

Kritisch wit. Betekenisvolle kleuren in sociaalkritische hedendaagse schilderkunst en de worsteling met de niet-kleur wit

Helen Westgeest

Kunsthistorisch onderzoek van sociaalkritische kunst richt zich meestal op de inhoudelijke kwesties die centraal staan in deze kunstwerken. Een focus op het gebruik van betekenisvolle kleuren in kritische hedendaagse schilderijen blijkt echter zeldzaam te zijn. Dit soort reflecties zijn dan vooral te vinden op bijvoorbeeld het gebruik van rode verf, wat in sommige gevallen verwijst naar bloed.¹ Een interessant voorbeeld van deze toepassing zijn de rode verfspatten die de Pakistaanse kunstenaar Imran Qureshi (1972) aanbracht op plaveisel in de publieke ruimte, die bij nadere beschouwing minutieus geschilderde bloemmotieven in traditionele miniatuurstijl blijken te zijn. Dit artikel richt zich echter op twee andere toepassingen van kleur in de sociaalkritische hedendaagse schilderkunst: kleuren in de representatie van huid alsook kleurvelden in geometrische abstracte schilderkunst. Hierbij staat de problematiek van ‘wit’ als huidskleur centraal.

In schildertraktaten (instructieboeken voor schilders) wordt van oudsher veel aandacht besteed aan hoe verf te mengen en op te brengen. Bij het kiezen van de juiste kleuren voor bepaalde gedeeltes van hun schilderijen lieten schilders zich in de Europese kunstgeschiedenis eeuwenlang leiden door (christelijke) symbolische betekenissen van kleuren. Dat gold echter niet voor het schilderen van de menselijke huid, omdat de kleuren in deze gedeeltes gebaseerd waren op schildertechnieken voor natuurgetrouwe effecten. Vanaf het einde van de negentiende eeuw gingen modernisten zich onderscheiden door subjectieve, artistieke keuzes te maken middels het gebruik van alternatieve kleuren voor het representeren van huid. De expressieve kracht van autonome kunst werd leidend. In de afgelopen paar decennia groeide de belangstelling onder kunstenaars voor de politieke connotaties van de keuzes van kleuren voor het representeren van huid,

¹ Bijvoorbeeld: Imran Qureshi's vloerschildering *Blessings upon the Land of my Love*, 2011, acrylverf en emulsieverf op bakstenen, Bait Al Serkal, Sharjah. <https://universes.art/en/nafas/articles/2012/imran-qureshi/01>, geraadpleegd 30 november 2025. Zie mijn reflectie op dit werk in: H. Westgeest, *Slow Painting: Contemplation and Critique in the Digital Age* (New York, NY en Londen 2021) 149-150.

waarbij *whiteness* (‘witheid’²) als meer dan slechts een ‘niet-kleur’ beschouwd ging worden. In de eerste paragraaf worden enkele schilderijen besproken op basis van de vraag welk aspect van *whiteness* geadresseerd wordt en hoe de aandacht van de toeschouwer van de figuratie naar een betekenisvol kleurgebruik over deze kwestie wordt getrokken.

De subjectieve, artistieke keuze voor kleuren door de modernisten maakte ook deel uit van de ontwikkeling van de abstracte schilderkunst. De geometrische abstracte schilderkunst wordt niet vaak geassocieerd met sociaalkritische schilderkunst. In de tweede paragraaf zullen enkele kunstwerken geanalyseerd worden waarin een interesse waarneembaar is in vlaggen en kleurstalen als een vorm van geometrische abstracte schilderkunst met politieke betekenissen. De centrale vraag in dit artikel naar hoe kleuren in de geselecteerde schilderijen *whiteness* kritisch bevragen, wordt beantwoord op basis van interdisciplinair literatuuronderzoek – waarin publicaties van antropologen en kunsthistorici centraal staan – en visuele analyse in combinatie met het geven van informatie over de geselecteerde kunstwerken.

Wanneer in het dagelijks leven het onderwerp ‘kleur’ wordt gekoppeld aan sociaalpolitieke kwesties, zal al gauw de associatie met kleuren worden gemaakt in politieke propaganda of met vooroordelen op basis van huidskleuren. Deze twee associaties vallen samen met de indeling in de twee paragrafen.

***Whiteness*: wit als niet-kleur**

Hoewel wit in alledaags taalgebruik vaak een kleur genoemd wordt, is het volgens de gangbare kleurenleer juist een niet-kleur. In de zeventiende eeuw was Isaac Newton (1643-1727) door zijn analyse van het lichtspectrum immers tot de conclusie gekomen dat er geen plaats meer was voor wit en zwart in de nieuwe kleurenorde.³ Wit licht omvat namelijk alle kleuren uit het spectrum van het zichtbare licht. Het idee dat wit een neutrale niet-kleur is, werd door modernistische architecten omarmd en leidde tot musea als ‘white

² In dit artikel wordt *whiteness* gebruikt en niet vertaald als ‘witheid’, omdat deze Engelse term een gangbaar begrip is in de internationale academische literatuur en hedendaagse kunst.

