

LUSTER

# Moderne kunst

Willem Elias





# INHOUD

1. Inleiding	5
2. Wanneer is kunst?	17
3. Wat is moderne kunst?	23
4. Wat is academisme?	31
5. Wat is avant-garde?	37
6. De regels van de kunst	45
7. Stromingen	55
Besluit	69
Bibliografie	71



# 1. Inleiding

## 1.1 DE OUDE KUNST

De titel van dit boekje roept meteen al vragen op, zoals: Wat is moderne kunst? En: Gaat dit boekje enkel over moderne kunst en niet over hedendaagse? Het antwoord is niet eenduidig, en zal verderop in dit boekje nog uitgebreid aan bod komen. We hebben voor ‘Moderne kunst’ gekozen, omdat we daarmee alle vernieuwende kunst bedoelen die vervaardigd is na, ruwweg, het midden van de negentiende eeuw. Ook die kunst dus, die nu of op een ander moment in de geschiedenis hedendaags is of was. Met ‘hedendaagse kunst’ bedoelen we dus niet, zoals sommigen, de kunst die na 1945 gemaakt is: die was toen hedendaags, maar is ondertussen modern. Alle vernieuwende kunst is op een bepaald moment hedendaags, en wanneer iedereen eraan gewoon is, wordt het moderne kunst. In die zin is er dus een wisselwerking tussen beide begrippen.

Dit boekje gaat in ieder geval niet over oude kunst. Dat is gemakkelijker te verklaren: deze keuze veronderstelt dat de oude kunst meer gekend is, en minder toelichting vereist. We weten veel over oude kunst, en het is overbodig te verantwoorden wat daar 'kunst' aan is. Dat staat immers vast: kunstwerken waren, in de oude tijd, de producten die door kunstenaars gemaakt werden, en 'kunstenaar' was toen een erkend beroep. Kunstenaars waren en mensen die de techniek beheersten om iets vorm te geven. Die vorm moest meer dan het nuttige minimum zijn, bijvoorbeeld een wandelstok waar het handvat het portret werd van de wandelaar die hem hanteert. Zoiets is voor niets nodig, maar het maakt blij. De bedoeling was altijd dat die speciale vorm de zintuiglijke aandacht zou trekken. Want zoveel is duidelijk: aandacht is niet gevestigd. Ze moet voortdurend gevestigd worden, en daarvoor moeten dingen mooi ogen. De gedragspsychologie leert ons dat: ongekeerde prikkels maken de mens onwennig, te gekende prikkels gaan vervelen en het lichaam zoekt naar een evenwicht tussen beide. In de oude tijd was het de taak van de kunstenaar om dat evenwicht aan te reiken. Meestal hij en soms eens zij moest ervoor zorgen dat het leven aangenamer werd door de dingen mooi te maken. Of dat de meestal belerende maatschappelijke boodschap krachtig duidelijk gemaakt werd. Of dat de beleving van al wat men gelooft intens kon verlopen. Of dat men onder de

indruk kwam door de pracht van de macht van de gevers van de opdracht.

De wijzen waarop die vormen gemaakt werden, lagen vrij vast en werden door de traditie overgeleverd. Andere tijden brachten andere stijlen, en technieken werden geperfectioneerd. Dat maakte het ambacht uit: bedachtzaam kunnen. De kunstenaar toonde naast zijn ambacht nog een 'eigen hand' in het werk en gaf blijk van talent en verbeelding. Samen was dat voldoende om zijn naam eerst in het geheugen van het publiek te prenten en later in de geschiedenisboeken te laten printen. Ambachtelijke traditie verschafte zekerheid en de uitzonderlijke verbeelding wekte nieuwsgierigheid op. Meer moest dat niet zijn om de zintuigen levendig te houden: niet verlamd door onrust en niet lamkend door verveling.

De zekerheid die oude kunst biedt is te danken aan twee esthetische principes. In de westerse kunst is vooral het eerste principe bepalend: de nabootsing van de werkelijkheid. Wat men toen echter nog niet wist, weet men nu: 'realisme' in de kunst bestaat niet. Elke weergave is een visie op de realiteit, met daarenboven een vastgelegde invalshoek, en een stilstand van de beweging. Aangezien Plato's ideeënleer een van de pijlers is van de westerse cultuur, vormt het evenmin een probleem als er een stevige dosis 'idealiteit' in het realisme te zien is. Het kunstwerk

toont de realiteit van haar beste kant en bevat bovendien een min of meer verborgen boodschap die bepaalt hoe we moeten kijken, en zelfs bepaalt wat we moeten zien. De tak binnen de kunstwetenschappen die zich bezighoudt met het ontcijferen van die boodschappen is de iconologie. De idee 'schoonheid' heerst hier in al haar platonische diepte. De realiteit werd via de kunst verrijkt met haar eigen idealiteit, ingekleurd met het moreel goede.

