn, textuur enzovoort.⁴³ Na de tentoonstelling van 1959 wordt Newmans kunst erkend door andere kunstcritici en kunstenaars. In dit hoofdstuk ligt de nadruk op de periode voor deze tentoonstelling.

In de periode voor 1959 ziet Newmans leven er namelijk heel anders uit. Desalniettemin was zijn interesse in kunst ook toen al een rode draad in zijn leven en schreef hij veel essays over kunst. Een aantal essays werden gepubliceerd in tijdschriften zoals *The Tiger's Eye* en *La Revista Belga*. Deze essays werpen niet alleen een blik op Newmans ideeën over de kunst, maar ook over zijn ideeën over de tijd zelf. Newman schreef in deze teksten over de verschuiving van het kunstcentrum van Parijs naar de Verenigde Staten en over de nieuwe opkomende jonge kunstenaars in New York en de traditie waarin hun werk stond. Ook probeerde hij in 1942-1943, kort nadat de Verenigde Staten tot de Tweede Wereldoorlog toetrad, een protest te organiseren tegen de verstikkende esthetiek van de American scene painting, zoals in het regionalisme.⁴⁴ Om zijn toekomstdroom van een kunstenaarsleven te bekostigen wist Newman dat hij voor een aantal jaar een baan moest zoeken. Nadat Newman zijn bachelor in filosofie haalde in 1927 ging hij vijftien jaar lang werken in zijn vaders kledingbedrijf om zo een starterskapitaal bij elkaar te kunnen sparen. Hier werkte hij totdat het bedrijf naar aanleiding van de beurscrash van 1929 moest sluiten. Vervolgens ging Newman aan de slag als invalleraar voor het vak kunst van 1931 tot 1939. In 1933 besloot hij zich kandidaat te stellen als burgemeester van New York middels een write-instem.⁴⁵ Dit is ook de periode waar Newman de bevoegdheid als leraar tekenen aan

⁴² Guilbaut & Repensek, 1980, p.61

⁴³ Tekiner, 2006, p.31

⁴⁴ O'Neill, 1990, p.20

⁴⁵ Bij een write-instem staat de kandidaat niet op het stembiljet aangegeven. In landen waar dit systeem geldig is, is er ruimte vrijgelaten op het stembiljet. Write-inkandidaten winnen zelden.

een highschool niet verkreeg doordat hij driemaal het examen niet haalde, waarop hij een protest organiseerde in de vorm van een tentoonstelling in 1938.⁴⁶ In de vroege jaren veertig gaf Newman het schilderen op en raakte hij geïnteresseerd in natuurhistorie, ornithologie en precolumbiaanse kunst. In deze periode schreef hij catalogi voor musea, essays en kunstrecensies en organiseerde hij tentoonstellingen. Newman raakte in de jaren veertig bevriend met Betty Parsons, een galeriehoudster in New York. Dit resulteerde in een samenwerkingsverband. Newman zou voor Parsons galerie tussen 1944-1947 tentoonstellingen organiseren waarin zijn interesse in precolumbiaanse kunst sterk naar voren kwam. In 1948 schilderde Newman *Onement I*, naar eigen zeggen het begin van zijn 'huidige' leven.⁴⁷ Newmans werk in de jaren veertig laat zien hoe hij zich verhield tot de Europese moderne kunst die van invloed was op zijn eigen kunst, en waartegen hij zich verzette. In de jaren vijftig verlegt hij de focus naar de eigentijdse Amerikaanse kunst van zijn collega's waar hij zich ook op kritische wijze toe verhoudt. In de jaren zestig wordt Newmans kunst wel weer een bron voor nieuwe kunst die zich op dat moment ontwikkelt zoals die van Donald Judd, ook al verschilt die aanzienlijk van de zijne.

In een interview met Alan R. Solomon uit 1966 stelde Newman dat hij geloofde dat in 1941 de wereld en de schilderkunst aan het eind waren gekomen. Wanneer dit statement klopt, dan is het waarschijnlijk dat dit terug te herleiden is in de teksten die hij schreef in de vroege jaren veertig. Hoe ontwikkelt Newman zijn eigen kunst vanuit dit perspectief? Om een beter beeld te krijgen van Newmans ontwikkeling van een aanvankelijk sterk op het surrealisme leunende kunst naar een eigen, wellicht door de Tweede Wereldoorlog geïnspireerde, kunst, grijp ik in de volgende paragraaf terug op ideeën die Newman in verschillende publicaties formuleerde.

Paragraaf 2.1

Een evolutie aan ideeën in aanloop tot Onement I.

In een in 1966 in het Guggenheim georganiseerd gesprek tussen Newman en Thomas B. Hess, ter gelegenheid van de tentoonstelling van de *Stations of the Cross* (1958-66), keek Newman terug op de jaren vijftig: "If artists talk to each other, it makes it possible for writers and everybody else to join the dialogue. But if artists don't speak and they depend on their lawyers to speak for them, it makes it impossible for anybody else to move into the conversation..." Newman nam aanvankelijk als schrijver aan deze dialoog deel. In de jaren veertig vormde Newman de meeste ideeën met betrekking tot de schilderkunst. 'The First Man Was an Artist' (1947) en 'The Sublime is Now' (1948) zijn belangrijke essays

⁴⁶ De tentoonstelling *Can We Draw? The Board of Examiners Says- No!* georganiseerd in de A.C.A galerie in New York was te zien vanaf 28 November tot 11 December 1938. De tentoonstelling toonde, naast zijn eigen werk, werken van elf andere invalleraren. De tentoonstelling kreeg veel aandacht in de media en zorgde ervoor dat de docenten die hieraan meededen, de toets mochten overdoen. Ook deze toets haalde Newman niet. Zie ook: O'Neill, p.18 t/m 19.

⁴⁷ Shiff, 1990, p. xxi

uit deze periode. Dat de jaren veertig zo belangrijk zijn voor de ontwikkeling van Newmans gedachtegoed, komt voort uit Newmans probleem uit 1941 omtrent wat nog te schilderen. Valt uit zijn teksten te destilleren wat Newmans kritiek tegen de Europese kunst zowel als ook op de isolationistische kunst inhield en wat Newman vervolgens als passend onderwerp voor de naoorlogse kunst verstond?

2.1.1 'What about Isolationist Art?' (1942)

In 1942 schrijft Newman over de Amerikaanse kunst onder de titel 'What about Isolationist Art?'. In hoofdstuk 1 werd de kern van dit essay al besproken. Samengevat was volgens Newman het einde van het tijdperk van de isolationistische kunst gearriveerd en maakte het zo plaats voor een nieuw tijdperk waarin kunst opnieuw bekeken moest worden. Amper een jaar later werd tussen 17 januari en 27 februari een protest georganiseerd tegen het Metropolitan Museum of Art tijdens de eerste jaarlijkse tentoonstelling van de American Modern Artists in het Riverside Museum in New York. Newman werd door de groep gevraagd om het voorwoord voor de catalogus te schrijven. De aanleiding voor dit protest was het door het Metropolitan Museum of Art toegelaten gejureerde tentoonstelling van contemporaine kunst. Deze tentoonstelling zou echter geen modernistische juryleden noch modernistische inzendingen hebben. Op deze manier zou het moderne standpunt uitgesloten worden. In het voorwoord schrijft Newman: "America has the opportunity of becoming the art center of the world. It cannot do so if the perversion of our cultural forces makes possible the strengthening of false artists and their movements. We mean to crystallize these forces."⁴⁸ Op cultureel gebied is Amerika jong en onervaren. Amerikaanse kunstenaars streefden naar een nieuwe kunstvorm. Traditionele kunst in de vorm van patriottistische genreschilderkunst speelde hierop in.⁴⁹ De Amerikaanse cultuur was dermate in de ban van de isolationistische kunst dat het een monopolie had over de kunst. Om een Amerikaans landschap te schilderen gingen Amerikaanse kunstenaars de schilderstijl en techniek van de Europese kunstenaars overnemen. Newman omschrijft de situatie als volgt: "The whole mess [was] a cheap, successful, new commercial art."⁵⁰

2.1.2 'The Plasmic Image' (1945)

Newmans idee over de kunstenaar van het nieuwe Amerika wordt beschreven in het twaalfdelige essay getiteld: 'The Plasmic Image'. Toen Newman in de jaren dertig kunstlessen gaf op een High School, liet hij zijn leerlingen de eerste vier tot zes weken schrijven over wat kunst betekent en waarom ze het vak kregen. Daarna zouden de leerlingen daarvan kunnen profiteren in hun eigen werk.⁵¹ Deze filosofie is

⁴⁸ Newman in O'Neill, 1990, p.30

⁴⁹ Newman in O'Neill, 1990, p.23

⁵⁰ Newman in O'Neill, 1990, p.27

⁵¹ O'Neill, 1990, p.xvii

terug te vinden in 'The Plasmic Image'. In dit essay onderzoekt Newman de verhoudingen tussen creatief denken en de materiële gestalte die dit denken kan aannemen.⁵² Volgens Newman kunnen abstracte vormen, zonder meteen oplossingen aan te dragen, het probleem van het vinden van het onderwerp bloot leggen.⁵³ Tentoonstellingen die hij gedurende de periode van het schrijven van de tekst bezoekt lijken aanleiding te zijn tot de kwesties die Newman aan de orde stelt in het essay. Zo zijn Newmans bezoeken aan een tentoonstelling van Mondriaan en aan een van Howard Putzel volgens O'Neill (1990) aanleiding voor Newman om na te denken over de aard van abstracte kunst en de identiteit van de nieuwe beweging in de schilderkunst.⁵⁴ Deze nieuwe beweging noemt Newman 'Plasmic' en hij verklaart deze benaming als volgt: "... 'Plasmic', because the plastic elements of the art have been converted into mental plasma. The effect of these new pictures is that the shapes and colors act as symbols to [elicit] sympathetic participation on the part of the beholder in the artist's vision."⁵⁵ Vervolgens schrijft Newman over de vorm van deze nieuwe beelden en het gebruik van abstracte tekens in de schilderkunst in plaats van het gebruik van bestaande of realistische symbolen: "The new painter owes the abstract artist a debt for giving him his language, but the new painting is concerned with a new type of abstract thought."⁵⁶ Waar de abstracte kunstenaar tot dan toe geconcentreerd is op zijn beeldtaal, is de nieuwe kunstenaar bezig met het onderwerp en zijn gedachtegoed.⁵⁷ Over abstracte kunst schrijft Newman: "The whole attitude of abstract painting has been such that it has reduced painting to an ornamental art whereby the picture surface is broken up in geometrical fashion into a new kind of design image. It is decorative art built on a slogan of purism where the attempt is made for an unworldly statement."⁵⁸

Mondriaan is volgens Newman een voorbeeld van een puur abstracte kunstenaar.⁵⁹ Deze stelling komt uit 1945. Interessant is dat Newman nog in 1965, een aantal jaar voor zijn overlijden, in een interview met David Sylvester spreekt over Mondriaan en diens werken. Newman respecteerte Mondriaan, maar keerde zich tegen diens uitgangspunten.⁶⁰ Sylvester stelt in dit interview dat Mondriaan een gevoel van realiteit wilde creëren, en vraagt zich af op welke manier Newmans positie hierin anders is dan die van Mondriaan.⁶¹ Volgens Newman was Mondriaans werk een illustratie van een wetenschappelijke kijk op het leven. Hij zocht een systematische theologie, een soort vooropgezet plan waaraan hij zich zou moeten houden.⁶² Mondriaan is een kunstenaar die volgens Newman de wereld om hem heen volledig ontkent door de wereld terug te brengen tot pure vormen en kleuren.