³ M. Pastoreau, *White. The History of a Color* (Princeton, NJ 2023) 7, 166. Dit boek is het laatste deel van een serie boeken van deze auteur over de geschiedenis van de kleuren blauw, zwart, groen, rood en geel in de Europese cultuur.

cubes'.⁴ Ook vond dit idee ingang in het werk van verschillende toonaangevende filosofen, zoals ook bij Jacques Derrida. In zijn essay 'La mythologie blanche' (1971) stelde hij dat wit een basiskleur was waar tegen 'andere' kleuren zich moesten verhouden.⁵ Hoewel sommige kleurtheoretici er vurig voor pleiten om wit toch tot kleur te bestempelen, is het een kwestie waar de meeste kunsthistorici – zoals John Gage, die meerdere boeken publiceerde over kleur – weinig aandacht aan besteden.⁶

Het feit dat ook zwart alle kleuren omvat en daarom net als wit een niet-kleur is, wordt regelmatig over het hoofd gezien. Deze inconsequentie blijkt vooral uit spreektaal met betrekking tot huidskleur. 'Mensen van kleur' (*people of colour*⁷) omvat geen 'witte' mensen, maar wel degenen met een zogenaamde 'zwarte' huidskleur. Deze constatering lijkt slechts een onbelangrijk inconsequent taalgebruik te betreffen, maar juist het beschouwen van wit als niet-kleur kent een problematische geschiedenis met betrekking tot huidskleur. Vanaf het eind van de jaren zestig kwam voor deze kwestie geleidelijk meer aandacht onder activistische groepen in de Euro-Amerikaanse samenlevingen⁸, wat ook zijn weerslag vond in literatuur en beeldende kunst. Het is dan ook opmerkelijk dat historicus Michel Pastoureau in de inleiding van zijn lijvige boek *White: A History* uit 2023 expliciet opmerkte dat hij wit als pigment en als 'kleur' in kleding, vogels en bloemen zal bestuderen, maar niet als categorie van huidskleur.⁹

Voordat enkele hedendaagse schilderijen worden besproken, volgt er eerst een korte reflectie op de vraag hoe men ooit op het idee is gekomen om mensen te categoriseren op basis van de kleur van hun huid. Deze vraag werd

⁴ 'White cubes' verwijst naar musea met rechthoekige, witgeschilderde wanden voor het zo neutraal mogelijk presenteren van kunstwerken.

⁵ C.A. Riley, *Color Codes. Modern Theories of Color in Philosophy, Painting and Architecture, Literature, Music, and Psychology* (Hannover en Londen 1995) 63-64.

⁶ Pastoureau, *White*, 7, 166. Volgens Pastoureau werden wit en zwart wel weer als kleuren beschouwd vanaf het begin van de twintigste eeuw dankzij de opkomst van Europese avant-garde kunstenaars en hun ideeën hierover. Zie hiervoor: J. Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism* (Londen 2006 [oorspr. 1999])

⁷ Het gebruik van de term gaat terug naar het eind van de achttiende eeuw om mensen mee aan te duiden die niet tot het witte ras behoorden, maar de term wordt tegenwoordig door die groepen als een soort geuzennaam gebruikt. Zie: *The American Heritage Guide to Contemporary Usage and Style* (Boston, MA 2005) 356.

⁸ Bijvoorbeeld de 'Black is Beautiful' culturele beweging vanaf de jaren zestig in de Verenigde Staten.

⁹ Pastoureau, *White*, 8.

uitvoerig beantwoord door Nina G. Jablonski in *Skin: A Natural History*.¹⁰ Haar interesse voor huid kwam voort uit de vraag ‘Who am I without my skin?’. Maar als antropoloog voerde zij dit onderzoek zowel historisch als geografisch uit. Ze maakte duidelijk dat er al meerdere eeuwen geleden in vele verschillende culturen melding werd gemaakt in geschriften van een onderscheid van mensen in kleuren. Hierbij werd zelfs al opgemerkt dat mensen met bepaalde huidskleuren als minderwaardig werden beschouwd in vergelijking tot andere kleuren. Jablonski constateerde tot haar verbazing dat niet alleen in de Euro-Amerikaanse wereld, maar ook in vele andere culturen een lichtere variant kleur meestal verkozen werd boven een donkerder kleur. Het was echter pas in achttiende-eeuws West-Europa dat er pogingen werden gedaan tot een systematische categorisering van de wereldbevolking op basis van huidskleur. Zo had de arts en wereldreiziger François Bernier (1620-1688) als een van de eersten bedacht om de wereld niet in geografische regio’s op te delen, maar op basis van vijf huidskleuren: wit, zwart, Aziatisch wit, Laps en olijfgroen.¹¹ De bioloog Carolus Linnaeus (1707-1778) werkte die categorisering verder uit in zijn *Systema Naturae* (1735) en koos voor een indeling in wit, rood, geel en zwart.¹² Zijn ordening van huidskleuren werd in toenemende mate in hiërarchische zin gebruikt, waarbij ‘wit’ als superieur aan de andere categorieën werd beschouwd.