Het tweede esthetisch principe is het expressieve. Hier gaat het om het uitdrukken van betekenissen, emoties, geloofsovertuigingen et cetera. De vorm hoeft dan geen voorstelling van de werkelijkheid te zijn, maar bestaat uit het samenbrengen van een aantal tekens die een bepaald effect moeten bewerkstelligen. Het kunstwerk is des te beter naarmate het meer kracht uitoefent om dat effect te bereiken. Een 'teken' is wat als betekenisvolle vervanger kan gebruikt worden voor iets anders, zoals een roos voor de liefde. Om kracht te leggen in tekens gebruikt men vele technieken, die doorgaans neerkomen op: overdrijven, beklemtonen, uitvergroten, herhalen, vervormen en het aanwenden van het ongewone. Deze esthetische canon van de expressie is de basis van wat men de 'primitieve kunsten' genoemd heeft.

Of het ene esthetische principe, de nabootsing, exclusief voor de oude kunst van het Westen geldt en het andere, de expressie, enkel voor de niet-westerse kunst? Zeker niet.



De Afrikaanse kunst kent vele realistische stijlen. Wie wil genieten van de westerse expressie in de oude kunst doorbladert best *De geschiedenis van de lelijkheid* van Umberto Eco.

Rond het midden van de negentiende eeuw kwam de moderne kunst, met daarbijhorend twee andere esthetische principes: het iconoclasmie en het primitivisme. Iconoclasmie betekent zoveel als ‘met de beelden rammelen’. De term wordt gebruikt om de acties aan te duiden van zij die binnen de christelijke kerk (vanaf de achtste eeuw) beelden vernietigden. Ze volgden het dogma dat God niet mag afgebeeld worden. Wanneer men het heeft over iconoclasmie in de moderne kunst, gaat het om elke creatieve (wat het oude iconoclasmie niet was) destructie van gevestigde beelden, gerealiseerd via andere beelden. Bijvoorbeeld: Duchamp heeft op een reproductie van de *Mona Lisa* getekend. De term ‘primitivisme’ wordt doorgaans gebruikt om de waardering uit te drukken voor de kunstvormen uit niet-westerse culturen. Met betrekking tot de moderne kunst kan ‘primitivisme’ veralgemeend worden tot alle esthetische handelingen die alternatieven bieden die ingaan tegen de al te rationele – op logica gebaseerde – wereldbeelden. Zeg maar het ‘wilde denken’, zoals de Franse antropoloog Claude Lévi-Strauss dat zo mooi geformuleerd heeft om een andere vorm van kennisver-

werving aan te duiden. Boudweg kan men stellen dat zowat alle moderne kunst iets primitivistisch heeft, hoewel niet altijd duidelijk zichtbaar.

## 1.2 DE MODERNE KUNST

De ‘moderne kunst’ verschijnt zoals gezegd rond het midden van de negentiende eeuw, de periode waar ook de naam in zwang geraakt. Allicht is er een economische verklaring: de traditionele opdrachtgevers, kerk en adel, worden aangevuld met een toenemend rijker wordende burgerij. Het aantal kunstenaars stijgt aanzienlijk en de klassieke salons volstaan niet meer om op geregelde tijdstippen het kunstaanbod te tonen. Men aanvaardt het oordeel van de jury's niet meer. Ze worden aangevuld door kunstcritici die schrijven in een toenemend aantal kunsttijdschriften of in kunstpagina's van kranten. De eerste kunsthandelaars openen hun galeries en verdedigen jonge kunstenaars. Overigens niet onmiddellijk met groot succes, want er was ook een belangrijke concurrent uitgevonden: de fotografie (1839). Daardoor werd de schilderkunst, en in eerste instantie de portretkunst, bevrijd van haar functie om de beelden te bewaren: dat kon de fotografie veel beter. De schilderkunst werd nutteloos, maar gaf zich niet onmiddellijk gewonnen. De ijdele wed-

ijver tussen fotografie en schilderkunst is een belangrijk aspect van de moderne kunst gebleven.

Toch verkies ik het verschijnsel moderne kunst te benaderen vanuit de vormontwikkeling van de kunstenaar. Met de moderne kunst ontstaat immers een ander soort kunstenaar. Tot dan voldeden kunstenaars zo goed mogelijk aan de verwachtingen van hun opdrachtgevers die de macht hadden en de gemeenschap vertegenwoordigden. De nieuwe, moderne kunstenaar breekt met dit patroon. Hij ervaart zichzelf als een uitzonderlijke enkeling, zeg maar een genie. Hij wil zijn visie op de werkelijkheid aan de gemeenschap tonen. Hij breekt dus met de traditie waarin kerk en adel de normen bepalen en hij toont dat er alternatieven zijn. In feite breekt hij met de gedachte dat er een consensus is binnen een gemeenschap. Het is het begin van het individualisme waarvan hij zelf een goed voorbeeld is. Weliswaar is dit een marginale houding: door zijn 'anders zijn' plaatst de kunstenaar zichzelf aan de rand van de maatschappij. Hij breekt met tradities en kijkgewoonten, en brengt nieuwe prikkelende dingen. Dat is wat men 'modern' noemt. Het conservatieve publiek wordt erdoor geschokt. De moderne kunstenaar krijgt echter de aandacht van een aantal nieuwsgierigen, die hem menen te begrijpen en die geboeid raken door zijn creativiteit. De moderne kunstenaar verstoort de

heersende orde. Niet om wanorde te creëren, maar vanuit de overtuiging dat er niet één orde is, dan wel vele gelijkwaardige manieren van ordenen.