⁵² O'Neill, 1990, p.xix

⁵³ O'Neill, 1990, p.xix

⁵⁴ O'Neill, 1990, p.138

⁵⁵ Newman in O'Neill, 1990, p.141-142

⁵⁶ Newman in O'Neill, 1990, p.142

⁵⁷ Newman in O'Neill, 1990, p.143

⁵⁸ O'Neill, 1990, p.139

⁵⁹ Dit stelt Newman in het artikel "On Modern Art: Inquiry and Confirmation", voor het November nummer van *La Revista Belga* een jaar gepubliceerd vóór *The Plasmic Image*. Newman in O'Neill, 1990, p.66-71

⁶⁰ Newman in O'Neill, 1990, p.256

⁶¹ Sylvester in O'Neill, 1990, p.256

⁶² Newman in O'Neill, 1990, p.256-257

Mondriaans doeken waren volgens Newman schetsen of diagrammen die een beeldende vertaling waren van de ratio. Newman legde de nadruk op dat hij werkte zonder eerst studies te maken, ook al maakte ook Mondriaan geen schetsen.⁶³ Belangrijk was echter dat Newman keer op keer de nadruk legde op de betekenis van zijn werk. Die betekenis zat niet in de belichaming van iets dat eraan voorafging, de betekenis werd in de gestalte van het werk zelf belichaamd. Betekenis manifesteerde zich in het kunstwerk zelf en zat niet in het laten zien van iets dat van tevoren bedacht werd. Volgens Newman ging de kunst van de nieuwe kunstenaar verder dan het zichtbare en herkenbare en werkt hij met vormen die zelfs voor hem onherkenbaar zijn. Surrealisten werkten ook met onherkenbare vormen, maar probeerden deze te verklaren met het onderbewuste of de droomwereld. Voor de nieuwe kunstenaar is dit proces niet meer van belang.

2.1.3 'Surrealism and the War' (1945)

In hetzelfde jaar als 'The Plasmic Image' (1945) schreef Newman meer over de surrealisten in het essay 'Surrealism and the War' in een poging om de kunst van deze kunstenaars en hun motieven achter hun kunst beter in beeld te krijgen. Newman is net als in 'The Plasmic Image' (1945) bezig met het vinden van een nieuwe kunstvorm en diens kunstenaar. De vraag of deze kunstenaar waardevolle lessen kan leren uit voorgaande kunstvormen wordt door Newman onderzocht in dit essay. Volgens O'Neill zou de tekst onder andere geïnspireerd zijn door de gruwelijke foto's van de Nazivernietigingskampen die na de bevrijding de geallieerde landen bereikten.⁶⁴ In dit ongepubliceerde essay schreef Newman over hoe de komst van de Tweede Wereldoorlog uiteindelijk leidde tot de dood van het surrealisme. De formule van de surrealistische kunst zou bestaan uit een ouderwets gebruik van perspectief, een hoge mate van realisme en een preoccupatie met de droomwereld. Volgens Newman is dit niet de perfecte formule voor een artistieke uiting.⁶⁵ Toch hebben de surrealisten volgens hem wel bijdragen geleverd aan de kunst. Zo brachten ze bijvoorbeeld het onderwerp terug naar de schilderkunst en hun onderwerpen liepen vooruit op Newmans eigen tijd: "For the horror they created and the shock they built up were not merely the dreams of crazy men; they showed us the horror of war; and if men had not laughed at the surrealists, if they had understood them, the war might never have been."⁶⁶ Maar nadat de Tweede Wereldoorlog uitbrak was de taak van het surrealisme voldaan. De nieuwe tijd vroeg om een nieuwe kunst. Drie jaar later werkt Newman deze notie verder uit.

⁶³ Bois, 1990, p.190

⁶⁴ O'Neill, 1990, p.94

⁶⁵ Newman in O'Neill, 1990, p.95

⁶⁶ Newman in O'Neill, 1990, p.95

2.1.4 'The New Sense of Fate' en 'The Object and the Image' (beide 1948)

Drie jaar na 'Surrealism and the War' schreef Newman in 1948 het essay 'The New Sense of Fate' voor de derde editie van *Tiger's Eye* (Maart, 1948). Dit essay werd niet gepubliceerd vanwege de lengte van de tekst. 'The Object and the Image' is een beknopte versie van 'The New Sense of Fate' die wel gepubliceerd werd. In 'The New Sense of Fate' schreef Newman dat men in Griekenland de sublieme kunst van Egypte ging assimileren, maar dit zorgde uiteindelijk voor een volmaakte stijl van klassieke waarden. De Grieken zagen de Egyptische piramides niet als een symbool maar als een fysiek object met perfecte geometrie.⁶⁷ Het streven naar een perfecte geometrie had in Newman's tijd nog steeds een sterke grip op de kunst en is ook een van Newmans voornaamste kritieken tegenover Mondriaans kunst. In 'The Plasmic Image' (1945) stelt Newman namelijk: "... art whereby the picture surface is broken up in geometrical fashion into a new kind of design image. It is a decorative art built on a slogan of purism where the attempt is made for an unworldly statement." Newmans theorie omtrent de greep die de Europese kunst had op de Amerikaanse kunst kwam in essays zoals 'What about Isolationist Art' (1942) al aan bod. In het essay 'The New Sense of Fate' kreeg dit meer nuance doordat Newman de oorsprong van deze ontwikkeling zocht in het contrast tussen het Griekse en Egyptische idee van tragedie.

Volgens Newman waren Egyptische goden het resultaat voortkomend uit de vraag om abstracte ideeën uit de immateriële wereld, zoals de dood, te symboliseren in de vorm van een god. Newman schreef: "The Egyptian notion of tragedy was an expression of inevitability, a personal statement of being."⁶⁸ Daarentegen waren Griekse goden materiele projecties van onbekende factoren uit hun materiële wereld, zoals een mens die een moord kon plegen of vermoord kon worden: "The Greek notion of tragedy was not ontological, but a social notion, a statement concerning the chaos of individual action."⁶⁹ Volgens het Egyptische denkbeeld is elk mens zijn eigen tragische identiteit, de aard van zijn wezen is in zijn onvermijdelijke dood.⁷⁰ Bij de Grieken draait de tragedie meer rondom een gevoel van hopeloosheid. De mens is hier een hulpeloos slachtoffer van een onverklaarbaar lot. De Griekse tragedie zou volgens Newman prevaleren in eigentijdse Europese kunst. De Westerse cultuur zou op esthetisch vlak grootgebracht zijn op Griekse standaarden. Het Griekse idee van schoonheid werd zo belangrijk voor de Europeanen dat men het terug kan vinden in het begrip "klassiek", want ook de klassieke en classicistische kunst uit de geschiedenis is ten slotte van rekening terug te herleiden tot de Grieken.

De surrealisten namen het idee van de Griekse tragedie over in een poging hun wanhoop te verbeelden. Deze kunstenaars probeerden ook tragedie weer te geven, maar dan voor de moderne

⁶⁷ Newman in O'Neill, 1990, p.166

⁶⁸ Newman in O'Neill, 1990, p.168

⁶⁹ Newman in O'Neill, 1990, p.168

⁷⁰ Newman in O'Neill, 1990, p.169

mens. In andere woorden was het niet een weergave van de wanhoop van het individu, maar van de wereld en het leven om hen heen. Ze brachten de Griekse tragedie terug tot een abstracte eigentijdse formule, waar tragedie werd geïdentificeerd met terreur.⁷¹ Met de komst van de oorlog was de terreur die de surrealisten verbeeldde realiteit geworden volgens Newman: “The terror has indeed become as real as life. What we have now is a tragic rather than a terrifying situation.”⁷² Dit beschreef Newman al in het essay ‘Surrealism and the War’ (1945), waarin stond dat de komst van de Tweede Wereldoorlog resulteerde in de dood van het surrealisme.⁷³

De titel van het essay ‘The New Sense of Fate’ verwijst naar de ‘huidige tijd’, de tijd van *the new sense of fate* waarin de mens tegenover eenzelfde tragedie staat als die van de Grieken. Nu is echter de vraag hoe men hiermee om moet gaan. In ‘The New Sense of Fate’ schrijft Newman: “shall we artists make the same error as the Greek sculptors and play with an art of overrefinement, an art of quality, of sensibility, of beauty? Let us rather, like the Greek writers, tear the tragedy to shreds.” In ‘The Object and the Image’ schrijft Newman vervolgens: “This is then, our opportunity, free of the ancient paraphernalia, to come closer to the sources of the tragic emotion. Shall we not, as artists, search out the new objects for its image?” Hoe moet de mens reageren op deze door de mens gecreëerde *new sense of fate*, een tragedie die deze keer realiteit is geworden? De kunstenaar moet op zoek gaan naar nieuwe onderwerpen voor zijn kunstwerken. Hoe moeten deze onderwerpen er uitzien?

2.1.5 ‘The Sublime is Now’ (1948)

De poging om een gepast onderwerp voor de moderne kunst in Amerika te vinden is terug te vinden in het essay ‘The Sublime is Now’. Het essay is het laatste artikel dat Newman schrijft voor *The Tiger’s Eye*. Volgens O’Neill (1990) is de tekst een voleinding van de gedachtegangen die Newman gedurende de jaren veertig heeft. De zoektocht naar een gepast onderwerp gaat gepaard met zijn aanhoudende antiformalisme, het herdefiniëren van moderne kunst vanaf het impressionisme, zich afzetten tegen kunst van gevoeligheid en zijn zoektocht naar de diepste bron van creatieve drang.⁷⁴ Net als in ‘The New Sense of Fate’ schreef Newman dat de mens en zijn streven naar schoonheid terug te leiden was naar de tijd van de Grieken. Ditmaal verlegde hij zijn theorie in andere stijlperiodes waaronder de gotiek en de renaissance. Ook Mondriaan komt net als in zijn andere essays aan bod.

Volgens Newman zou de Europese kunst eeuwenlang gepreoccupeerd zijn met het Griekse idee van schoonheid en verheffing van de kunst. Hierdoor ontstond een wisselwerking van verschillende stijlperiodes waarin men continu streefde naar een bijna onhaalbaar niveau van schoonheid. In de Renaissance werd dit bijvoorbeeld opgelegd door de kunst van Michelangelo. In andere perioden

⁷¹ Newman in O’Neill, 1990, p.169

⁷² Newman in O’Neill, 1990, p.169

⁷³ “It is natural that surrealism died with the advent of war. For surrealism is dead.” Newman in O’Neill, 1990, p.94.

⁷⁴ O’Neill, 1990, p.170-171.

probeert men dit gevestigde type weer te vernietigen zoals ten tijde van de impressionisten en later de kubisten. Volgens Newman was moderne kunst zonder sublieme inhoud onbekwaam om nieuwe sublieme beelden te creëren. Dit resulteerde in een kunst van “harmonische, goede verhoudingen.” Dit laat denken aan de kunst van Mondriaan. Volgens Newman streefde Mondriaan ernaar om een sublieme kunst te creëren, maar dit resulteerde volgens Newman in: “an absolute of perfect sensations.”⁷⁵ Door vast te houden aan een kunst zonder sublieme inhoud, was het onmogelijk om los te breken van een beeldtaal die uit de Renaissance stamde. Men zou deze beeldtaal kunnen ontkennen en vervangen voor de lege wereld van het geometrische formalisme bijvoorbeeld in de kunst van Mondriaan.

