

Morton Feldman en Philip Guston

Steven Aalders



Zo stil en ruimtegevend als zijn muziek is, zo luidruchtig en overheersend was Morton Feldman in gesprekken en interviews. Alsof hij dat stille universum van gedempte, broze klanken en lange intervallen wilde beschermen tegen aanvallen van buitenaf met een haag van stoere uitspraken en pakkende anekdotes. Hij trok soms verrassende vergelijkingen om zijn gedachten en muziek voor het publiek te verhelderen. In een radio-interview door Han Reiziger vergelijkt hij zijn muziek met benzine voor auto's en een concert met een tenniswedstrijd. Met zijn nasale Brooklynse accent bediende Feldman zich van de macho-omgangstaal van de schilders van de New York school uit de jaren veertig en vijftig van de vorige eeuw. Kunstenaars als Jackson Pollock, Willem de Kooning en Franz Kline ontmoetten elkaar in de legendarische Cedar Bar en wisselden uit over hun werk. Dat ging niet direct maar verhuld, gebruikmakend van beeldende parallellen. Het was een competitieve wereld waar je voor jezelf een plaats moest bevechten, een arena met kunstenaars als boxers die er op uit waren hun rivalen een verbale knock-out toe te brengen. Ook Feldman mengde zich in de gesprekken. Hij voelde zich aangetrokken tot de schilders en liet zich door hun vitale kunst inspireren. Met een van hen had hij een speciale band, Philip Guston.

Zo'n twintig jaar geleden hoorde ik de stille muziek van Feldman voor het eerst in het atelier van een vriend, een schilder/muzikant. Hij vertelde over de masterclasses in Middelburg, die Feldman in de jaren tachtig in de zomer had gegeven en die hij had bijgewoond. Ik leende een bandje en draaide het grijs. Ik herkende iets in die muziek: het bevestigde als het ware de weg die ik net met mijn werk was ingeslagen. Ik had daarin zojuist een keuze moeten maken. Ik stond op een tweekoppig. Aan de ene kant hield ik van het schilderachtige

gebaar, en aan de andere kant streefde ik naar een helder eenvoudig scherp beeld. Zeg maar De Kooning versus Mondriaan. Ik had geprobeerd die twee polen bijeen te brengen, maar was daar - vond ik - niet in geslaagd.

Tijdens een verblijf in Barcelona bezocht ik een overzichtstentoonstelling van Donald Judd in de Fundació Miró. Ineens zag ik zijn kunst, die ik tot dusver voor koel en afstandelijk had gehouden, in de zuidelijke modernistische architectuur van Josep Lluís Sert met andere ogen. Het kreeg er een sterk zinnelijke uitstraling door. Kleur, materiaal en proportie kwamen schitterend naar voren. Deze ervaring zette me er toe aan mijn koers te wijzigen. Ik ging proberen de lijn van Mondriaan en de minimalisten voort te zetten. Het bleek dus mogelijk een sterke emotie om te zetten in een eenvoudig en rustig beeld. Iets vergelijkbaars hoorde ik in de muziek van Feldman, die minimalistisch genoemd kan worden, maar eigenlijk voortkomt uit de abstract expressionistische schilderkunst.

In het interview door Han Reiziger (uit 1985) voerde Feldman de schilder Philip Guston op om de crux voor zijn werk te illustreren. Bij Guston, zo stelde Feldman, draaide het om de centrale vraag: wat te schilderen? Het is immers onmogelijk om in deze tijd nog een schilderij te maken omdat alles al gedaan is. Wat hem zelf betrof, wilde hij pure abstracte muziek maken, los van elke stijl. En stijl werd het breekpunt tussen de vrienden Feldman en Guston. In 1970 was er met Gustons geruchtmakende tentoonstelling een einde gekomen aan hun hechte band. Hij had de kunstwereld verbaasd met nieuwe figuratieve schilderijen in een stripachtige stijl. Voor Guston bleek de voortschrijdende lijn van het modernisme naar pure abstractie een doodlopende weg. Je zou hem daarom de eerste postmodernist

kunnen noemen. Hij wilde verhalen vertellen en kon dat alleen met behulp van figuratie. Voor Feldman, die zijn vroegere abstracte schilderijen niet alleen bewonderde, maar die ook zag als beeldend equivalent van zijn eigen muziek, betekende deze draai niet minder dan een verraad. Op de opening van de tentoonstelling wist de altijd zo spraakzame Feldman tegen zijn vriend niets uit te brengen. Ze zouden elkaar daarna nooit meer zien.