Dit avontuur van de moderne kunst gaat nog steeds door: een kunstenaar creëert een nieuwe vorm en zoekt daar een publiek voor. Toch maakt men een onderscheid tussen moderne en hedendaagse kunst, evenwel zonder er een datum op te kleven. Sommigen zien in 1945 de overgang, anderen in de jaren zestig en weer anderen in de jaren tachtig, samen met het postmodernisme. Het is eenvoudiger om de hedendaagse kunst te beschouwen als een onderdeel van de dynamiek van de moderne kunst. Het woord 'hedendaags' kan sowieso een andere invulling krijgen afhankelijk van de periode: in de tweede helft van de negentiende eeuw was moderne kunst hedendaags. 'Hedendaags' wordt soms ook gewoon als synoniem voor 'modern' gebruikt. Maar er is ook een nieuw woord nodig om het onverwachte nieuwe te onderscheiden van het ondertussen gevestigde nieuwe: de stijlen van de moderne kunst raakten immers ingeburgerd zodat het grote publiek ervan ging houden. Niemand raakt nog in de war van de moeilijk herkenbare vijvers van Monet of van de misvormingen bij Picasso.

Het verhaal van de moderne kunst is de geschiedenis van de opeenvolgende vernieuwingen. Dit is ook de basis van de opdeling tussen 'modern' en 'hedendaags': ik spreek over 'moderne kunst' als het gaat over geschiedenis geworden hedendaagse kunst. Als ik het over 'hedendaagse kunst' heb dan bedoel ik de producten die esthetische verwarring zaaien, verwonderen door de alweer andere kijk op de zaken, verbluffen door een ongewone aanwending van de media. Alles wat treffend is als artistieke vorm van de eigentijdsheid is hedendaagse kunst. Ze is gedoemd om moderne kunst te worden. Interessant is hier dat er een verschil is in de relatie met het publiek. Moderne kunst is erfgoed. De hedendaagse kunst behoort tot de verrassingen van de hier-en-nu-ervaring. Er is een groot verschil in het betonen van interesse voor het ongeziene nieuwe (hedendaagse kunst) of voor het herkenbare erkende voorbije nieuwe (moderne kunst). Het laatste is deel van het historische kunstpatrimonium, het eerste van het actuele gebeuren. Niet alle hedendaagse kunst wordt echter in de geschiedenis van de moderne kunst opgenomen. Maar daarom is een hedendaags kunstwerk niet minder belangrijk; het belang zit in de actualiteitswaarde. Dat tijdsafbakeningen een verkeerde basis zijn om de opdeling tussen beide termen te bepalen, blijkt ook uit het feit dat sommige kunstenaars moderne kunst blijven maken. Een kunstenaar stopt immers niet met wer-

ken nadat hij een bijdrage geleverd heeft aan het spel van de hedendaagse kunst. De meesten blijven in de stijl van hun zelf gevonden vernieuwing voort werken.

Het is ook verkeerd om zich bij postmoderne kunst te laten misleiden door het voorzetsel 'post'. Als hedendaagse kunst vanaf de jaren tachtig behoort ze stilaan ook tot de moderne kunst. Het postmodernisme is een startsein voor een nieuwe wending van het modernisme, geen breuk. Het modernisme had als puriteins principe dat de stijlen zuiver behoorden te zijn en dat de ene stijl de andere negeerde. Het traditionele oude was verboden. Het postmodernisme werpt ze allemaal door elkaar en is niet vies van de verworvenheden van de oude kunst.







## 2. Wanneer is kunst?

Het woord 'kunst' wordt gebruikt om de *Mona Lisa* van Da Vinci mee aan te duiden, allicht het bekendste schilderij ooit. De *Fontein* (1917), een op een sokkel geplaatste urinoir, van Duchamp werd uitgeroepen tot belangrijkste kunstwerk van de vorige eeuw. Het is duidelijk dat een onbetwistbare definitie formuleren geen sinecure is.

Er zijn drie klassieke definities van kunst. De eerste de mimetische definitie, die stelt dat een kunstwerk mooier is naarmate het geslaagd is in het nabootsen van de werkelijkheid. De formalistische definitie legt de nadruk op de wijze waarop de onderdelen (vorm, kleur) van het kunstwerk goed met elkaar overeenkomen. De nadruk ligt hier op het evenwicht in de verhoudingen tussen de elementen. In de expressieve definitie wordt de nadruk gelegd op de mate waarop een kunstwerk erin slaagt om gevoelens tot uitdrukking te brengen. Kracht en authenticiteit zijn hier belangrijke kwaliteiten.