In Amerika, stelt Newman, staat men echter los van de druk van de Europese cultuur en is men in staat om een oplossing te vinden. De kunst draait niet langer om het vinden van schoonheid. De vraag is hoe een sublieme kunst te creëren. De nieuwe schilderijen bevatten een realiteit die vanzelfsprekend is, die geen rekwisieten nodig hebben die associaties oproepen met de verouderde wereld. Newman stelt namelijk:

“We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you that have been the devices of Western European painting.”

De nieuwe kunstenaar staat los van de Europese overlevering. Hij maakt, in Newmans woorden, geen kathedralen meer uit Christus, de mens of het leven, maar maakt ze uit zijn eigen gevoelens. Volgens Newman waren de nieuwe schilderijen ‘echt’ en konden ze begrepen worden door iedereen die ernaar keek zonder nostalgische bril van de geschiedenis. Nadat Newman zijn ideeën succesvol gearticuleerd had, was zijn laatste uitdaging om zijn gedachtegoed te overstijgen in zijn schilderkunst.⁷⁶ Het volgende hoofdstuk beschouwt een aantal van Newmans schilderijen met het oog op Newmans essays uit de jaren veertig.

⁷⁵ Newman in O’Neill, 1990, p.173

⁷⁶ O’Neill, 1990, p.171

Hoofdstuk 3

De invloed van de Tweede Wereldoorlog op Newmans stilistische ontwikkeling

Newman begon op veertigjarige leeftijd met het maken van zijn eerste schilderijen. In een brief uit 1955 aan Greenberg schreef Newman dat hij zijn stijl in 1944-1945 ontwikkelde.⁷⁷ In 1944-1945 schildert Newman nog in een soort biomorfe stijl. Pas na 1948 maakt Newman de colorfield schilderijen waar hij nu bekend om staat. Uit de vorige paragraaf blijkt dat Newman, voordat hij zijn eerste schilderijen creëert, veel schrijft. Dit hoofdstuk doet onderzoek naar Newmans kunstwerken uit de loop van de jaren veertig, in relatie tot de teksten die hij daarbij schrijft. Bevatten deze werken een uitwerking van de kwestie wat nog te schilderen na de oorlog en hoe ziet die uitwerking eruit?

Er zijn geen werken overgebleven die dateren uit de periode vóór 1944. In de eerste tekst die werd behandeld in de vorige paragraaf, 'What About Isolationist Art?' uit 1942, stelde Newman dat het tijd was voor de Amerikaanse kunstenaar om de kans te grijpen Amerika tot een cultureel kunstcentrum te maken. Vervolgens schreef Newman in 1945 in 'The Plasmic Image' over de Amerikaanse kunstenaar van dit potentiële nieuwe kunstcentrum. In deze tekst was Newman ook bezig met de kwestie wat het onderwerp moest zijn in de kunst en met de identiteit van de nieuwe beweging. Vervolgens schreef Newman dat de nieuwe schilderkunst zich niet kenmerkte door abstractie of surrealisme en dat het bovendien geen samensmelting was van beide. Desondanks zou deze nieuwe schilderkunst wel abstracte vormen gebruiken samen met imaginatieve onderwerpen.⁷⁸ In 'The Sublime is Now' uit 1948 stelde Newman dat de kunst van de Amerikaanse kunstenaar niet langer draaide om schoonheid. De nieuwe kunst is niet langer verbonden aan Europa, maar komt voort uit de eigen gevoelens van de kunstenaar. De nieuwe kunstenaar werkt met "absolute emotions". Zijn beelden zijn ontdaan van rekwisieten die in de ouderwetse kunst gebruikt worden. Deze beelden zijn onweerlegbaar en van het hier en nu, ze zijn onafhankelijk en ontdaan van nostalgische gevoelens.

Hoe Newmans ideeën in de praktijk eruit moet zien, blijft onduidelijk doordat Newman in zijn essays geen directe voorbeelden noemt. Hierdoor komt de vraag op: hoe verhouden Newmans eigen schilderijen zich tot zijn opvattingen? Kan vastgesteld worden op welk punt, of beter gezegd vanaf welk werk, Newman de vorm voor een volgens hem geschikte naoorlogse kunst vindt? Deze paragraaf onderzoekt de verbanden tussen de eerder in de vorige paragraaf onderzochte ideeën van Newman en zijn kunstwerken.

⁷⁷ Barnett Newman: brief aan Clement Greenberg, 9 Augustus 1955, p. 2.

⁷⁸ Newman in O'Neill, 1990, p.150

Paragraaf 3.1

The Song of Orpheus, *The Slaying of Osiris* en *Gea* (allen 1944 of 1945).

Drie van Newmans vroegst overlevende werken zijn *The Song of Orpheus* (afb.3), *The Slaying of Osiris* (afb.4) en *Gea* (afb.5). De titels refereren naar Griekse en Egyptische mythes van creatie en vernieuwing. De titels die Newman zijn werken geeft zijn nog tot na zijn dood stof voor discussies. In de eerste postume tekst over Newman ziet Thomas Hess het als zijn taak in te gaan op Newmans brede interesses. Door verbanden te leggen tussen Newmans Joodse identiteit, Kabbalistische teksten en Newmans schilderijen probeerde hij de geheime betekenissen van de schilderijen bloot te leggen.⁷⁹ Newmans vrouw Annalee Newman betoogde later echter, dat de enige connectie tussen Newman en de Kabbala de taal was, en dat hij deze gebruikte voor zijn titels. In zijn titels refereert Newman behalve aan de Kabbala ook naar het Oude en Nieuwe Testament, en de Griekse mythologie.⁸⁰ In een interview met Emile de Antonio vertelt Newman over de verhouding tussen zijn titels en de inhoud van het werk, dat de titels de betekenis van het schilderij moeten oproepen die hem voor ogen stond toen hij het schilderde.⁸¹

Stilistisch gezien is *Gea* volgens Temkin (2002) verbonden met het werk van Miró door de cirkelvorm in het midden van het schilderij in combinatie met de uitstekende knoppen en krullen die vruchtbaarheid en groei suggereren.⁸² In *The 'Plasmic Image'* (1945) zegt Newman: "...it was inevitable that the painters' form should be abstract. In the sense that these pictures try to say something—that is, that they have a subject—it was equally inevitable that the abstract form should have surrealist overtones."⁸³ Newmans observatie weerspiegelt de surrealistische impuls in zijn eigen werk. Miró is de enige surrealistische kunstenaar die in Newmans teksten lof ontvangt. Wel stelde Newman in deel tien van *'The Plasmic Image'* (1945) over het surrealisme, dat de stijl belangrijk was vanwege de poging een onderwerp te creëren in de kunst. Volgens Newman maken de surrealisten hier echter een fout door de plastische waarden te negeren om in plaats daarvan de nadruk te leggen op de droomwereld: "Surrealism is a flashback to Realism".⁸⁴ Voor Newman vormt Miró daarop echter een uitzondering.⁸⁵ Miró gebruikte verf expressief als artistieke taal om zo abstracte gedachten over te brengen, dit deed hij in plaats van een traditionele picturale wijze om objecten vorm te geven. Volgens Newman moest de kunstenaar vormen projecteren in de geest van de toeschouwer, in plaats van de vormen direct te

⁷⁹ Godfrey, 2007, p.51-52

⁸⁰ Wat betreft de interpretatie van Hess stelt Annalee Newman: "The *only* connection that exists between Newman and Kabbalah is that Newman used Kabbalistic language for the titles of several of his works. He did so, I am certain, because the language was poetic and fanciful.": Firestone, 2004, p.46

⁸¹ Newman in O'Neill, 1990, p.305

⁸² Temkin, 1990, p.33

⁸³ Newman in O'Neill, 1990, p.155

⁸⁴ Newman in O'Neill, 1990, p.152

⁸⁵ Newman in O'Neill, 1990, p.152

vertolken op het doek zelf.⁸⁶ Dankzij deze werkwijze wist Miró volgens Newman succesvol het onderwerp van de kunst terug te brengen in termen van abstracte vorm.⁸⁷ Hij liet zien dat het wel degelijk mogelijk was om iets te vertellen in abstracte vormen. Hoewel Miró zich nog baseerde op de meer traditionele genres van landschap, figuur en stillevens, hadden zijn vormen het autonome bestaan van metaforische tekens.⁸⁸ De werken van Miró zouden de verschrikkingen van de Spaanse burgeroorlog en de Tweede Wereldoorlog voorspellen.⁸⁹ Met dit soort duistere thema's worstelde Newman ook. Newman zocht echter naar een nieuwe vorm om zijn eigentijdse dilemma's weer te geven. Doordat Newman in het essay 'Surrealism and the War' in 1945 schreef dat met de komst van de oorlog het surrealisme ten einde zou zijn, was Newman wellicht in deze werken bezig met het definiëren van een kunst die hen kon opvolgen. De werken *The Song of Orpheus*, *The Slaying of Osiris* en *Gea* worden nog gevolgd door gelijke, eveneens door surrealisme beïnvloede werken waaronder *Pagan Void* (afb.6). Alhoewel deze werken geen herkenbare voorstelling bieden, en ze nog figuratief zijn in de zin dat de vormen nog enigszins organisch ogen, gaat Newman na deze werken voor het eerst experimenteren met een abstractere beeldtaal waarin hij niet langer gebruikt maakt van organische vormen. De 24 *Untitled* inkttekeningen (afb.7 en 8), die hij tussen 1945 en 1949 maakt, tonen voor het eerst verticale stroken. Soms raken de *zips* net niet de rand van het doek aan, maar de meeste lopen taps toe naar de rand van het papier. *Moment* (1946) (afb.9) is het eerste schilderij waar Newman een niet spits toelopende *zip* creëert die centraal door het beeld loopt. Hoewel het werk doet denken aan *Onement I* zou Newman naar eigen zeggen nog steeds te veel bezig zijn met het creëren van een wereld rondom de *zip*. Deze wereld neemt de vorm aan van het gebied buiten de *zip*. In latere werken is het doek opgemaakt uit een vlak, eentonig kleurveld. De *zip* is niet het focuspunt binnen het schilderij doordat de zichtbare factuur in de ruimte buiten de *zip* alle aandacht trekt. In 1944 en 1945 heeft Newman daarom nog niet de oplossing gevonden voor zijn morele dilemma doordat hij in de opvolgende jaren blijft experimenteren.

⁸⁶ Newman in O'Neill, 1990, p.152

⁸⁷ Temkin, 2002, p.33

⁸⁸ Temkin, 2002, p.33

⁸⁹ Temkin, 2002, p.33

Paragraaf 3.2

Euclidian Abyss (1946-1947)

Van alle schilderijen die Newman maakte vóór *Onement I, was Euclidian Abyss* uit 1946-47 (afb.10) van groot belang voor hem.⁹⁰ Ook dit werk refereert wederom, zij het minder direct, aan het idee van creatie. Andere schilderijen die onder een vergelijkbare naam verschenen zijn *Pagan Void* en *Death of Euclid* (afb.11).