De positie van wit als *whiteness* tegenover *people of colour* bracht een toenemend aantal auteurs tot kritische reflecties. In zijn vaak geciteerde boek *White* focuste film- en genderwetenschapper Richard Dyer op de te grote vanzelfsprekendheid van *whiteness*, die zowel een gevolg zou zijn van te grote zichtbaarheid als te grote onzichtbaarheid (ofwel te vanzelfsprekend om op te merken).¹³ Hij citeerde de schilder Roland Rood (1863-1927) die de worsteling van kleurtheoretici met het accepteren van wit als kleur verklaarde.

¹⁰ N.G. Jablonski, *Skin. A Natural History* (Berkeley, CA 2013 [oorspr. 2006]).

¹¹ A. Lafont, ‘How Skin Color Became a Racial Marker. Art Historical Perspectives on Race’, *Eighteenth-Century Studies* 51.1 (2017) 89-113: 93; N.G. Jablonski, *Living Color. The Biological and Social Meaning of Skin Color* (Berkeley, CA 2012) 125.

¹² N.G. Jablonski, ‘Skin Color and Race’, *American Journal of Physical Anthropology* 175.2 (2021) 437-447: 438: al in deze eerste editie van *Systema Naturae* deelde Linnaeus de groep ‘Anthropomorpha’ in vier subgroepen in die hij verbond aan de vier temperamenten uit de Griekse Oudheid: Homo Europaeus (wit en sanguinisch, ofwel energiek), Homo Americanus (rood en choleric), Homo Asiaticus (geel en melancholisch), and Homo Afer (zwart en flegmatisch).

¹³ Dyer, *White* (Londen 2017 [oorspr. 1997]) 4, 10.

Wit werd volgens hem beschouwd als de kleur van het licht. Omdat iedereen licht bijna altijd om zich heen ziet, ervaren zij het niet meer als kleur, vergelijkbaar met dat lucht geen geur heeft en water geen smaak.¹⁴ De oplossing om aandacht te trekken voor deze kwestie was, volgens Dyer, om *whiteness* als vreemd of ongewoon te beschouwen om zo ‘white authority’ zichtbaar te maken ‘in order to help undermine it’.¹⁵ Hij ging echter niet dieper in op hoe dat dan moest gebeuren. In de voetsporen van Dyer ontstond het onderzoeksveld *critical whiteness studies*, waarin de problematiek verder in kaart werd gebracht, maar waarbij er amper opties werden onderzocht als antwoord op Dyers voorstel.¹⁶

Het is echter eerst van belang om te benadrukken dat de lichte huidskleur schildertechnisch nooit als wit werd beschouwd in de geschiedenis van West-Europese schilderkunst. In oude schildertraktaten – bijvoorbeeld van de Duitse monnik Theophilus uit de elfde eeuw, de Italiaanse schilder Cennino d’Andrea dell’ Cennini uit circa 1400, en de Italiaanse kunstbeschouwer Giorgio Vasari uit de zestiende eeuw – werden schilders geïnstrueerd om verschillende soorten aardkleuren en tinten rood te gebruiken voor het schilderen van inkarnaat (vleeskleur).¹⁷ In zijn *Schilder-Boeck* uit 1604 merkte de Vlaamse schilder en schrijver Karel van Mander (1548-1606) zelfs op dat het schilderen van inkarnaat evenveel kleuren vereiste als een landschap.¹⁸ In het geval van al deze traktaten is het wel belangrijk om te realiseren dat als er bovendien melding wordt gemaakt van verschillende kleuren huid die om andere kleurmengingen vragen, dat het dan verschillen tussen zongebruinde huid van mannen en lichte huid van vrouwen betreft. Wit wordt slechts genoemd als een pigment waarmee de kleuren lichter gemaakt kunnen worden en voor het creëren van glimlichten. Het is

¹⁴ Dyer, *White*, 46-47.

¹⁵ *Ibidem*, 34.

¹⁶ Bijvoorbeeld: N. Falkof en O. Cashman-Brown ed., *On Whiteness* (Oxford 2012); S. Hunter en C. van der Westhuizen ed., *Routledge Handbook of Critical Studies in Whiteness* (Abingdon, Oxon en New York, NY 2021); M. Lund, *Whiteness* (Cambridge, MA 2022); N. Mirzoeff, *White Sight. Visual Politics and Practices of Whiteness* (Cambridge, MA 2023).

¹⁷ L. Broecke, *Cennino Cennini’s Il libro dell’arte. A New English Translation and Commentary with Italian Transcription* (Londen 2015).