Zelfs voor oude kunst zijn deze definities niet zonder problemen. Het is duidelijk dat ze telkens gebonden zijn aan een bepaalde opvatting over kunst. Daarenboven hebben de meeste kunstwerken wel iets nabootsend, iets expressief en enige aandacht voor vormverhoudingen. Een bijkomend probleem is dat moderne kunst precies het breken met geijkte definities hoog in het vaandel draagt. Duchamp noemde zijn *Fontein* een readymade, een kant-en-klaar object dat door de kunstenaar slechts diende tentoongesteld te worden om kunstwerk te zijn. Meer kan een opvatting dat kunst de realiteit moet nabootsen niet te kijk gezet worden – wat overigens zijn bedoeling was. Duchamp wordt bij het dadaïsme gerekend, het ‘dada’ zeggen aan de gevestigde regels van de kunst en haar definities.

Het is echter niet Duchamp die de aanzet gaf tot de crisis in de definitie van de kunst, maar wel Warhol, die waspoederdozen, *Brillo-boxes* (1964), tentoonstelde. Vanaf de jaren zestig formuleerde men dan ook een vierde definitie, namelijk de institutionele. Het uitgangspunt daarvan is dat er geen bepaling van kunst kan geformuleerd worden op basis van gemeenschappelijke kenmerken die in elk object of in elke toestand samen zouden aanwezig zijn. Onder ‘institutioneel’ verstaat men dat de plaats van een werk bepaalt of het kunst is of niet. De filosoof Nelson Goodman verwoordde dit duidelijk door te stellen

dat de vraag niet is ‘Wat is kunst?’ maar wel: ‘Wanneer is kunst?’ Het antwoord luidt: ‘Wanneer het werk als kunst gepresenteerd wordt in het kader van een artistieke institutie (tentoonstelling, museum...). Wanneer men de *Fontein* van Duchamp buiten de museummuren installeert, wordt het weer een urinoir.

Zwak punt aan de institutionele definitie blijft dat het de bepaling is van geïnstitutionaliseerde kunst die al de weg gevonden heeft naar de kunstmarkt en andere actoren van de macht van de kunstwereld (critici, pers, curatoren, cultuurbeleid, organisatoren, verzamelaars, musea).

Toch is het weinig vruchtbaar te stellen dat men niet kan bepalen wanneer iets kunst is. Het is ook een taalprobleem. De uitspraak ‘Dit is kunst’ is geen objectieve omschrijving, maar impliceert een waardering. Dat is fout. De waardering komt pas na de definiëring. Daarvoor dienen de adjectieven: goed, buitengewoon, subliem, mooi, prachtig et cetera. Dat die uitspraken zeer persoonlijk zijn en plaats- en tijdgebonden, bevestigt alleen de nood aan een afbakening zoals de institutionele er een is. De uitspraak van de kunstfilosoof Formaggio, dat kunst alles is wat de mensen kunst noemen, moet men niet per se begrijpen als een extreem relativisme maar als een aanzet om in een tweede fase over de kwaliteit te praten. Maatschappelijk gezien kan men de bewering

van een scheppend individu dat hij kunst maakt, alleen maar ernstig nemen. We zien die maaksels graag in een verband met wat hij vooraf deed en/of nadien nog gedaan heeft. Dit is wat men een oeuvre noemt. Om de originele creativiteit te kunnen beoordelen vergelijken we het graag met het bestaande. Dan komt de waardering.





# 3. Wat is moderne kunst?

## 3.1 WAT IS MODERN?

Het woord ‘modern’ heeft als oorsprong *modus* dat in de ablatiefvorm (*modo*) ‘zojuist, op dit moment’ betekent. Vanaf de vijftiende eeuw komt het in zwang om het tegendeel van oud of klassiek uit te drukken. Er zijn reeds sporen van dit woord aan het einde van de vijfde eeuw om het nieuwe van de christelijke cultuur mee aan te geven en het heidense Romeinse verleden mee af te sluiten. Vanaf de tiende eeuw duidt het geregeld wijzigingen in de tijdsgeest aan met de dubbelzinnige betekenis van enerzijds een tevredenheid voor de goede kanten van het nieuwe, en anderzijds een verontrusting over de lichtheid van het momentane bestaan.

Hoewel historici het daarover niet eens zijn, lijkt het me een mooie gedachte om de moderne tijd met de Franse Revolutie (1789) te laten samenvallen als een gevolg van

de voorafgaande verlichting. Vanaf de negentiende eeuw ontwikkelt de moderniteit zich als belangrijkste kenmerk van onze cultuur, maar tegelijkertijd is er het rare verschijnsel dat een enorme hoeveelheid van de mensheid nog niet modern is in haar denken en leven. Het lijkt wel alsof mensen alleen het technologische aspect, zeg maar het comfortabele ervan, op de voet willen volgen. De andere culturele aspecten ontwikkelen traag of zelfs niet. Ook in de architectuur verloopt het ontwikkelen van het moderne moeizaam. Nochtans is dat het domein waarin het woord 'modern' het meest zichtbaar is geworden. Men kan zich het best voorstellen wat onder 'modern wonen' verstaan wordt. Het oude wonen is dat waar op basis van de gevel van het huis afgeleid kan worden tot welke sociale klasse de bewoner behoort. De moderne woning breekt met deze sociale hiërarchie en bouwt vanuit de idee van functioneel leven en samenleven. Decoratie is hierbij overbodig en zelfs verboden. De postmoderne architectuur bewaart het basisprincipe van de moderne wijze van wonen, maar laat de decoratie weer toe omdat het functionele evident geworden is en dus niet meer gesymboliseerd aanwezig moet zijn. Toch wordt nog op de traditionele wijze gebouwd. Wat ook zeer uitzonderlijk blijft, is de evidentie dat de moderne architectuur met moderne kunst ingericht wordt. Het meubilair, het design, staat wat dat betreft verder.