Newman maakte het werk *Euclidian Abyss* voor de tentoonstelling *The Ideographic Picture* gehouden in de Betty Parsons Gallery in 1947. In 1947 schrijft Newman ook 'The First Man was an Artist.' In dit essay be vraagt Newman de positie die de wetenschap heeft ingenomen in de samenleving. Volgens Newman is de wetenschap de immateriële wereld van cultuur, geschiedenis en filosofie binnengedrongen. Hierdoor is de mens geneigd om wetenschap te zien als enige waarheid.⁹¹ Volgens Newman heeft de wetenschap de geest van de mens overgenomen. Wetenschappelijke methodes zijn de nieuwe theologie; de waarheid moet geïdentificeerd worden aan de hand van wetenschappelijk bewijs. Kunst is volgens van deze gedachtegang inferieur aan de wetenschap.⁹² In 'The Plasmic Image' (1945) schrijft Newman dat Mondriaans werk een illustratie is van een wetenschappelijke kijk op het leven. Mondriaan zou zijn werk beginnen vanuit een theoretische positie tegenover zijn kunst. Het komt dan altijd neer op een aantal basisprincipes, zoals horizontalen tegenover verticalen en de ordening van de kleuren rood, geel en blauw. Toegepast in de schilderkunst wordt het een systematische theologie die Mondriaan volgens Newman op een dogmatische wijze toepast.⁹³

Het voorwoord voor de catalogus van de tentoonstelling *The Ideographic Picture* werd geschreven door Newman. Hierin kwamen de ideeën die Newman heeft in 'The First Man was an Artist' (1947) en 'The Plasmic Image' (1945) samen met zijn interesse in 'primitieve' kunst. In het voorwoord maakt hij vergelijkingen tussen de 'primitieve' kunstenaar en de moderne kunstenaar. Voor de 'primitieve' kunstenaar is vorm een middel voor een abstracte gedachtegang, een drager voor zijn gevoelens tegenover de verschrikking van het onbekende.⁹⁴ Dit is in overeenstemming met Newman's betoog over sublieme kunst in het essay 'The Sublime Is Now' uit 1948, waarin Newman wederom de nadruk legt op het belang van de eigen gevoelens van het individu. Vorm, voor de 'primitieve kunstenaar', was dankzij deze gevoelens authentiek. In tegenstelling tot een formele abstractie van een visueel gegeven, iets dat al bekend was in de natuur. Daarnaast kende de 'primitieve' kunst niet de

⁹⁰ Temkin, 2002, p.152

⁹¹ Leja, 1993, p.83

⁹² Leja, 1993, p.83

⁹³ Newman in O'Neill, 1990, p.256

⁹⁴ Newman in O'Neill, 1990, p.108

illusie van pseudowetenschappelijke waarheden.⁹⁵ Dit doet denken aan de manier waarop Newman de kunst van Mondriaan en van Kubisten bekritiseerde. Tijdens de oorlog, stelde Newman, kwam er een nieuwe impuls in de Amerikaanse schilderkunst die de tegenhanger was van de impulsen van de primitieve kunst. Deze kunstenaars waren volgens Newman geen abstracte schilders, maar werkten wel in stijl dat bekend stond als abstract. Is dit de abstracte kunst waar Newman naar refereert in 'The Plasmic Image' (1945)?

Volgens Temkin (2002) zou de titel van *Euclidian Abyss* Newmans gevoelens weergeven die hij had tegenover 'pure geometrie' en of deze de moderne kunstenaar zou leiden.⁹⁶ *Euclid* is de naam van een Griekse wiskundige die ook wel de vader van de geometrie genoemd wordt. Ook verwijst de titel naar de oproep van de tentoonstelling waarvoor hij het werk maakte. Deze tentoonstelling streefde naar een abstractie die verder reikte dan enkel een ontwerp dat beroep moest doen op betekenis. Voor Newman was het werk *Euclidian Abyss* van belang doordat hij zich in dit werk voor het eerst los had gemaakt van de natuur. De natuur was tot dan toe nog altijd vertrekpunt van zijn kunst, zij het in de zin van een ontstaan van leven. *Euclidian Abyss* was anders omdat het niet de voorgeschreven beeldordening uit de Renaissance volgde. In dit schilderij was geen ruimtelijke illusie meer te vinden.

Dat de nieuwe schilderkunst abstract is, wordt al duidelijk in 'The Plasmic Image' en wordt bevestigd in *Euclidian Abyss*. Newman lijkt echter nog niet het antwoord gevonden op de vraag wat nog te schilderen. Pas het werk *Onement I* ziet hij als begin van een nieuwe koers. Vindt hij in dit werk ook het antwoord op het morele dilemma wat nog te schilderen?

Paragraaf 3.3

Onement I (1948)

Onement I schilderde Newman op zijn verjaardag. De maskeertape waarmee de strook is afgeperkt heeft hij op het doek laten zitten en daarop heeft hij olieverf met een paletmes direct van de tube op het doek aangebracht. In contrast met de dik opgezette band, is de rest van het doek (69,2 x 41,2 cm) bedekt met meerdere genuanceerde lagen in Indisch rode verf. *Onement I* lijkt in eerste instantie een grote stap te zetten, weg van de voorheen nog sterk op het surrealisme leunende kunst zoals het werk *Gea*. Tussen 1945 en 1947 is te zien dat Newman experimenteert met een abstracte kunst waar Newman in zijn teksten uit de jaren veertig op vooruitloopt. De ontwikkeling van de werken die hij in de loop van de jaren veertig maakt, leiden allemaal naar *Onement I*. Vanaf *Onement I* ontstaat Newmans volwassen schilderij. Vanaf 1948 zijn de schilderijen allemaal herkenbaar aan het motief

⁹⁵ Newman in O'Neill, 1990, p.108

⁹⁶ Temkin, 2002, p.152

dat al zijn werken vanaf dit punt zullen definiëren: de *zip*.⁹⁷ In paragraaf 3.1 werd reeds geschreven dat dit motief in het schilderij *Moment* (1946) te zien was. Dit schilderij toonde voor het eerst een niet taps toelopende verticale band in het midden van het doek. Ook kunsthistoricus Yve-Alain Bois (1990) noemt de creatie van *Onement I* het cruciale moment van Newmans omkering, de scheidingslijn van zijn carrière.⁹⁸ Wat maakt *Onement I* het bekendste werk van Newman en waarom was dit werk zo belangrijk voor hem? Brengt dit werk inderdaad de beeldtaal waar Newman naar zocht? *Onement I* is zeker geen eindpunt, maar eerder het eerste werk van een lange reeks van experimenten in Newmans oeuvre.

In een interview met Emile de Antonio uit 1970 keek Newman terug op het moment dat hij *Onement I* schilderde.⁹⁹ Hierin vertelde hij dat hij het werk nadat hij het had gemaakt acht tot negen maanden bestudeerde. Hij realiseerde zich dat hij tot dit werk een doek probeerde te vullen, om het op die manier rendabel te maken. Newman ervaarde in de kleurvakken zoals in het werk *Moment* (1946) leegte, en deze leegte probeerde hij te vullen met kleurvelden die hij als 'atmosferisch' beschrijft.¹⁰⁰ In *Onement I* had hij het werk verlost van een atmosfeer, ditmaal deelde de *zip* het vlak niet meer in twee delen, maar zorgde het juist voor een totaliteit. Het schilderij was geen raam dat je een andere wereld liet zien. Het werk was niets anders dan zichzelf. Ook dit werk ging, net als *Euclidian Abyss* (1946-47), in confrontatie met de ideeën van Mondriaan. Net als Mondriaan werkte Newman met lijnen, Mondriaan creëerde echter een compositie. Daarentegen probeerde Newman zijn schilderij niet te isoleren, hij creëerde een onverdeelde entiteit, om zo de geometrische abstractie te ondermijnen.¹⁰¹ "It is precisely this death image, the grip of geometry that has to be confronted."¹⁰² Over de vergelijkingen die critici maakten tussen zijn werk en dat van Mondriaan stelde Newman: "My work, they say, is more advanced than Mondrian's, when what they mean is that I have broken the barrier of his dogmas."¹⁰³ In overeenstemming met Newmans statement in 'The Sublime is Now' (1948), maakte *Onement I* niet langer deel uit van de Europese traditie van formele picturale ordening. Dat wil zeggen dat *Onement I* geen atmosferische achtergrond meer bevat, zoals dat nog het geval was in het werk *Euclidian Abyss* (1946-47). Bovendien biedt *Onement I* geen horizontalen om de verticalen te balanceren, tot slot heeft het geen koele tonen om te harmoniseren met de warme tonen.¹⁰⁴

⁹⁷ De term 'Zip' werd voor het eerst gebruikt door Thomas Hess in een conversatie tussen Barnett Newman en Hess in samenhang met de expositie van *The Stations of the Cross*. Het gesprek ging als volgt: Newman: "If I can make an area of canvas come to life with the one line- we are now talking technically, of course- I'm satisfied with it. Of Course, the thing becomes a challenge to me, and in my large paintings I did try to see if I could move in some symphonic way, rather than just have the one note. I have as many paintings without stripes at all as I have with stripes, so to speak. If that's what you want to call it", Hess: "Zips." Newman: "Zips- I prefer zips."; O'Neill, 1990, p.278

⁹⁸ Bois, 1990, p.190

⁹⁹ Newmans interview met Emile de Antonio is gedocumenteerd in O'Neill, 1990, p. 302-308

¹⁰⁰ In het interview met Emile de Antonio zei Newman: "... I realized that I had filled the surface. It was full, and from then on those other things looked to me atmospheric." Newman in O'Neill, 1990, p.306

¹⁰¹ Sandler, 2009, p.112-113

¹⁰² Newman in O'Neill, 1990, p.179

¹⁰³ Newman in O'Neill, 1990, p.180

¹⁰⁴ Shiff, 1990, p. XX

In de besproken teksten uit hoofdstuk twee, werd duidelijk dat Newman bezig was met het herdefiniëren van datgene wat hij 'pictures' noemde. *Onement I* markeerde volgens Newman, de beslissende stap van afbeeldingen naar 'schilderijen', waarin het object een ondeelbaar geheel was dat niets anders dan zichzelf vertegenwoordigde.¹⁰⁵ Dit betekent dat je op geen enkele manier een menselijk figuur of een landschap of wat dan ook uit het werk kunt halen. De nieuwe schilderkunst was volgens Newman *Ideographic*.¹⁰⁶ Daarmee bedoelde Newman dat een schilderij niet ideogrammen moest bevatten, maar eerder het ideogram zelf moest zijn.¹⁰⁷ Het schilderij moest niet de creatie weergeven, het moest de creatie zelf zijn.

Onement I refereert eerder net als zijn eerdere werken aan een oorsprongsmythe. Volgens Bois (1990) vertelt Newman deze mythe vanaf *Onement I* in de tegenwoordige tijd, in tegenstelling tot zijn oudere werken die zich in de verleden tijd afspelen.¹⁰⁸ Dat wil zeggen dat het niet langer een historisch narratief is, maar eerder een poging is om de toeschouwer direct aan te spreken. Een gegeven dat vanaf dit punt een prominente rol gaat spelen voor Newman en zijn werk, is dan ook de ervaring van de toeschouwer ten overstaan van het schilderij dat, in andere woorden de beschouwer een 'sense of place' moet geven.

In *Onement I* heeft Newman dit voor het eerst bereikt. Newman wist een *sense of place* te creëren, doordat Newman het atmosferisch perspectief volledig achter zich liet en nam daarnaast niet langer deel aan de Europese traditie van beeldordening. De *zip* zorgde niet voor een verdeling van twee helften, in plaats daarvan verenigde het de twee en creëert het een totaliteit.¹⁰⁹ Er is geen duidelijke voor en achtergrond meer zichtbaar. De centrale as van de *zip* positioneert de beschouwer in het midden van het schilderij met een grote vanzelfsprekendheid.

Vanaf *Onement I* ging Newman blijvend experimenteren met de *sense of place*, zij het niet altijd even succesvol volgens Bois (1990). Volgens Bois (1990) zijn de werken *Dionysus* (1949) en *Horizon Light* (1949) onsuccesvol in het creëren van een *sense of place*. De horizontale *zips* creëren een leesbare boven en onder structuur, om die reden laten deze schilderijen zich lezen als abstracte landschappen.¹¹⁰ Na 1949 verliet Newman de horizontale *zips* volledig.