¹⁸ K. van Mander, *Den grondt der edel vry schilder-const (Schilder-Boeck)*, geannoteerd door Hessel Miedema (Utrecht 1973 [oorspr. 1604]).

dus voor kunstschilders duidelijk dat voor een natuurgetrouwe representatie van huid veel kleuren nodig zijn.¹⁹

Dat maakt het des te meer opmerkelijk dat producenten van verf voor amateurschilders tubes roze-achtige verf gingen verkopen met als kleuraanduiding 'huidskleur'. Het is nog veel verbazender dat in Europa gevestigde internationaal opererende fabrikanten van verf voor amateurschilders decennialang deze tubes met roze verf ook internationaal verkochten met labels als 'flesh colour' of 'skin colour'. In de jaren negentig werd hierop kritisch gereageerd door een groep Chinese kunstenaars die een opleiding hadden gehad in de traditionele Europese schildertechnieken. Zij gebruikten de helderroze verf ongemengd voor het afbeelden van hun Chinese modellen. Vooral Fang Lijun (1963) en Yue Minjun (1962) kregen internationale bekendheid met deze schilderijen (afb. 1).²⁰ Deze Chinese kunstenaars trokken zo de aandacht naar de vermeende superioriteit van *whiteness* door de onnatuurlijke roze kleur te gebruiken in schilderijen waarin de andere kleuren – zoals voor de kleding en de omgeving van de mensfiguren – wel natuurgetrouw waren weergegeven.



Afb. 1: Fang Lijun, *Series II, no. 3*, 1992, olieverf op doek, 200 x 200 cm. Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan. Bron afbeelding: <https://artsandculture.google.com/asset/series-2-no-3-fang-lijun/cgHTIQmvpHyGdQ?hl=en>, geraadpleegd 4 december 2025.

¹⁹ De instructie dat alle hoofdkleuren van het zichtbare spectrum nodig zijn voor het schilderen van huid, is ook te vinden in recente instructieboeken voor amateurschilders, zoals in: J. Horton, *How to Paint Skin Tones* (Cincinnati, OH 1996).

²⁰ L. Xianting, *Fang Lijun. Swimming, Clouds, Life* (Singapore 2000); F. Yasuko en N. Kazumi ed., *Fang Lijun. Human Images in an Uncertain Age* (Tokyo 1996).

Uit een eerder onderzoek dat ik deed naar kritische reacties van hedendaagse kunstenaars op *whiteness* – en dat uitmondde in het boek *Skin Color and Whiteness in Contemporary Art* (2025) – constateerde ik dat er verschillende categorieën van artistieke strategieën zijn te onderscheiden.²¹ Fang en Yue kozen voor de wisseling van stereotype huidskleur om een effect van ‘vervreemding’ te bereiken, maar de ongemengde heldere roze kleur maakt ook deel uit van de strategie van ‘overdrijving’, een veelvoorkomende tactiek in de hedendaagse kunst. In de feministische kunst worden bijvoorbeeld clichébeelden van vrouwen vaak sterk overdreven om vooroordelen aan de kaak te stellen. Een interessant kunstproject waarin de prominente aanwezigheid van zowel witte kunstenaars en hun witte naakte vrouwenmodellen in de westerse kunstgeschiedenis als *whiteness* in de samenleving tot absurd niveau werden uitgegroot, was *Il Sarto Immortale: Couture* (1997-2012) van de Italiaanse in Duitsland gevestigde kunstenaar Alba D’Urbano (1955). Zij maakte kleding met levensgrote fotografische afdrukken erop van haar witte naakte lichaam. Tijdens een tentoonstelling in 2012 werden niet alleen deze kledingstukken in de ruimte opgehangen, maar had D’Urbano ook een grote foto aan de muur gehangen waarop vrouwen met verschillende huidskleuren deze kleding droegen, alsof zij zo de voordelen van het zijn van een ‘witte vrouw’ over konden nemen.²²

Een andere artistieke strategie is het gebruiken van een kleur die buiten het vocabulaire van huidskleuren valt, zoals helderblauw of heldergroen. Blauw en groen worden al vele eeuwen gebruikt bij het representeren van lichte huidskleuren, maar dan alleen voor koele (minder bloeddorpen) gedeeltes. Bovendien waren deze kleuren sterk getemperd in helderheid. Tijdens de internationale kunsttentoonstelling van de Biennale in Venetië in 2024 vielen mij wat dat betreft een paar monumentale schilderijen op van de in Benin gevestigde kunstenaar Moufouli Bello (1987). Dat kwam voort uit haar keuze voor monochrome blauwe lichamen van vrouwen in een met natuurgetrouwe kleuren weergegeven omgeving, waarin ook blauw als kleur overheerste (afb. 2). In een interview met Bello constateerde ook kunsthistoricus Samira Ghoulmia dat het gebruik van blauw opvallend was als kleur voor de huid.²³ Bello antwoordde hierop dat juist de kleur blauw

²¹ H. Westgeest, *Skin Color and Whiteness in Contemporary Art* (New York, NY 2025) 47.

²² Ibidem, 57.