### 3.2 MODERNE KUNST STRIJDT TEGEN DE TRADITIE

Wat heeft moderne kunst misdaan om zo hardnekkig afgewezen te blijven door een groot deel van de bevolking? Dat is eenvoudig. De basis van elke cultuur is de herhaling, de traditie, het gebonden zijn aan regels. Uitzonderingen worden uitgesloten, als onbelangrijk vergeten of als te gevaarlijk verboden. Het modieuze is in feite de traditie in een nieuw kleedje gestopt. Het modieuze breekt niet met het gevestigde, integendeel, het versterkt het. Het houdt het traditionele in leven. Wat we mooi vinden is precies dit spel van modieus vermomde traditie waarbij in feite niets verandert. Onze zintuigen vinden plezier in van kleedjes wisselende zekerheden. Dat was ook het geval met de oude kunst.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat er culturele heibel komt als er onverwachts een ander cultureel basisprincipe de kop opsteekt: het nieuwe. Zoals gezegd is het nieuwe geen mode. Het is een waarde die de grondslag geworden is van alle kritiek. De waardering van de wereld hangt af van de tegenstelling tussen het oude en het nieuwe. Elk communicatiemiddel wordt vlug oud doordat het herhaald wordt. Het wordt bezwaard door de slijtage van het clichématige gebruik, waardoor er vervlakking ontstaat.

De moderne kunst verzet zich tegen het stereotiepe van de traditionele kunst. Ze is de vlucht uit het oude naar het nieuwe. Ze is geen uitzondering op de regel; haar regel is de uitzondering. Het probleem is dat slechts een beperkt aantal mensen kunnen leven met deze vernieuwingsdrang. Vandaar dat gezegd wordt dat moderne kunst elitair is. Er is een tweede probleem, namelijk dat het nieuwe gedoemd is om oud te worden. Vernieuwing in de kunst wordt vlug een stroming. Tot daaraan toe, want een nieuw idee kan gedragen en uitgebreid worden door meerdere vindingrijke vertegenwoordigers. Na de creatieve fase ontstaat er echter een meute nakomelingen, 'epigonen' genaamd. Zij laten het nieuwe stollen tot het oude. Vandaar dat we de hedendaagse kunst, als fase binnen de moderne kunst, beschouwen als de periode van de vernieuwende dynamiek.

Dit avontuur van het nieuwe begint vanaf het ogenblik dat kunstenaars hun eigen regels maken en niet meer in eerste instantie inspelen op de smaak van het publiek, maar precies die smaak willen hervormen. Zij doen dit door te breken met de academische regels die precies die smaak plegen te bevestigen. 'Experimenteren' is het juiste werkwoord. Vanaf de jaren tien van de vorige eeuw is er het principe dat alles moet kunnen. Behalve het oude natuurlijk, want wat men bestrijdt, moet vernietigd worden. Maar eens het oude voldoende verzwakt was, werd

ook dat, vanaf de jaren tachtig, weer toegelaten: de post-moderne fase van de moderne kunst. Het oude wordt dan niet als een comeback van vroegere waarden gebruikt, maar als een tonen van hoe het oude eigenlijk in elkaar zat (deconstructie). Het nieuwe zit vanaf dan ook vervat in het brengen van het oude in een nieuwe context. Men noemt dit hercontextualiseren.

Door de methode van het experiment spreekt men van de artistieke werkplaats als een laboratorium. Feit is dat de resultaten doorgaans voor zijn op de gewoonten van de tijd, wat tot uiting komt in de term 'avant-garde', voorhoede.

Dit strijdende karakter heeft in de geschiedenis van de moderne kunst een destructieve en een constructieve lijn. Het principe van de creatieve deconstructie kent zijn hoogtepunt in het dadaïsme (1916-1922). De aanleiding voor deze stroming was de wil te reageren tegen de zinloze oorlog die nochtans het gevolg was van rationele beslissingen. Het dadaïsme protesteerde door extreem zinloze kunst te produceren. Het wou breken met een burgerlijke kunst die tolerant was voor de pseudorationaliteit van de oorlogsvoerders. Hier is de functie van de kunst om kritiek te geven op kunst en maatschappij.