Ook Newman spreekt in verschillende teksten en interviews over de ruimtelijke ervaring die zijn werk oproept. Over de *sense of place* zei Newman bijvoorbeeld in een interview met David Sylvester in 1965, dat de toeschouwer tegenover zijn werk een gevoel van zijn eigen bewustzijn zou moeten krijgen. Newman hoopte dat zijn werk de toeschouwer, net als hemzelf, een gevoel van zijn eigen totaliteit

¹⁰⁵ Temkin, 2002, p.158

¹⁰⁶ In het voorwoord voor de catalogus voor de tentoonstelling van "The Ideographic Picture" spreekt Newman onder andere over de nieuwe impulsen van de schilderkunst in Amerika: Newman in O'Neill, 1990, p.108.

¹⁰⁷ Bois, 1990, p.193

¹⁰⁸ Bois, 1990, p.193

¹⁰⁹ Newman in O'Neill, 1990, p.306

¹¹⁰ Bois, 1990, p.196-197

gaf.¹¹¹ Voor zijn schilderij zou de toeschouwer bewust zijn van zijn eigen individualiteit, en wordt hij tegelijkertijd ook bewust van zijn connectie met anderen.¹¹² Volgens Newman kan de mens subliem zijn doormiddel van zijn connectie met zijn eigen gevoel van bewustzijn.

In de jaren na het interview verschenen artikelen over de positionering van de mens tegenover zijn werken en hoe zijn werk de mens een *sense of place* gaf. Kunstenaar Richard Serra sprak hier bijvoorbeeld over: "When you reflect upon a Newman, you recall your experience, you don't recall the picture."¹¹³ De werken van Newman zouden de toeschouwer de ervaring geven alsof hij deel uitmaakte van het geheel, alsof je je eigen bewustzijn zag ontsnappen.¹¹⁴ Deze ervaring kan direct in verband gebracht worden met een reis die Newman in 1949 maakte. In de periode dat hij *Onement I* zou bestuderen, ging Newman op reis naar Akron, Ohio en zag hier de *Indian Mounds*. Dit zijn begraafplaatsen voor de Indianenstammen Adena en Hopewell. Deze begraafplaatsen bestaan uit door de mens gevormde grafheuvels die zorgen voor een soort landschapsarchitectuur. Hier ervaarde Newman een gevoel van aanwezigheid, een gevoel van zijn eigen totaliteit in het landschap om hem heen. Dit doet denken aan het effect dat zijn schilderkunst later zou moeten hebben op de toeschouwer. Newman dacht in de notities die hij gedurende deze reis maakte na over het effect dat ruimte en tijd konden hebben op de mens. Ruimte was volgens Newman een gemeenschappelijk eigendom, slechts tijd zou een persoonlijk ervaring zijn.¹¹⁵ Volgens Newman werd in kunst vaak de nadruk gelegd op ruimte, omdat dit een gemeenschappelijk feit was. Alleen tijd was persoonlijk doordat iedereen dit zelf moest ervaren.

Later, in 1969, stelde Newman dat het basisprobleem in de kunst was dat het een *sense of place* moest scheppen omdat het gevoel dat hierdoor ontstond volgens Newman een fundamentele spirituele dimensie had.¹¹⁶ De formele aspecten van het werk dwingen een contemplatieve betrokkenheid af. In andere woorden zorgt de schaarsheid van de beeldtaal ervoor, dat er ruimte is voor de kijker om te voelen, te denken en zich op een kritische manier bezig te houden met de daad van creatie die de kunstenaar initieert. De toeschouwer wordt op deze manier bewust van zichzelf en zijn connectie met anderen.¹¹⁷ Newman beschrijft dit in een interview met Alan R. Solomon uit 1966 aan de hand van een voorbeeld:

"Let's say we're driving through the mountains – it happened to us in Brazil – everybody was nervous because there were these big environments of shapes moving in on us and there was

¹¹¹ Newman in O'Neill, 1990, p.257-258

¹¹² Newman in O'Neill, 1990, p.257-258.

¹¹³ Schiff, 2002, p.86

¹¹⁴ Schiff, 1990, p.xxii

¹¹⁵ Newman in O'Neill, 1990, p.175

¹¹⁶ Newman in O'Neill, 1990, p.289

¹¹⁷ Kelly, 2008, p.35

always something to look at: the scalloped horizon against the sky; the sense of being dominated by objects ... If sky is nature then you're involved in nature, but the feeling is that you're involved in yourself. You're there and there's the sky and you don't see the land, just as you don't see the sea. If you're out in a boat in the sea there's a sense of ... knowing that you are there that is very, very unique."¹¹⁸

In *Onement I* is duidelijk geworden dat, dankzij het gebrek aan een herkenbare voorstelling en de onweerlegbare orde, het werk de beschouwer een gevoel van plaats geeft. Klaarblijkend is de ervaring, die geactiveerd wordt wanneer de toeschouwer voor het werk staat, van groots belang. Ooit werd Newman gevraagd wat zijn schilderijen betekenen voor de maatschappij.¹¹⁹ Newman antwoordde hierop als volgt: "...my work in terms of its social impact does denote the possibility of an open society, of an open world, not of a closed institutional world."¹²⁰ Zonder de referentiele inhoud bood de schilderkunst ruimte voor persoonlijke reflectie en begunstigde het de individuele subjectieve ervaring boven ideologische inhoud. Op die manier bood zijn kunst vrijheid voor zowel de kunstenaar als de toeschouwer, terwijl het tegelijkertijd voor een verbintenis met het maatschappelijke zorgde.¹²¹

Hoe verhoudt deze relatie tussen kunstenaar, beschouwer en samenleving zich tot de last van de Tweede Wereldoorlog en de doorwerking ervan in Newmans kunst? Deze vraag zal in de volgende paragraaf worden uitgewerkt ten aanzien van de serie *The Stations of the Cross* (1958-66).

Paragraaf 3.4

The Stations of the Cross: Lema Sabachthani (1958-66)

Tot nu toe is het onderzoek naar de rol van de Tweede Wereldoorlog in Newmans werk beperkt tot statements die hij maakte in interviews en essays. Hierin is Newman actief op zoek naar een naoorlogse schilderkunst. Over de Jodenvervolging en genocide schrijft Newman niet op een directe wijze. Temkin (2002) stelt dat Newman rond April 1945 op de hoogte was van de door de Nazi's gedeporteerde familieleden van zijn vrouw. Bovendien gelooft kunsthistoricus Godfrey (2007) dat er een directe link is tussen de serie *The Stations of the Cross* (1958-66) en de Holocaust. Het verband is dusdanig dat hij er in zijn boek *Abstraction and the Holocaust* een heel hoofdstuk aan wijdt. Volgens Godfrey (2007) speelt de oorlog en Newmans idee over contemplatieve betrokkenheid een grote rol in deze serie. Newman stelde dat hij gedurende zijn carrière bezig was met het zoeken naar een, volgens hem geschikte, naoorlogse kunst. Is het mogelijk dat Newman, die immers ook gedachten had over de impact van kunst

¹¹⁸ Solomon interview, 1966, p.41-42

¹¹⁹ Newman in O'Neill, 1990, p.307

¹²⁰ Newman in O'Neill, 1990, p.308

¹²¹ Kelly, 2008, p.35

op de samenleving, met deze serie refereerde aan de Holocaust? Deze laatste paragraaf onderzoekt aan de hand van deze vraag de serie *The Stations of the Cross* (1958-66). Deze groep schilderijen wordt in vergelijking met alle andere werken in het oeuvre van Newman, het vaakst in verband gebracht met de Tweede Wereldoorlog. Dit leidt tot de vraag wat onderzoekers aanzet tot het leggen van dit verband. Waar dit onderzoek zich tot nu toe vooral richtte op de impact van de oorlog op de formele kwaliteiten van Newmans schilderkunst, in combinatie met de statements die Newman schreef, kijkt deze paragraaf tot slot naar de Tweede Wereldoorlog als een potentieel onderwerp in Newmans kunst.

De serie *Stations of The Cross* (1958-66) bestaat uit veertien schilderijen die Newman in de loop van acht jaar schildert. Newman schilderde de eerste twee doeken in 1958 en het tweede paar in 1960. De laatste werken maakte hij tussen 1964 en 1966. Tijdens de voltooiing van het vierde schilderij besloot Newman dat de schilderijen een serie werden, met als thema de kruiswegstaties.¹²² Alle werken zijn ongeveer twee meter breed. Newman besloot om enkel met zwart en wit pigment te schilderen. Op het eerste gezicht lijken de schilderijen vrijwel identiek, bij nader inzien is elk op een compleet unieke wijze geschilderd. Daarnaast verschilt het medium alsook de behandeling met de kwast. De verbindende factor zijn de *zips*. De *zips* zijn op sommige doeken zwart en op andere wit, ze vormen afwisselend de positieve en negatieve ruimte in het werk. Newman maakte een bewuste beslissing om de serie in zwart wit te maken. Hij vergeleek het met Picasso's *Guernica* (1937). Picasso kon een tragisch thema niet afbeelden in kleur waardoor hij het werk in zwart, wit en grijstinten schilderde. Voor Newman was kleur op de eerste plaats een gereedschap om zijn beeldtaal dermate te reduceren, zodat de toeschouwer beroofd werd van ook maar enig genoegens dat kleur met zich mee zou brengen.¹²³ Een vijftiende werk genaamd *Be II* (1961-1964) wordt als laatste werk aan de serie toegevoegd, wanneer deze in 1966 geëxposeerd wordt in het Solomon R. Guggenheim Museum. Het werk was oorspronkelijk niet bedoeld voor de serie en werd aanvankelijk in een eerdere versie tentoongesteld in een expositie van Newman in 1962 in de Allan Stone Gallery. Later besloot hij het in 1964 aangepaste werk als conclusie toe te voegen aan de *Stations*.¹²⁴ *Be II* schilderde Newman met witte olieverf, maar hij voegde in cadmiumrood een *zip* aan de linkerkant van het doek toe, tegenover een zwarte *zip* aan de rechterkant. *Be II* is ook iets groter dan de *Stations*.

Ter gelegenheid van de tentoonstelling werd in 1966 een gesprek georganiseerd tussen Newman en Thomas B. Hess. In het gesprek werd duidelijk dat alle onderwerpen waar Newman mee bezig was in de voorafgaande jaren, samengevat werden in deze serie werken. De werken beelden volgens Newman lijden, dood en wederopstanding uit.¹²⁵ Dit wordt al aangegeven in de titel die

¹²² Temkin, 2002, p.60

¹²³ Godfrey, 2007, p.76-77.

¹²⁴ Temkin, 2002, p.229

¹²⁵ Polcari, 1994, p.52

Newman de serie gaf en verwijst naar de kruisweg van Jezus. *Lema Sabachthani* verwijst naar de kreet van de gekruisigde Jezus: “Eli, Eli, lema sabachtani” ofwel “Mijn God, mijn God, waarom hebt U mij verlaten?” De veertien staties representeren de lijdensweg en dood van Jezus vanaf de veroordeling tot aan de kruisiging en graflegging. Newmans serie is gebaseerd op de Christelijke traditie om de lijdensweg van Christus in veertien stadia te verbeelden. Soms wordt er nog een extra statie toegevoegd die de verrijzenis van Christus uitbeeldt.