²³ S. Ghoulmia, ‘Moufouli Bello: interview with the Benin-based artist’ (2020) <https://yeoja-mag.com/moufouli-bello/>, geraadpleegd 1 december 2025.

voor haar nauw verbonden was met haar identiteit omdat de Yoruba – de etnische groep waarvan zij deel uitmaakte – veel gebruik maken van de blauwe kleurstof uit de indigoplant, genaamd *Èlù*. Bovendien merkte Bello op te willen reflecteren op de te grote onzichtbaarheid van zwarte vrouwen en het cliché dat er maar één soort ‘zwarte huid’ zou bestaan. Bello beschouwde de donkerste variant hiervan als dichterbij blauw dan bij warmbruin. Door ook nog eens de modellen recht naar de toeschouwer te laten kijken, hoopte zij nog sterker de aandacht van de kijker naar hun gezichten te trekken in plaats van naar de traditionele gedecoreerde stoffen.²⁴



Afb. 2: Moufouli Bello, *Égbè Modjisola*, 2024, ca. 180 x 150 cm. (Exacte maten onbekend). Huidige locatie onbekend. Bron afbeelding: <https://elportalbyverosantes.substack.com/p/decolonizing-art-at-the-venice-biennale>, geraadpleegd 7 december 2025.

Helderblauwe gezichten vallen ook direct op in de serie van negen monumentale portretschilderijen die de Zuid-Afrikaanse in Nederland gevestigde kunstenaar Marlene Dumas (1953) maakte voor de nieuwe entree van het Louvre in Parijs die begin december 2025 werd geopend. In de gezichten overheerst een bepaalde (niet-)kleur: blauw, rood, oranje, groen of zwart (afb. 3).²⁵ De nieuwe ingang leidt naar een afdeling van het museum

²⁴ Ibidem.

²⁵ De gezichten zijn niet geheel monochroom, maar een enkele kleur overheerst duidelijk.

met de naam ‘Galerie des cinq continents’. De kleurgroepen van de gezichten zijn niet te relateren aan die vijf continenten. Volgens Dumas verwijzen de kleuren naar de vier elementen: aarde, water, lucht en vuur.²⁶ Het is echter opmerkelijk dat in het grid van de negen schilderijen het zwarte portret rechtsonder hangt en symmetrisch linksonder het (licht)oranje portret. Dat doet gelijk denken aan Dumas’ vroege werk waarin zij de rassendiscriminatie in Zuid-Afrika aan de kaak stelde. Door de helderheid van de felgekleurde gezichten wordt nu de aandacht van die tegenstelling afgeleid en wordt ‘wit’ een variant van helder oranje-rood.



Afb. 3: Marlene Dumas, *Liaisons*, 2025, olieverf op doek, exacte maten onbekend. Het Louvre, Parijs. Bron afbeelding: <https://www.davidzwirner.com/news/2025/marlene-dumas-liaisons>, geraadpleegd op 5 december 2025.

²⁶ Opmerking van de kunstenaar bij deze serie in: L. des Cars, ‘The Louvre announces the entrance in its collections of *Liaisons*, a work by Marlene Dumas, commissioned for the Porte des Lions’ (2025) <https://presse.louvre.fr/the-louvre-announces-the-entrance-in-its-collections-of-liaisons-a-work-by-marlene-dumas-commissioned-for-the-porte-des-lions/>, geraadpleegd 5 december 2025. De kunstenaar kiest dus niet voor een ordening in continenten, maar voor een ordening in elementen. Water en lucht worden gewoonlijk geassocieerd met blauw, vuur met rood en oranje, en aarde met zwart en groen.

Het bekritisieren van een hardnekkige indeling van mensen op basis van huidskleur gebeurt niet alleen door de tot nu toe genoemde strategieën van verwisseling, overdrijving of andersoortige kleuren te gebruiken. Sommige kunstenaars hebben zich afgevraagd of mensen gerepresenteerd kunnen worden zonder onderlinge verschillen in huidskleur en etnische kenmerken, maar wel op een waarheidsgetrouwe manier, zodat zij niet 'gekleurde fantasiewezens' worden. De Duitse kunstenaar Daniel Richter (1962) koos voor het gebruik van de kleuren van thermofotografie op basis van de gedachte dat innerlijke emoties meer bepalend zijn voor de mens dan voor huidskleur. Bovendien blijken mensen dan ineens heel erg verwant met elkaar te zijn, aangezien de uitstraling van warmte tot dezelfde kleuren leidt: hoe meer warmte, hoe roder de kleur.