Guston betekende veel voor Morton Feldman. Hij was een moreel ijkpunt. Toen Guston nog abstracte schilderijen maakte kwam de componist vaak bij de schilder op bezoek en zag hem aan het werk. Zijn schilderstoets vergeleek hij met de aanslag op de piano. En zoals de schilder de ene streek op de andere liet volgen, zo zette de componist aan de piano de noten intuïtief achter elkaar. Hoewel hij beweerde dat muziek muziek is en geen schilderkunst, probeerde Feldman te componeren als een schilder. Dat maakt hem zo bijzonder. Zijn composities zijn als het ware een verklanking van de schilderkunst van zijn tijd. Het is niet verwonderlijk dat zijn muziek op haar beurt weerklank vindt bij schilders. Die herkenning ligt in het gebruik van 'stasis', het als het ware stilzetten van de tijd. Je luistert naar zijn muziek zoals je kijkt naar een roerloos beeld. Het trage verloop kun je vergelijken met de blik, die langzaam alle details van het beeld aftast en in zich opneemt. Ook wat Feldman het construeren van stilte noemt, is verwant aan het maken van schilderijen. Daar gaat het immers niet om de lijnen. Die zijn er uiteindelijk om de ruimte ertussen zichtbaar te maken. Het ontbreken van grote contrasten in tempo en volume, de dynamiek, kun je zien als een regelrechte vertaling van de ritmische weefsels op de 'all-over'-composities van Jackson Pollock of de patronen van Jasper Johns.

Net als veel schilders van zijn generatie had Feldman een speciale belangstelling voor de ritmiek en kleuring van de geometrische figuren op oosterse tapijten waarvan hij een fervent verzamelaar werd. Meest karakteristiek van zijn muziek is misschien wel de schaal, die tot uitdrukking komt in de lange duur van zijn stukken. Ook die valt terug te voeren op de schilderkunst. Zoals Barnett Newman met zijn reusachtige formaten een metafysische plaats voor de toeschouwer wilde creëren, zo beoogde Feldman een spirituele sfeer, waarbij tijd en plaats wegvielen. De associatie met Mark Rothko ligt voor de hand. Voor de inwijding van de kapel waarvoor Rothko grote donkere panelen schilderde, schreef hij het beroemde stuk 'Rothko Chapel'. Je zou ook de fluisterende, maar niettemin gearticuleerde, schilderijen van Agnes Martin kunnen noemen. Net als Morton Feldman is ook haar positie in de kunstgeschiedenis ambigu. Enerzijds wordt ze gerekend tot de Minimal Art vanwege haar gebruik van seriële principes en extreem gereduceerde middelen, anderzijds is ze met haar inhoudelijke thematiek, die verwijst naar een wereld buiten het schilderij, verwant aan het abstract expressionisme, de stroming van haar generatie. En evenals bij Feldman waarderen velen haar om de spiritualiteit in haar werk.

Volgens Feldman houden de meeste mensen om de verkeerde redenen van zijn muziek. Ze vinden het meditatief, maar dat is het niet, meent hij. Ook is het geen metamuziek die zich bezig houdt met zaken die vreemd zijn aan muziek. Is het voor het publiek nodig om te weten wat een kunstenaar met zijn kunst bedoelt? Als het goed is niet. Een kunstwerk moet voor zich kunnen spreken. En dat doen de stukken van Feldman. Maar als je ergens door geraakt wordt, ben je nieuwsgierig naar meer. Ook naar verborgen motieven. Na het eerste

bandje van twintig jaar geleden heb ik vele opnames beluisterd. Regelmatig klinken zijn composities urenlang door mijn atelier terwijl ik aan het werk ben. Wordt een stuk uitgevoerd, dan probeer ik erbij te zijn. In 2001 was dat het geval bij het vijf uur durende 'String Quartet II', een hypnotiserende gebeurtenis. 'Piece for two Piano's' uit 1964, met zijn peinzende stemming, vind ik elke keer weer een wonder van schoonheid, waar elke volgende noot een verrassing is. En dan zijn er de teksten. Soms lees ik een stukje in 'Collected Writings' of blader in 'Words on Music', de transcripties van de Middelburgse lezingen. Of in de catalogus van de tentoonstelling 'Six Painters', die Feldman in 1967 samenstelde en waarvoor hij een essay schreef, waarin Mondriaan als inspirator wordt genoemd voor De Kooning, Guston, Kline, Pollock en Rothko. Met de titel 'Vertical Thoughts' voor mijn tentoonstelling in het S.M.A.K. in Gent citeerde ik Feldmans gelijknamige compositie, omdat ik een schilderij zie als een gedachte, zoals hij een muziekstuk als een gedachte beschouwt. In 2009 maakte ik voor het Mondriaanhuis een installatie, waarin een opname van 'Violin and String Quartet' uit 1985 door de ruimte klonk. In mijn gebruik van traditionele materialen als olieverf en linnen zie ik een equivalent van zijn keuze voor klassieke instrumenten, als concertvleugel, viool of fluit. En ook in de intuïtieve orkestratie van subtiele klankkleuren voel ik verwantschap. Er zijn ook verschillen, zoals de seriële principes en (eenvoudige) getallenreeksen, die ik gebruik. Dat komt eerder in de buurt van de serialisten zoals Feldmans zelf verklaarde antipode Pierre Boulez of een echte minimalist als Steve Reich. In tegenstelling tot Feldman heb ik geen moeite met het idee in een bepaalde traditie te werken. Ik ben juist zeer geïnteresseerd in De Stijl en het constructivisme. Elke tijd verlangt zijn eigen geluid, een andere benadering. Zo is er in