Temkin (2002) gaat in op het tentoonstellen van werken met een religieuze inhoud in een museum voor moderne kunst en stelt dat het Guggenheim museum voor Newmans serie een passende accommodatie was.¹²⁶ Temkin stelt dat Newman al zijn werken als spiritueel beschouwde. Bij de toeschouwer ontstond er echter onbegrip. Men ging in de serie schilderijen opzoek naar een herkenbare iconografie.¹²⁷ De staties van Newman toonde echter niet de toebehorende iconografie waar de beschouwer naar zocht en waren in plaats daarvan abstract. Naast de verwarring bij het publiek was er een zeker onbegrip onder critici vanwege Newmans Joodse achtergrond.¹²⁸ Het leven van Christus, inclusief de kruiswegstaties, wordt beschreven in het Nieuwe Testament behorend tot het Christendom. Het Joodse geloof erkent het Nieuwe Testament niet en kent alleen het Oude Testament. Jezus was zelf Joods en volgens het Christelijk geloof gold dat de Joden Jezus hadden vermoord. Het Vaticaans Concilie van 1983 maakte hier pas een eind aan. Hier werd gesteld dat, ook al waren het Joodse autoriteiten die leidden tot de dood van Jezus, de Joden die destijds leefden net als de Joden van vandaag de dag niet verantwoordelijk waren voor de dood van Jezus. Door de implicatie dat de werken in verband gebracht kunnen worden met de Holocaust, stuit men op een ander probleem.

In het gesprek met Hess vertelde Newman dat de werken een persoonlijke kijk waren op het onderwerp, en niet bedoeld als een representatie van een specifiek moment uit het verhaal van Jezus in relatie tot de lijdensweg van Christus, een fysiek lijden dat universeel was geworden.¹²⁹ Dat wil zeggen dat de werken niet te maken hebben met een bepaalde iconografie, maar met het lijden als menselijk lot. Newman is niet de enige kunstenaar met een Joodse achtergrond die Christelijke iconografie gebruikt. Christelijke iconografie werd meermaals ingezet door kunstenaars tijdens en na de Tweede Wereldoorlog. De kreet “Eli, Eli, *Lema Sabachthani?*” was al gevestigd als metafoor om te verwijzen naar het lijden van de Joden en andere groepen onder het Nazisme.¹³⁰ Dit versterkt de hypothese dat er mogelijk verband bestaat tussen de Tweede Wereldoorlog en de serie *Stations of the Cross*.

Hoewel Newman de link zelf nooit legt, leggen kunsthistorici Godfrey (2007) en Polcari (1994) een verband tussen de *Stations* en de Jodenvervolging. De Joodse achtergrond van Newman zou hier

¹²⁶ Temkin, 2002, p.64

¹²⁷ Temkin, 2002, p.64

¹²⁸ Temkin, 2002, p.64

¹²⁹ Newman in O'Neill, 1990, p.276

¹³⁰ Godfrey, 2007, P.63-64

juist een plek krijgen. De Tweede Wereldoorlog zorgde voor een onweerlegbare kwestie van het menselijk lijden. De lijdensweg van Christus kon worden gebruikt om de Tweede Wereldoorlog te benaderen. De Stations zouden het persoonlijke lijden en de tragische geschiedenis rondom de passie van Christus in kaart brengen, net als de miljoenen slachtoffers van de oorlog.¹³¹ Godfrey (2007) maakt daarnaast een connectie tussen foto's die fotografen van slachtoffers van de oorlog maken. Dit zijn foto's waar lijken in een houding liggen, die doet denken aan Christus aan het kruis. Dit soort foto's werden gepubliceerd in kranten na de bevrijding van de vernietigingskampen. Deze foto's waren hoogstwaarschijnlijk bekend bij Newman toen hij schreef over "the photographs of German atrocities" in 1945. Hierin schrijft hij ook over de onkunde van de surrealisten om adequaat te reageren op de verschrikkingen van de vernietigingskampen.¹³² Voor een ander argument kijkt Godfrey (2007) naar een interview met Alan Solomon en Newman uit 1966. Newman blikte in dit interview terug op een reis die hij in 1964 maakte. Tijdens deze reis zag hij Matthias Grünewalds kruisigingsscene van het *Isenheimer Altar* (c.1512-1516). Het altaarstuk was geschilderd voor een kapel in het klooster van Isenheim. Dit klooster specialiseerde zich in de ziekenzorg, voornamelijk voor huidziekten. In het altaarstuk is een gekruisigde Christus te zien wiens lichaam bedekt is met zweren. Zo konden patiënten zich identificeren met Christus. Godfrey schrijft dat Newmans bezoek aan het altaar hem ervan overtuigde dat zijn eigen verbeeldingskracht om een Christelijk narratief in te zetten om een beeld van eigentijds lijden te geven, een precedent had in het Isenheimer Altar.¹³³ Voor Newman ging het altaarstuk niet zozeer om een 'legende' te illustreren, maar om de identificatie van de lijders. In een interview met Alan R. Solomon uit 1966 maakt Newman een vergelijking met de samenleving in zijn eigen tijd:

"I think the Depression and the War, in relation to a few of us, made the history of painting ... in a sense, obsolete. ... If the world was going to be destroyed the question then arose: what can we do. I mean you can't get involved in an outmoded legend. You have to create a new way of seeing and a new way of feeling. And in doing, for example, the Stations I feel that I'm presenting something new in relation to, you might say, the story of Jesus. It's always been identified with something else. And I think that the expression of that agony, which is human agony ..."¹³⁴

Het lijden is op deze manier niet enkel gereduceerd tot een particulier lijden, en is eerder gericht op een universeel lijden. Een ander argument is dat Newman nooit eerder een werk maakte dat zo direct

¹³¹ Polcari, 1994, p.52

¹³² Godfrey, 2007, p.64

¹³³ Godfrey, 2007, p.66

¹³⁴ Solomon interview, 1966, p.37.

verwees naar de grootte van het menselijk lichaam.¹³⁵ Dit was een bewuste beslissing van Newman. In een statement geschreven voor *ARTnews* schreef Newman immers: “I wished no monuments, no cathedrals. I wanted human scale for the human cry. Human size for the human scale.”¹³⁶ In het Guggenheim werd de schaal nog eens benadrukt wegens de architectuur. De hellingbaan die in het museum naar boven spiraalt, vormt een open zaal die ook wel de High Gallery genoemd wordt. Voor de eerste vier werken uit de serie was er weinig ruimte voor de bezoeker om het werk van veraf te bekijken waardoor de bezoeker gedwongen werd om de schilderijen van dichtbij te bekijken. Iedere *zip* in de serie geeft de toeschouwer een andere positie tegenover het schilderij. Dit draagt bij aan een *sense of place* die een andere aard heeft in de *Stations* in vergelijking met *Onement I*. In de *Stations* krijgt de herinnering een andere rol, terwijl in *Onement I* de contact name eerder van fysieke aard is. Met andere woorden zorgen de regelmatigheid en herhaling van doekgrootte voor een gemis van belevingen. De regelmatigheid in de *Stations* benadrukt de verschillen tussen de werken. Hierdoor vermoedt Godfrey (2007) dat de serie een plek creëert waar herinneringen geactiveerd worden.¹³⁷

Be II dient volgens Godfrey (2007) als afsluiting. Het laat een nieuw begin zien, het is een moment van bevestiging.¹³⁸ In 1966 zei Newman tegen Thomas B. Hess dat de reeks *Stations of The Cross: Lema Sabachthani* een tragisch thema heeft. Daarbij moet de toeschouwer als het ware eerst een moment van wanhoop ervaren voordat hij bij *Be II* tot een moment van bezinning komt. In *Be II* breekt Newman aan de hand van een cadmiumrode *zip* de monochrome aard van de andere doeken. Volgens Godfrey zou de ruwer geschilderde rode strook van *Be II* herinneren aan de rode *zip* van *Onement I*.¹³⁹

Ten slotte stelt Godfrey (2007) dat een Holocaust gedenkteken van de toeschouwer vereist om zichzelf te herpositioneren met aandacht voor datgene wat de geschiedenis behoeft.¹⁴⁰ Dit betekende niet dat de toeschouwer zich moest voorstellen in de vernietigingskampen, maar eerder dat de toeschouwer na ging denken over de geschiedenis die dit soort kampen teweegbracht. In de *Stations* gebeurt dit dankzij de *sense of place*. Newman verwees in deze serie schilderijen naar de kwestie van menselijk lijden die hij verbond met de gebeurtenissen van zijn tijd en toonde dit met behulp van een Christelijke vertelling.¹⁴¹

¹³⁵ Godfrey 2007, p.62

¹³⁶ Newman in O'Neill, 1990, p.190

¹³⁷ Godfrey, 2007, p.70

¹³⁸ Godfrey 2007, p.72

¹³⁹ Godfrey, 2007, p.72

¹⁴⁰ Godfrey, 2007, p.74

¹⁴¹ Godfrey, 2007, p.74

Conclusie

Beelden nemen tot de dag van vandaag een buitengewoon invloedrijke positie in naast taal. Taal wordt gebruikt om betekenis over te brengen en wanneer alleen taal niet genoeg is geven beelden betekenis aan ervaringen in de wereld. De Tweede Wereldoorlog was een gebeurtenis die de samenleving zwaar raakte. Een belangrijk vraagstuk daarbij was: welke beelden kan men gebruiken om dat tijdsgewricht over te brengen?

Dit werkstuk onderzocht op welke manier de invloed van de Tweede Wereldoorlog terug te vinden was in de teksten en kunstwerken die Newman gedurende zijn leven creëerde. Naar aanleiding van dit onderzoek kan geconcludeerd worden dat deze invloed vooral terug te vinden is in de teksten die hij gedurende de jaren veertig schreef. Newman is daarin op zoek naar een geschikte naoorlogse schilderkunst nadat de kubistische alsook de surrealistische kunst hun taak volbracht hadden. De nieuwe kunst die Newman voor ogen staat moet zich in het hier en nu openbaren, in de eigen concrete gestalte. Hij vindt er een vorm voor die in *Onement I* uitdrukking krijgt. Naarmate de jaren vorderen ontwikkelde zijn kunst zich steeds resoluter.

Wat dit onderzoek heeft aangetoond is dat een historische en antropologische beschouwing van belang is voor Newmans kunst. De impact die de Tweede Wereldoorlog heeft op Newman kan niet over het hoofd gezien worden wanneer gekeken wordt naar de ontwikkeling van zijn kunst. Na Newmans overlijden begon Thomas Hess naar aanleiding van Newman's Joodse afkomst als eerste met het zoeken naar verborgen betekenissen in de titels van diens kunstwerken. Ondanks de volgens Annalee Newman incorrecte interpretatie van Newman's kunst, opende hij een nieuw debat nadat de formele analyse bij de beschouwing van Newmans werk jarenlang de overhand had. Kunsthistorici zoals Leja (1994) en Sandler (2009) namen naast Hess deel aan dit debat. In het bijzonder keek Godfrey (2007) naar de rol van de Holocaust in Newman's schilderijen. Dit deed hij hoofdzakelijk voor de serie *Stations of the Cross* (1958-66). Dit werk lijkt na een beschouwing van diverse andere werken thematisch het meest verbonden te zijn aan de Tweede Wereldoorlog. Dankzij de verwijzingen die Newman maakte in de serie zoals onder andere in de titel, zou Newman Christelijke iconografie overdragen op het lijden van miljoenen slachtoffers van de oorlog.