In diezelfde periode ontstond er ook een constructieve lijn, die haar naam zelfs aan dit woord ontleende: het

constructivisme. Eerder dan de menselijke figuren na te bootsen, wou het de maatschappelijke ruimte een nieuwe vorm geven. Men had vooral oog voor nieuwe materialen, die voor een groot deel de constructie bepaalden. De persoonlijke wereld van de kunstenaar was minder belangrijk dan de sociale, die hervormd moest worden. De idee om de wereld mooier te maken via kunst en toegepaste kunst had al een voorloper in de Arts and Crafts-beweging. Toch is het hoogtepunt van deze betrachtting de oprichting van het Bauhaus (1919), een kunstschool met een programma waarin kleuren en vormen experimenteel onderzocht werden. Deze constructieve lijn kan de utopische functie van de kunst genoemd worden. Het kritisch ondermijnen van wat er beter niet zou zijn en het utopisch suggereren van wat er wenselijk zou zijn is de kern van de maatschappelijk rol van de moderne kunst. Ze zoekt daar voortdurend nieuwe vormen voor. Precies daardoor is ze niet directief maar alluderend. De boodschappen blijven open tekens. Door deze dynamiek houdt ze ook de vinger aan de pols van de vliegende tijd. Kunst volgt snel, gebruik haar wel. Filosofie en wetenschap hebben meer tijd nodig.





## 4. Wat is academisme?

Vermits academisme de vijand nummer één is van de moderne kunst, is het nodig even stil te staan bij dit begrip. Het betekent dat men trouw de regels volgt die streng geleerd werden in de Europese academies. Na de gilden uit de middeleeuwen ontstonden in de renaissance de academies om het kunstonderwijs te verzekeren. Doorgaans wordt Leonardo da Vinci als vader van de academies beschouwd omdat hij ook theoretische lessen gaf aan zijn leerlingen. De eerste academie werd in Firenze opgericht in 1562. Maar het waren vooral de regels en de producten van de Parijse Académie des Beaux-Arts, gesticht in 1816, waartegen de modernisten in opstand kwamen. Ze was de opvolger van de Académie royale de peinture et de sculpture die nog door Lodewijk XIV opgericht was in 1648. In tegenstelling tot in de gilden werd men in de academies niet opgeleid tot ambachtsman: de kunstenaar mocht een eigen inbreng hebben al naargelang zijn verbeelding. Voorwaarde was wel dat men zich aan de regels hield.

Die regels behelzen onder andere een volgorde in belangrijkheid van de verschillende vastliggende thema's. Eerst gerangschikt zijn de religieuze, mythologische en historische taferelen, uiteraard met een morele boodschap. Daarna komen de scènes uit het dagelijkse leven, de landschappen en uiteindelijk de stilleven. Hoe belangrijker het genre, hoe groter het formaat mag zijn. De lijn is belangrijker dan de kleur, al was daarover al eens discussie. Studies gebeuren eerst naar gipsen en nadien naar levend, al dan niet naakt, model. Werken in het atelier heeft voorrang op werken in de natuur. Men leert ook via het imiteren van de oude meesters. De kunstwerken moeten af zijn, men mag de toets van de borstel niet zien.

De naam 'Academie' is niet onschuldig. Het is de naam van de school die Plato omstreeks 385 v.Chr. stichtte. De naamskeuze maakt duidelijk dat er in de renaissance, met het oog op het eerherstel van de klassieke oudheid, van bij aanvang gekozen werd voor het platonisme. Plato zadelde het Westen op met de idee dat zintuigen niet te vertrouwen zijn, dat de waarneembare realiteit schijn is en dat er ideeën bestaan, buiten het zintuiglijke, die de ware werkelijkheid zijn, schoonheid en goedheid inbegrepen. Dit betekent dat het realisme van het academisme in feite een idealisme is.



Doorgaans wordt Gustave Courbet (1819-1877) als de eerste moderne kunstenaar beschouwd. Zijn stijl werd realisme genoemd. Zijn realisme kwam erop neer het oudere realisme te ontdoen van zijn idealisme. Een realisme dat dus toont hoe het is, en niet hoe het perfect zou moeten zijn. Courbet wou tonen hoe de dingen zijn, onverbloemd. Inmiddels weten we dat zo'n realisme niet bestaat. De waarnemingspsychologie leert ons dat er geen duidelijke grens te trekken valt tussen wat er te zien is en de illusie. De sociologie vertelt ons dat elke voorstelling van de werkelijkheid bepaald wordt door de sociale plaats van waaruit we kijken. We kijken door een bril die steeds gekleurd door de levensbeschouwing van de kijker, die het onderscheid niet ziet tussen wat is en hoe hij zou willen dat het is. Dit is de ideologie. Ze verblindt de zintuigen, maar negeert ze tenminste niet. Dit gevecht met de realiteit, haar te willen vatten en daarin falen, de gevestigde waarneming te ondermijnen en te corrigeren, vermoeden dat er meer is dan de zichtbare realiteit, zelfs meer dan de denkbare, en zoveel andere pogingen om rationeel of irrationeel te dansen met die realiteit: dat is de opzet van de moderne kunst.

Hoewel het realisme dus het oorspronkelijk te bestrijden model is, omdat het vergiftigd is door het idealisme, beroept de eerste moderne stroming zich tegelijkertijd wel op dit realisme. Eigenlijk is het realisme in de moderne

kunst nooit ver weg: ook het impressionisme vindt zijn indrukken een realistische weergave van wat waargenomen wordt, en het expressionisme wil de realiteit van het gevoel benadrukken. Het surrealisme vermoedt dat het zichtbare een masker is voor het onbewuste deel van de realiteit. Het dadaïsme en zijn opvolgers maken gebruik van de realiteit zelf om kunst te maken. Dat gaat zo voort tot het postmodernisme, dat vooral wil tonen hoe realisme tot stand gebracht wordt als een constructie.