Het is vermeldenswaardig dat Richters kunstenaarschap was voortgekomen uit de Hamburgse krakersbeweging waar hij was begonnen met activistische graffiti. Hij bestreed de scheve machtsverhoudingen en vooroordelen in de westerse maatschappij fel. Richter merkte onder meer op dat bij nieuwsfoto's het publiek al snel een oordeel had over wie de *good guy* en wie de *bad guy* was op basis van iemands uiterlijk, terwijl de betreffende foto's vaak multi-interpretabel waren.²⁷ Deze verwondering kwam ten grondslag te liggen aan zijn schilderijen. Bijvoorbeeld in *Winterreise 3* zien we mensfiguren die uit gele en rode tinten bestaan, wat in de thermofotografie wijst op de aanwezigheid van veel emotie (afb. 4).²⁸ De witte vlakke waarop zij staan en de witte vlekjes in de lucht wijzen op een sneeuwlandschap, wat wordt bevestigd door de titel. Maar waar kijken we naar? Zijn deze mensen vol blijde emotie over hun reis in de sneeuw en steken zij van vreugde hun armen in de lucht? Wanneer we andere schilderijen van Richter in beschouwing nemen, dan zijn die meestal gebaseerd op nieuwsfoto's van bijvoorbeeld gearresteerde activisten en opgejaagde vluchtelingen. De in de lucht gestoken armen van de rennende personen geven het schilderij dan een meer grimmige betekenis, maar het is vooral belangrijk om te constateren dat het schilderij zelf, noch de titel, daar uitsluiting over geeft.

²⁷ Westgeest, *Slow Painting*, 19-22.

²⁸ D. Hughes, 'Daniel Richter and the Problem of Political Painting Today', *New German Critique* 108 (2009) 133-160; Westgeest, *Slow Painting*, 15-45. In beide publicaties wordt niet de *Winterreise* serie van Richter besproken, wel andere werken waarin Richter meestal iets minder expliciet thermofotografie gebruikt.



Afb. 4: Daniel Richter, *Winterreise 3*, 2009, acrylverf op doek, ca. 25 x 40 cm. (Exacte maten onbekend). Huidige locatie onbekend. Bron afbeelding: <https://www.wikiart.org/en/daniel-richter/winterreise-3-2009>, geraadpleegd 7 december 2025.

De besproken schilderijen hebben gemeen dat het door de herkenbare vormen van de mensfiguren duidelijk wordt welke gedeeltes de huid representeerden. Dat betekent echter niet dat het onmogelijk is om de kwestie van *whiteness* te bekritisieren in abstracte schilderkunst.

Sociaalkritische kleurencombinaties in geometrische abstracte schilderkunst

In de tentoonstelling *Project a Black Planet: The Art and Culture of Panafrica* – te zien tot 6 april 2026 in MACBA in Barcelona – is het hoofdonderwerp dat Afrika een geconstrueerde uitvinding is van de westerse wereld, waarop *Pan-Africanism* een kritische reactie vormt.²⁹ Een van de thema's is 'Flags without Territories'. In die zaal hangen doeken met kleurvlakken aan de muur die zowel lijken op schilderijen – in de definitie van verf op doek, en meestal

²⁹ MACBA is het museum voor hedendaagse kunst in Barcelona. https://img.macba.cat/wp-content/uploads/2025/10/PANAFRICA_Full-de-ma_General_ING-DIGITAL.pdf, geraadpleegd 26 november 2025. Het is een reizende tentoonstelling die eerder te zien was in Chicago en doorreist naar Londen en Brussel.

rechthoekig van vorm – als op vlaggen – in de definitie van kleurvelden op een rechthoekig doek dat niet strak is opgespannen. Het zijn door kunstenaars ontworpen fictieve vlaggen die verbondenheid uitdrukken zonder aan bestaande landsgrenzen gebonden te zijn. De meeste werken zijn varianten op de Pan-Afrikaanse vlag die begin jaren twintig van de twintigste eeuw werd geïntroduceerd. Deze bestond uit drie horizontale banen in rood, zwart en groen: rood voor het bloed, zwart voor hun kleur van afkomst en groen voor Afrikaanse natuur. Het is opvallend dat wit in bijna alle werken ontbreekt, maar tegelijk niet afwezig is: wit is niet zichtbaar, maar ook niet onzichtbaar, zoals hieronder betoogd zal worden.

De Engelse kunstenaar Chris Ofili (1968) ontwierp *Union Black* in 2003 (afb. 5). Door de presentatie op een witte museummuur lijkt het kunstwerk uit de verte op een schilderij dat uit gekleurde banen bestaat, maar bij het benaderen van het werk wordt de associatie sterker met zowel de Engelse vlag als met de Pan-Afrikaanse vlag.



Afb. 5: Chris Ofili, *Union Black*, 2003, polyester, 144,5 x 259 cm. Tate Modern, Londen. Bron afbeelding: <https://www.barbican.org.uk/whats-on/2026/event/project-a-black-planet-the-art-and-culture-of-panafrica>, geraadpleegd 8 december 2025

Het is zeker niet een recent fenomeen dat een kunstenaar een vlag ontwerpt die niet een natie representeert maar een bepaalde gemeenschap die landsgrenzen overschrijdt. In 1978 ontwierp de Amerikaanse kunstenaar Gilbert Baker (1951-2017) bijvoorbeeld een regenboogvlag voor de gay-community. Deze vlag legde de basis voor de recentere varianten van de regenboogvlag als vertegenwoordiging van de internationale LGBTQ+ gemeenschap. Hoewel Bakers vlag niet expliciet *whiteness* bekritiseert, is dat

wel het geval wanneer *whiteness* wordt gedefinieerd als *white male hetero norm*.³⁰ In de *progress pride flag*, die in 2018 werd ontworpen door Daniel Quasar, werd de systematische onderdrukking op basis van huidskleur wel expliciet gesymboliseerd.