Dankzij de formele aspecten in Newmans werk wordt een contemplatieve betrokkenheid bij de beschouwer afgedwongen. Op deze manier krijgt de serie een geheel nieuwe betekenis. Ook andere werken van Newman hebben op een of andere wijze van doen met de Tweede Wereldoorlog. Newman stelde in het interview met Solomon in 1966 dat hij in '41 bezig was met de grote vraag wat nog te schilderen. In datzelfde jaar zal Newman dit antwoord uitbreiden in het interview met Hess. In dit interview stelde hij dat in de jaren veertig een morele crisis heerste als gevolg van een wereld die in puin lag. Hierdoor was het onmogelijk om nog op eenzelfde wijze als voor de oorlog te schilderen. Het

dilemma is echter niet beperkt tot een zoektocht naar enkel het onderwerp. In het interview met Solomon uit 1966 stelt Newman dat om een naoorlogse kunst te creëren, het onderwerp opnieuw moest worden gedefinieerd. Hier is Newman dan al actief mee bezig, dit laten de teksten uit de jaren veertig namelijk zien. Wat Newman het onderwerp noemt, heeft direct te maken met het herdefiniëren van de kunst. Daartoe gaat hij in zijn geschriften terug naar de kunst van de Egyptenaren en de Grieken en hun respectievelijke ideeën van tragedie. Nadat hij in teksten zijn visie had ontwikkeld, creëerde Newman schilderijen die een andere beschouwing van de toeschouwer eisten. De impact van de Tweede wereldoorlog is op de achtergrond aanwezig in de langdurige zoektocht, of die nu de vorm aanneemt van teksten of schilderijen.

Newman ontwikkelt zijn ideeën het eerst in teksten. In New York zijn in de vroege jaren veertig diverse werken van naar de stad gevluchte Europese kunstenaars te zien. Newman schrijft op kritische wijze over deze kunst en zoekt naar een Amerikaans antwoord op de crisis van zijn eigen tijd. Toch was Newman ook geïnspireerd door de surrealistische kunstenaar Miró, zoals onder andere is te zien in vroege werken als *Gea*. Miró liet zien dat het mogelijk was om iets te vertellen in abstracte vormen. Volgens Newman moest de nieuwe kunst die streefde naar nieuwe ervaringen abstract van aard zijn. Het kunstwerk moest zelf een andere, eigen realiteit creëren. Alleen op die manier konden nieuwe ervaringen ontstaan. De kunstenaar kon volgens Newman niet terugvallen op historische Europese denkbeelden. Hij schrijft dat de Amerikaanse kunstenaar zich los moet maken van de Europese traditie omdat die geen antwoord heeft op de contemporaine verschrikkingen. Hij verzet zich tegen de achterhaalde surrealistische en kubistische kunst, en boven alles tegen de naar beeld interne balanszoekende Mondriaan, die in Newmans ogen de wereld om hem heen volledig ontkent. Anderzijds toont Newman sympathie tegenover de Europese kunst en ontkent hij de Europese traditie niet, maar plaatst dit in een historisch en antropologisch perspectief. Het surrealisme gebruikte de Griekse tragedie om een beeld van de verschrikking te geven. Newman vond echter dat de verschrikking in de werken van de surrealisten met de komst van de Tweede Wereldoorlog een realiteit was geworden.

In *Onement I* (1948) kwam Newman dicht bij een volgens hem nieuwe naoorlogse kunst. *Onement I* nam niet langer deel aan de Europese traditie van atmosferische beeldopbouw en geometrische abstractie. Het werk toonde geen historisch narratief maar sprak de toeschouwer in het nu aan. De *zip* die hij in het midden van het canvas creëerde, zorgde voor een gevoel van totaliteit dat zich in een keer toonde. *Onement I* (1948) representeerde een open wereld. Dankzij het gebrek aan referentiële inhoud scherpt het schilderij ruimte voor persoonlijke reflectie. Tegelijkertijd zocht Newman naar een verbintenis van de individuele subjectieve ervaring met de toestand van de samenleving. Wat dit kon betekenen voor de verwerking van de bijzonder ingrijpende ervaring van de Holocaust liet Newman zien in het werk *The Stations of the Cross* (1958-66) over de door God verlaten wereld. Deze reeks werken zorgde voor een herpositioneren van de toeschouwer door de herinnering

te activeren. De thematiek van lijden, dood en wederopstanding verbindt onderwerp en inhoud weer met elkaar. De gebeurtenissen van de Tweede Wereldoorlog, de Holocaust en de atoombom op Hiroshima hadden geleid tot een tragisch bewustzijn van het onbekende. Precies dat wilde Newman in zijn werk tonen.

Literatuur

- Yve-Alain Bois, 'Perceiving Newman' in Yve-Alain Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Massachusetts & Londen 1990, 186-213.
- Marion F. Deshmukh, 'The Visual Arts and Cultural Migration in the 1930s and 1940s: A Literature Review', *Central European History* 41 (2008), 4, 569-604
- Evan R. Firestone, 'Barnett Newman's "Onement I": "The way up and down is one and the same"', *Source: Notes in the History of Art* 24 (2004), 1, 44-49.
- Christine Fischer-Defoy en Paul Crossley, 'Artists and Art Institutions in Germany 1933-1945', *Oxford Art Journal* 9 (1986), 2, 16-29.
- Ariela Freedman, 'Charlotte Salomon, Degenerate Art, and Modernism as Resistance', *Journal of Modern Literature* 41 (2017), 1, 3-18.
- Mark Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, New Haven en Londen 2007.
- Serge Guilbaut en Thomas Repensek, 'The New Adventures of the Avant-Garde in America: Greenberg, Pollock, or from Trotskyism to the New Liberalism of the "Vital Center"', *October* 15 (1980), 61-78.
- Pepe Karmel (red.), *Jackson Pollock: interviews, articles, and reviews*, New York 1999.
- Patricia Kelly, 'When push comes to shove: Barnett Newman, abstraction, and the politics of 1986', *The sixties: A Journal of History, Politics and Culture* 1 (2008), 1, 27-47.
- Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven en Londen 1993.
- John Philip O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Berkeley en Los Angeles 1992.
- Stephan Polcari, Barnett Newman's Broken Obelisk, *Art Journal: Sculpture in Postwar Europe and America* 53 (1994), 4, 48-55.
- Francine Prose, *Peggy Guggenheim: The Shock of the Modern*, New Haven en Londen 2015.
- Irving Sandler, *Abstract Expressionism and the American Experience: a Reevaluation*, New York 2009.
- Joes Segal, *Art and Politics: Between Purity and Propaganda*, Amsterdam 2016.
- Richard Shiff, 'Introduction' in O'Neill, *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*, Berkely en Los Angeles 1992: XIII-XXVIII.
- Richard Shiff, 'Whiteout: The Not-Influence Newman Effect', in *Barnett Newman*, red. Ann Temkin, Philadelphia 2002, 76-111.

- Joan Stahl, 'American Abstract Artists Tackle the Big Question', *American Art* 12 (1998), 1, 89-91.
- Ann Temkin, *Barnett Newman*, Philadelphia 2002.
- Deniz Tekiner, 'Art Criticism and the Politics of Meaning', *Social Justice* 33 (2006), 2, 31-44

Websites

- New York Times, 'Exiles and Emigrés: Artists Who Fled',
<<https://www.nytimes.com/1997/10/11/style/IHT-exiles-and-emigresartists-who-fled.html>>
[Geraadpleegd op 05-06-2019]
- Transcript van Barnett Newman interview, 20 Maart, 1966. Alan R. Solomon papers, 1907-1970, bulk 1944-1970. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
<<https://www.aaa.si.edu/collections/alan-r-solomon-papers-7165/series-3/box-1-folder-78>>
[Geraadpleegd op 20-08-2019]
- Barnett Newman brief aan Clement Greenberg, Augustus 9, 1966. Clement Greenberg papers, 1937-1983. Archives of American Art, Smithsonian Institution.
<<https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/barnett-newman-letter-to-clement-greenberg-6588>>
[geraadpleegd op 20-08-2019]

Afbeeldingen



Afbeelding 1

Barnett Newman

Onement I, 1948, olie op doek en olie op maskeertape, Museum of Modern Art (MoMA), New York, Verenigde Staten, geraadpleegd 17-08-2019 via: <https://www.moma.org/collection/works/79601>

Afbeelding 2 (2.1 t/m 2.15)