onze snelle veranderende tijd behoefte aan reflectie. Conservering van waardevolle cultuur en kennis is nu een zaak van de avant-garde. Vertraging en oog voor traditie zijn kenmerken van de kunst van nu. In de tijd van de modernisten, die ongeveer eindigde in de jaren zeventig, was 'nieuw' het sleutelwoord. Voor de pioniers van de abstractie, honderd jaar geleden, moest de negentiende eeuw overboord om plaats te maken voor de nieuw gevonden vormen. In New York maakten de kunstenaars na de Tweede Wereldoorlog opnieuw een 'tabula rasa'. Er ontstond bij hen een sterk Amerikaans zelfbewustzijn. Ze wilden zich los maken van het oude Europa met een geheel eigen kunst. Die onderscheidde zich vooral in schaal, de grote formaten. Ook de componist Morton Feldman zette zich af tegen zijn collega's, die voortgingen in de Europese stijl van Schönberg of Bartók. Met zijn mentor van het vroege uur, John Cage, ging Feldman te rade bij de beeldende kunst. Voor Cage was Duchamp het voorbeeld, voor Feldman Mondriaan. En natuurlijk Guston.

In stijl of formalisme was Feldman niet geïnteresseerd, zei hij. Wat hem in Mondriaan intrigeerde, was diens intuïtieve zoektocht. Het met minimale middelen vinden van een balans in een compositie. Hij zag dat vooral in de 'plus-minus' serie van rond 1916 – Mondriaans abstracties van de zee. Hierin is het proces van toevoegen en weghalen goed zichtbaar. Iets vergelijkbaars deed zich volgens Feldman voor in het werk van Guston, dat door de kritiek ook wel het etiket abstract impressionisme kreeg opgeplakt. Men vergeleek het met Monet. Maar Guston had tijdens het schilderen heel andere beelden in zijn hoofd: voorstellingen die voortkwamen uit jeugdtrauma's (de zelfmoord van zijn vader) en de verschrikkingen

uit de Tweede Wereldoorlog. De reden van zijn stilistische wending van abstractie naar figuratie had daar mee te maken. Hij wilde die onderwerpen explicieter aan de orde brengen. Daarin ligt het controversiële van zijn daad. Guston haakte af. Hij verbrak de code, de behoedzaam gevonden balans tussen vorm en betekenis van het abstract expressionistische kunstwerk. Newman en Rothko waren er in geslaagd een religieus-filosofische inhoud samen te laten vallen met de vorm. De grote lege monochrome vlakken moesten niet alleen zichzelf verbeelden – een gekleurd vlak – maar tevens als drager fungeren van een onderliggende betekenis. Newmans zorgvuldig gekozen titels getuigden daarvan. Daarin maakte hij gebruik van begrippen die afkomstig waren uit de joods religieuze traditie waaruit hij voortkwam. Een van de thema's was 'afwezigheid'. De afwezigheid van een verborgen Hebreeuwse God, maar ook de leegte die de slachtoffers van de holocaust hadden nagelaten.

Hiernaar gevraagd antwoordde de joodse componist Feldman dat zijn muziek niet in relatie stond met de holocaust. Hij was te zeer een hardcore modernist om kunst als een medium voor boodschappen te beschouwen. Toch is er, zoals ook de schrijver Alex Ross in 'The Rest is Noise' opmerkt, onmiskenbaar een eenzame weeklagende toon, die door heel Feldmans muziek klinkt. Feldman heeft toegegeven dat zijn muziek een element van rouw bevatte. Maar eigenlijk, voegde hij eraan toe, wilde hij daar niet publiekelijk over praten en beschouwde hij het als privé.

Bij zowel Feldman als Guston lijkt er in de laatste jaren van hun leven een verschuiving in blikrichting te hebben plaatsgevonden. Een draai van honderdtachtig graden van west naar oost, van toekomst naar verleden. Beiden waren kinderen van immigranten afkomstig uit

Oost-Europa. Gustons ouders stamden uit Odessa, die van Feldman uit Kiev. Dit feit vormde misschien wel hun diepste verbondenheid. Guston was expliciete beelden gaan schilderen zoals 'Pit', uit 1976, een door vlammen geflankeerd massagraf, waar benen uitsteken. Met dergelijke voorstellingen wilde hij getuigen van de vrijheid van kunst. De kunst als uitweg om te ontsnappen aan het leven, dat hij zag als een groot metaforisch concentratiekamp. Zover wilde Feldman niet gaan. Hij bleef geloven in de pure abstractie. Dat neemt niet weg dat in zijn late werk soms een Oost-Europees, melancholisch geluid valt te bespeuren, dat klinkt als een lang uiteengerafelde Jiddische melodie. Toen Guston in 1980 stierf kwam Feldman naar diens wens kaddisj zeggen, het gebed dat deel uitmaakt van het joodse rouwritueel. Vier jaar later schreef hij de bijna vier-en-een-half uur durende hommage 'For Philip Guston', zijn op een na langste werk.

Verhoogt al deze kennis de waardering voor het kunstwerk? Ik denk het wel. Maar tegelijkertijd blijft het wonder onaangetast. Een paar noten die zo achter elkaar zijn gezet dat je als luisteraar denkt: wat is dit mooi.