Hoe diffuus de grens tussen een vlag en een kunstwerk kan zijn, blijkt uit een interessante casus die de jurist Colin Golvan beschreef in zijn boek *Protecting Indigenous Art* (2024).³¹ In de vroege jaren zeventig had de Luritja kunstenaar Harold Thomas (1947) een vlag ontworpen om de Australische Aboriginal protestbeweging voor landrecht te ondersteunen. In eerste instantie koos hij voor kleurbanen in rood en zwart van ongelijke breedte, geïnspireerd door schilderijen van de Amerikaanse kunstenaar Mark Rothko, die uit rechthoekige kleurvlakken van ongelijke grootte bestonden en moesten aanzetten tot contemplatie.³² Kort daarna paste Thomas het ontwerp aan naar twee gelijke banen van zwart en rood met een gele cirkel in het midden. Toen in 1995 zijn vlag officieel werd erkend als de Aboriginalvlag, vroeg Thomas zich af hoe het zat met de wet op beeldrecht die van toepassing is op kunstwerken. Hij begon een rechtszaak die hij won. Enkele jaren later kocht de Australische regering het beeldrecht van deze vlag van hem over.

Vervolgens maakte Thomas enkele schilderijen bestaande uit varianten op zijn Aboriginal vlag. Zo was de cirkel rond van artistiek ontwerp naar vlag en weer terug naar artistieke ontwerpen uitgevoerd als schilderijen. Maar in de context van mijn betoog betreffende *whiteness* is het vooral interessant wat Thomas opmerkte in de rechtszaal over de gekozen kleuren. Hij had voor rood en geel gekozen omdat deze kleuren vaak werden gebruikt in schilderijen van Aboriginals. De gele cirkel representeerde de zon en het rood zou naar de aarde verwijzen. Hij voegde daaraan toe dat wit ook veel wordt gebruikt in traditionele schilderijen op boomschors, maar dat hij ervoor had gekozen om wit weg te laten om zo zwart centraal te stellen en daarmee te focussen op 'black consciousness, black awareness, black

³⁰ Fotograaf en schrijver Stanley Wolukau-Wanambwa verwoordde deze ruimere definitie als: 'Whiteness is a governing orientation and a value system that permits and legitimizes all sorts of violences against people who deviate from it (...) irrespective of their racial or ethnic or class or gender identity.' Geciteerd in D.C. Blight, *The Image of Whiteness. Contemporary Photography and Racialization* (Londen 2019) 181.

³¹ C. Golvan, *Protecting Indigenous Art. From T-shirts to the Flag* (Melbourne 2024) 199-215.

³² *Ibidem*, 204.

power'.³³ Door de keuze voor de onzichtbaarheid van wit, bekritiseerde hij de te grote zichtbaarheid van *whiteness*.

Sociaalkritische betekenissen van kleuren in relatie tot *whiteness* zijn in geometrische abstracte schilderijen echter niet alleen te vinden wanneer er een relatie gelegd kan worden met vlaggen. Dit blijkt duidelijk uit de serie schilderijen getiteld *Synecdoche* van de Koreaans-Amerikaanse kunstenaar Byron Kim (1961) (afb. 6). Alvorens dit kunstproject te bespreken, wordt kort ingegaan op een interessant grootschalig project dat als oogmerk heeft om elke categorisering in huidskleuren los te laten en tot individuele duidingen van huidskleur te komen. Dit is het nog steeds doorlopende project *Humanae* van de Braziliaanse kunstenaar Angélica Dass (1979). Haar fascinatie voor diversiteit van huidskleuren was voortgekomen uit de uitzonderlijk grote variatie hiervan in Brazilië. Zij merkte op dat er nieuwe namen werden bedacht in haar omgeving om die verscheidenheid te benoemen. Zij besloot daarom om portretfoto's te gaan maken en de achtergrond van de portretten te baseren op de kleur van de neustop van het betreffende model. De titels van de foto's bestaan uit een kleurcode uit het Pantone kleurcodesysteem. Dit was in 1963 ontwikkeld voor grafische ontwerpers en bestond toen uit vijfhonderd kleuren, maar werd geleidelijk uitgebreid tot enkele duizenden kleuren. Dass' opmerking dat Brazilianen namen gingen bedenken voor huidskleuren en het feit dat zij zelf gebruik maakt van cijfer- en lettercodes maakt duidelijk hoe beperkt het vocabulaire is met betrekking tot kleuren. Ook al kennen sommige talen meer woorden voor kleurnuances, het verschil tussen de kleurnuances die de mens kan waarnemen en benoemen blijft heel groot. Kunstenaars zijn geneigd kleuren te omschrijven op basis van namen van pigmenten, maar in het dagelijks taalgebruik komen velen niet verder dan algemene associaties, zoals 'citroengeel' en 'zeegroen'.