Deze onderzoekende houding maakt dat kunst een plaats verworven heeft naast de wetenschap in de menselijke betrachtting om de wereld en zichzelf te begrijpen. De wetenschap doet dat volgens methoden die exacte resultaten geven of die toch betrachten. De kunst is vrij van deze verplichting en laat de verbeelding de vrije loop. Het academisme in de kunst komt overeen met het dogmatisme in de wetenschap, namelijk de regels volgen zonder ze in vraag te stellen. Dit maakt van de kunst ook een wapenbroeder van de filosofie. Zolang deze ten dienste stond van de theologie, was ook de kunst, de oude kunst dus, de bevestiging van de religieuze waarheden. De evolutie van de moderne kunst daarentegen, als experiment, verloopt parallel aan de evolutie van het vrije denken, dat het hoofdkenmerk is van de westerse filosofie.





## 5. Wat is avant-garde?

De term 'avant-garde' is onlosmakelijk met de moderne kunst verbonden. De bijbetekenissen ervan – op de groep vooruit, met inzicht in nieuwe methoden en strategieën, met risico en avontuurlijkheid, richting bepalend, met intelligentie, met durf – zitten allemaal vervat in het overdrachtelijke gebruik van 'avant-garde' in de kunst.

Hoewel de term pas in zwang komt vanaf de jaren twintig met betrekking tot het dadaïsme (1916) werd hij al in de negentiende eeuw gebruikt. Doorgaans wordt de Franse utopist Saint-Simon aangehaald, die in 1825 stelde dat de kunstenaars de avant-garde uitmaken omdat de kunst het meest directe en snelste medium is. Het medium waarvoor? Inderdaad, voor sociale verandering. Na zijn militaire en voor zijn artistieke betekenis werd 'avant-garde' gebruikt om revolutionaire sociale veranderingen mee aan te geven. De uitspraak van Saint-Simon is dan ook een soort startsein. De avant-garde is een mengeling van twee componenten. Kritisch geformuleerd: de breuk met

de oude maatschappij en de oude kunst die eraan verbonden is. In utopische woorden: de verbeterde vernieuwing van de sociale situatie voor iedereen, experimenteel tot uitdrukking gebracht door nieuwe kunstvormen. Een wilde verzoening tussen kunst en leven. Enerzijds tegen het conformisme van de traditie en het gevestigde, en anderzijds een cultus van het nieuwe, het vreemde, het rare en het ongewone. Het is vrij begrijpelijk dat het grote publiek daar zijn neus blijft voor optrekken. Zotte toeren van rare snuiters, zoals de dadaïsten, raakt men niet snel gewoon. Dat is ook de bedoeling van de kunstenaars, die met iets nieuws op de proppen komen zodra men het vorige gewoon is. Zo kan men stellen dat alle -ismen even avant-garde geweest zijn. Na 1945 wordt zowat iedere nieuwe stroming als avant-garde beschouwd, tenminste wanneer die stroming niet het werk is van een amateur. Van een professional verwacht men dat hij zijn plaats vindt binnen het spel van de vernieuwing.

Deze laatste wat verwaterde betekenis van 'avant-garde', namelijk de garantie dat de moderne kunst in haar hedendaagse verschijning ook nieuw is of op zijn minst in een nieuwe context ontstaat, neemt niet weg dat men in de beperkte betekenis van het woord van een historische avant-garde kan spreken: het is dan de naam die gegeven

wordt aan een aantal artistieke feiten. Die historische periode heeft drie hoogtepunten.

Er is ten eerste de heroïsche avant-garde, waarbij de kunstenaar zich als een sociale held ontpopt. In onze ogen zijn die kunstwerken vrij klassiek, maar in die tijd, de latere negentiende eeuw, werden ze geregeld geweigerd in de salons omdat ze niet academisch genoeg waren. Voor de kunstenaars van de heroïsche avant-garde primeert het sociaal engagement, in tegenstelling tot de kunstenaars die het *l'art pour l'art*-principe huldigden, en voor wie kunst geen morele of opvoedende waarde moest hebben. De heroïsche avant-garde zou doodbloeden rond 1880.

Ten tweede is er de puristische avant-garde. Hier verschuift de maatschappelijke rol naar het kunstwerk zelf, dat een autonoom product wordt. Hieronder vallen de vormexperimenten aan het begin van de twintigste eeuw, zoals de abstractie. De hoofdbedoeling van deze kunstenaars is de ruimte mooier maken. Niet volgens de regels van de academische kunst, waarbij schoonheid samenvalt met platonische idealen, maar wel vanuit de overtuiging dat de kunstenaar een nieuwe schoonheid aanbrengt op basis van de zuivere kwaliteiten van het kunstwerk zelf: vorm, kleur, materiaal. Men zou hun utopische experimenten kunnen zien als staalkaarten voor een nieuwe wereld. Het uitgangspunt is dat de ruimte het leven

bepaalt. Hier stelt zich het probleem van waar de grens ligt tussen kunst en decoratie. Hoe dan ook past deze kunst als gegoten in de moderne architectuur.