Barnett Newman, *Stations of the Cross: Lema Sabachthani*

National Gallery of Art, Washington D.C, Robert and Jane Meyerhoff Collection

Via: Ann Temkin, Barnett Newman, Philadelphia 2002, p. 230 t/m 245

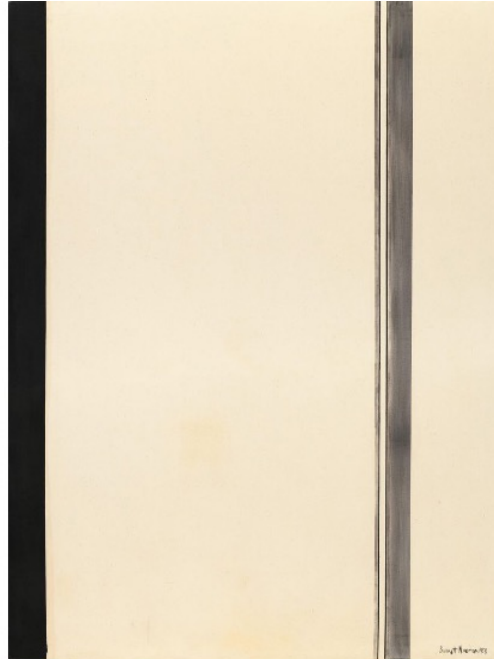


2.1 *First Station*

1958

Magna op doek

198,4 x 153,2 cm

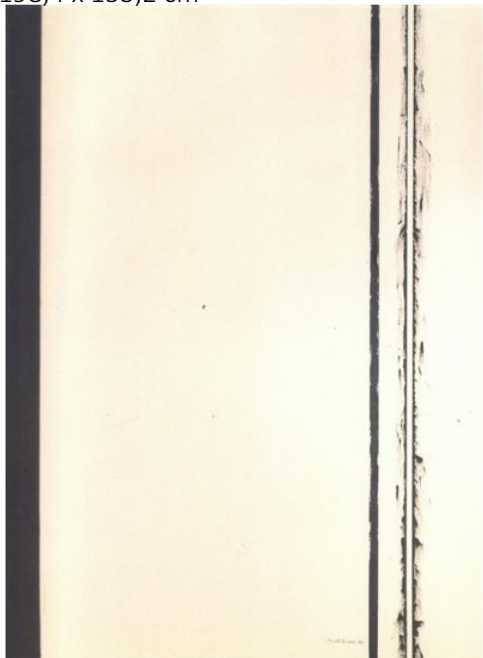


2.2 *Second Station*

1958

Magna op doek

197,8 x 153,7 cm



2.3 *Third Station*

1960

Olie op doek

198,1 x 153 cm

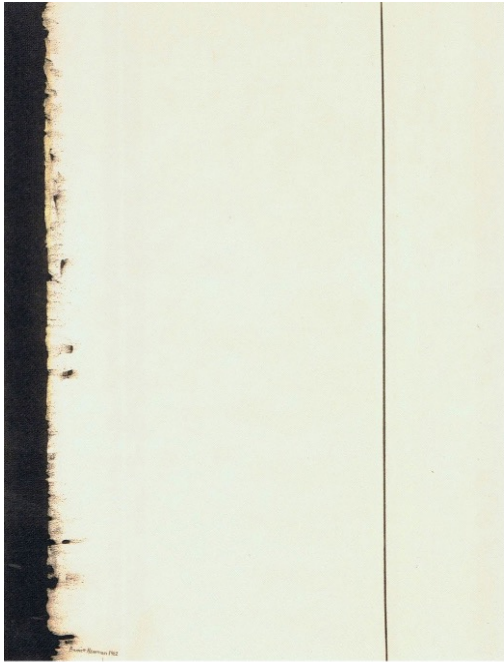


2.4 *Fourth Station*

1960

Olie op doek,

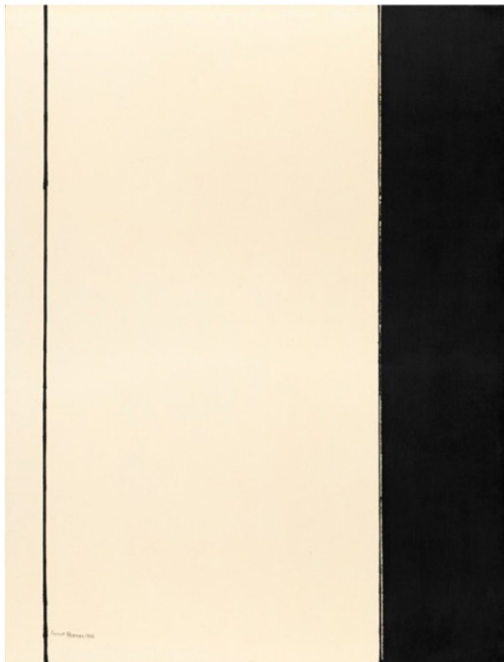
198,4 x 152,1 cm



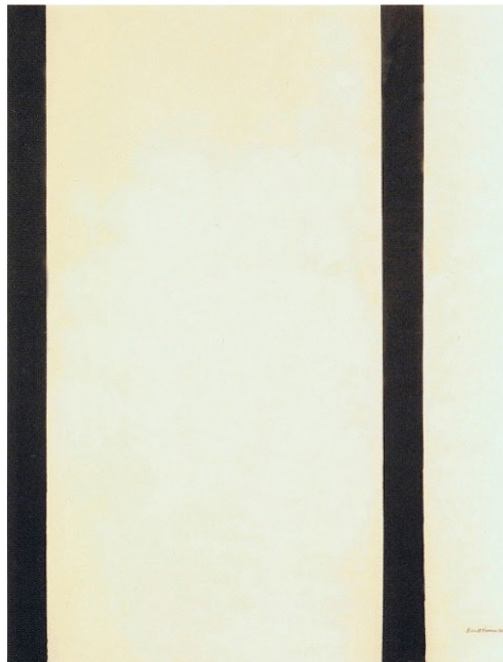
2.5 Fifth Station
1962,
Olie op doek
198,7 x 153 cm



2.6 Sixth Station
1962
Olie op doek
198,4 x 152,1 cm



2.7 Seventh Station
1964
Olie op doek
198,4 x 152,4 cm



2.8 Eight Station
1964
Olie op doek
198,1 x 152,4 cm



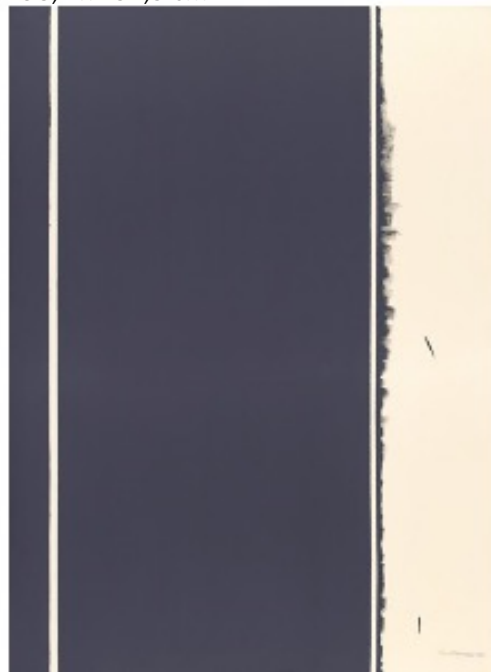
2.9 *Ninth Station*
1964
Acryl op doek
198,1 x 152,47 cm



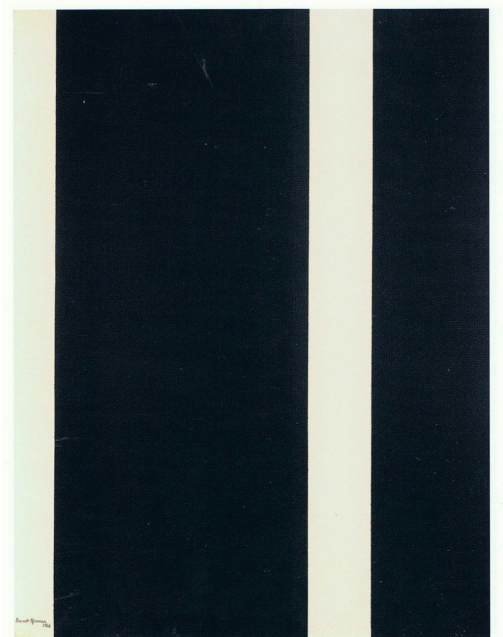
2.10 *Tenth Station*
1965
Magna op doek
198,1 x 152,5 cm



2.11 *Eleventh Station*
1965
Acryl op doek
198,1 x 152,4 cm



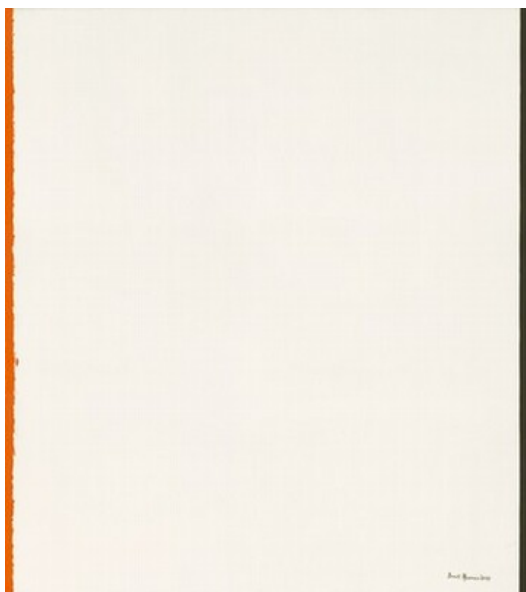
2.12 *Twelfth Station*
1965
Acryl op doek
198,1 x 152,4 cm



2.13 *Thirteenth Station*
 1965-66
 Acryl op doek
 198,2 x 152,5 cm



2.14 *Fourteenth Station*
 1965-1966
 Acryl en Duco op doek
 198,1 x 152,5 cm



2.15 *Be II*
 1961/1964
 Acryl en olie op doek
 204,5 x 183,5 cm



Afbeelding 3.

Barnett Newman, *The Song of Orpheus*, 1944 of 1945, Olie, oliepastel en waskrijt op papier, 50,8 x 37,2 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, geraadpleegd op 17-08-2019 via:

<https://arhive.com/artists/62311~Barnett_Newman/works/494977~The_Song_Of_Orpheus>



Afbeelding 4.

Barnett Newman, *The Slaying of Osiris*, 1944 of 1945, Olie en oliepastel op papier, 50,5 x 37,2 cm, The Ulla and Heiner Pietzsch Collection, Berlijn, geraadpleegd op 17-08-2019 via:
<<https://yalebooks.yale.edu/sites/default/files/images/INTERIORART/9780300101676/377.jpg>>



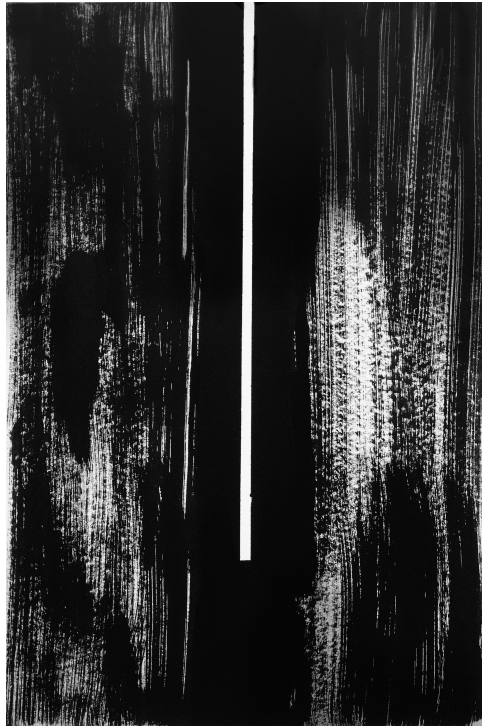
Afbeelding 5.

Barnett Newman, *Gea*, 1944 of 1945, Olie en oliepastel op karton, 71,1 x 55,9 cm, The Art Institute of Chicago, geraadpleegd op 17-08-2019 via:
<<https://www.artic.edu/artworks/75996/gea>>



Afbeelding 6.

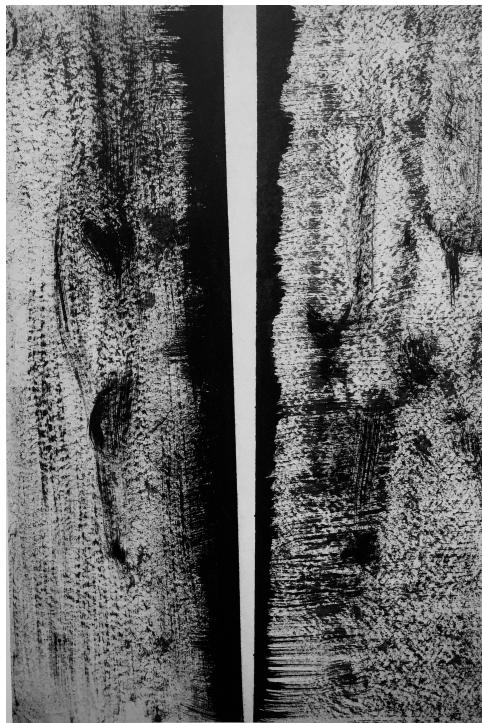
Barnett Newman, *Pagan Void*, 1946, Olie op doek, 83,8 x 96,5 cm, National Gallery of Art, Washington D.C, geraadpleegd op 17-08-2019 via:
<<http://www.museumsyndicate.com/item.php?item=2246>>



Afbeelding 7.

Untitled (The Cry), 1946, Inkt op papier, 91,4 x 61 cm, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Verenigde Staten.

Via: Ann Temkin, Barnett Newman, Philadelphia 2002 p.138



Afbeelding 8.

Untitled (The Break), 1946, Inkt op papier, 91,4 x 61 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Parijs.

Via: Ann Temkin, Barnett Newman, Philadelphia 2002 p.139



Afbeelding 9.

Barnett Newman, *Moment*, 1946, Olie op doek, 76,2 x 40,6 cm, Tate London, geraadpleegd 17-08-2019 via:

<<https://www.tate.org.uk/art/artworks/newman-moment-t05501>>



Afbeelding 10.

Barnett Newman, *Euclidian Abyss*, 1946-47, Olie en gouache op doek, 70,5 x 55,3 cm, Privécollectie, geraadpleegd op 17 Augustus 2019
 <<https://medium.com/@ConwayHall/newman-and-the-mirror-lined-world-efc1445cfec3>>



Afbeelding 11.

Barnett Newman, *Death of Euclid*, 1947, Olie op doek, 40,6 x 50,8 cm, Frederick R. Weisman Art Foundation, Los Angeles, Verenigde Staten, geraadpleegd op 17-08-2019 via:
 <https://arthive.com/artists/62311~Barnett_Newman/works/495066~The_Death_Of_Euclid>