In Dass' portretfoto's zijn alleen de achtergronden monochrome kleurvlakken. Het project *Synecdoche* van Kim vertoont overeenkomsten met *Humanae*, maar bestaat uit *grids* van abstracte monochrome schilderijen.³⁴ In plaats van portretten van zijn modellen te schilderen, mengde hij met olieverf een kleur die zo dicht mogelijk kwam bij de kleur van de onderarm van zijn model. Voor een deelproject uit 2019, dat bestond uit vijftwintig panelen (afb. 6), nodigde hij studenten uit van Princeton University om daarin deel te

³³ Ibidem, 202-203.

³⁴ In een BA2-werkcollege binnen de opleiding Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden (2024) over moderne kunst en identiteit koos een van de deelnemende studenten (Bastiaan Duynstee) dit project als onderwerp van zijn paper.

nemen.³⁵ De panelen werden alfabetisch geordend op basis van de voornaam van de deelnemers. De titel *Synecdoche* verwijst naar de naam van de stijlfiguur waarin een deel een geheel representeert, dus een *pars pro toto*. De vele verschillende nuances in roze-beige en bruintinten in combinatie met een titel die aangeeft dat elk paneel staat voor een deel van een groter geheel, maken duidelijk dat er sprake is van ‘zoveel mensen, zoveel huidskleuren’ waardoor elke poging tot categorisering absurd wordt. Puur wit, zwart, geel en rood ontbreken geheel, wat ook Dass ertoe bracht om haar boek *The Colors We Share* (2021) – dat zich richt op jonge lezers – te beginnen met de opmerking: ‘You may have heard skin color described as “black”, “white”, “red”, or “yellow”. But have you ever met a person who is actually one of these colors?’³⁶



Afb. 6: Byron Kim, *Synecdoche*, 2019, olieverf en was op multiplex (uit serie *Synecdoche* 1991-heden), elk paneel 20,3 × 25,4 cm. Princeton University Art Museum, Princeton, NJ. Bron afbeelding: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/134439>, geraadpleegd 4 december 2025.

De kleurmengingen van Kim en de diversiteit van Pantone-kleurcodes van Dass maken de cirkel van mijn betoog rond. In de eeuwenoude schildertraktaten, die in het begin van dit artikel werden genoemd, werd al geconstateerd dat een groot spectrum van kleuren nodig was om inkarnaat te

³⁵ J.C. Steward, ‘Synecdoche, 1991-present’ (2019) <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/134439>, geraadpleegd 4 december 2025.

³⁶ A. Dass, *The Colors We Share* (New York, NY 2021) z.p.

schilderen. Een belangrijk verschil is wel dat het daarbij alleen nog ging om de koele en warme gedeeltes van lichte of door zongebruinde lichamen en dat kritische reflectie ontbrak. Het is echter voor al deze kunstenaars duidelijk dat wit een ‘niet-huidskleur’ is en de zogenaamde witte huid juist gekleurd is.³⁷

Conclusie

In dit artikel was de centrale vraag hoe kleuren in de geselecteerde schilderijen *whiteness* kritisch bevragen. De figuratieve schilderijen die in de eerste paragraaf werden besproken, hadden betekenisvolle kleuren in het inkarnaat en niet daaromheen. Dit is tegenovergesteld aan de traditionele Europese schilderkunst waarin eeuwenlang kleurensymboliek juist in de omgeving, maar niet in het inkarnaat werd gebruikt. De sociaalkritische hedendaagse schilderijen sluiten wel aan bij de adviezen in eeuwenoude traktaten dat het representeren van menselijke huid om vele kleuren vraagt. Door ongewone kleuren of kleuren ongewoon te gebruiken wordt, in lijn met Dyers advies, *whiteness* vervreemd waardoor de te vanzelfsprekende autoriteit van ‘het witte ras’ wordt bevraagd.

Uit mijn casussen blijkt dat het gebruik van het woord ‘wit’ in *whiteness* relevant blijft. Het biedt meer dan alleen inzicht in de historische ontwikkeling van theorieën van racisme; in dit artikel wordt vooral duidelijk dat beschouwingen over wit als kleur of niet-kleur overeenkomsten vertonen met kritische reflecties op *whiteness* als te zichtbaar en te onzichtbaar. De belangrijkste les die de genoemde kunstenaars en auteurs ons leren is dat alle mensen op de wereld in de schilderkunst *people of colour* zijn, maar dat *whiteness* nog steeds kritisch bevraagd moet blijven worden.

³⁷ Zelfs bij een gebrek aan vorming van het pigment melanine (zoals bij mensen met albinisme) is nog steeds sprake van lichte kleurverschillen in de huid.