De derde historische avant-garde is de radicale. Hier is de kritische rol van de kunst het meest zichtbaar, met als grote voorbeeld het dadaïsme. Deze stroming werd opgericht door een aantal kunstenaars, van wie Tzara de bekendste was, in 1916 in het Café Voltaire te Zürich. Zij wilden breken met de burgerlijke kunst; die was immers verbonden met een rationaliteit die wo 1 niet had verhinderd. Hiertegen reageerden de dadaïsten met absurde acties, de zotste eerst. Ze wilden niets zijn, ook geen kunst. Het werd antikunst genoemd. De paradox is dat deze anti-kunst ook kunst werd: de dadaïsten waren immers kunstenaars, dus is wat ze deden en maakten kunst. Hier is sprake van een taalprobleem: het is ondertussen duidelijk dat het woord 'kunst' te arm is om de grote verscheidenheid aan gedaanten te omvatten. In feite gaat het steeds om andere kunst.

'Dada' betekent 'vaarwel' uit een kindermond, en het is ook kleutertaal voor een stokpaard. Voor de dadaïsten wil het woord 'dada', dat ook naam werd van hun tijdschrift, niets betekenen. Het is het afscheid aan de gevestigde waarden. Men noemt het dadaïsme nihilistisch, dat wil



zeggen zonder valse idealen, illusies of houvasten. Nihilisme houdt ook in dat men schoon schip maakt met het verleden om plaats te maken voor het nieuwe. Vandaar ook de verwijzing naar het kind als zinnebeeld voor onbepaalde creativiteit. Een belangrijke doelstelling bij de radicale avant-garde is de grens op te heffen tussen kunst en leven. Kunst hoort niet in een museum dat beschouwd wordt als een mausoleum, een dodenhuis.

Het dadaïsme gaat over in het surrealisme, en hier situeert men meestal het einde van de historische avant-garde. Maar het begrip 'avant-garde' blijft problematisch, of het nu in haar historische vorm is (voor '45) of als principe waarin het vernieuwende op welke wijze ook een rol zal blijven spelen (na '45). Zelfs de grote specialisten raken het niet eens. Sommigen zien al in 1880 het einde omdat nadien de band met het sociale zou verzwakken. Anderen in 1922, wanneer Dada dadaïsme geworden was en de leden na een hoogtepunt begonnen te twisten. Samen met de economische recessie en de politieke verrechtsing viel ook het brute geweld in de kunst wat stil en keerde men terug naar de orde en de rust die het realisme verschafte. Artistiek gezien zijn er ook grenzen. Als men het gevestigde blijft overtreden, raakt het platgetreden en rest er niets meer om tegen in opstand te komen. Ook gekke dingen doen, kent dus zijn uitgeblust einde.

Na '45 werd alles nog eens heruitgevonden, vaak voorafgegaan door 'neo-'. Helemaal moeilijk wordt het als vanaf de jaren tachtig ook het oude weer toegelaten is, weliswaar in een nieuwe context, maar toch. Het postmodernisme 'avant-garde' noemen is niet evident. Maar het postmodernisme is een deel van de moderne kunst, en die moderne kunst blijft verrassen en blijft nieuwe invalshoeken aanreiken. Als men beseft dat het modernisme al zijn facetten mooi afgelijnd gepresenteerd heeft, dan blijft er enkel de mogelijkheid om nieuwe combinaties te maken. Een hutsepot met moderne ingrediënten, blijft een modern gerecht. Het postmoderne eraan is dat men alles in dezelfde pot stopt en het geheel al eens durft klaar te maken op grootmoeders wijze.

Het postmodernisme is een correctie op het modernisme. Het modernisme zat in het slop. Het was veel te rigide, veel te principieel; zeg maar dat het dogmatisch was geworden, een nieuw academisme. Daarenboven was de vijand, de oude kunst, verslagen, en dus kon het postmodernisme gaan spelen met de oude kunst. Een ander zwak punt van het modernisme waren de onderlinge ruzies. Elke nieuwe avant-garde wou de vorige vernietigen. Het postmodernisme is de garantie voor het pluralisme en het afbreken van grenzen, richting de oude droom om kunst en leven te verzoenen.

De dubbele boodschap van de avant-garde heeft voor problemen gezorgd. Het willen realiseren van vernieuwingen van de vorm samen met verbeteringen in socio-politieke verhoudingen: het is miserie zoeken. Al van bij de aanvang heeft de avant-garde te maken met de vraag wat voorrang moet krijgen: de kwaliteit van de vorm van de kunst of de maatschappelijke relevantie? Beide uitersten werden doorgaans bekritiseerd. Van estheticisme tot sociale propaganda, in totalitaire regimes van zowel links als rechts. Ook vandaag staat de opvatting van kunst als esthetisering van de wereld tegenover de opvatting van kunst als sociologie of als harde documentaire journalistiek. Het probleem wordt nog complexer als men weet dat er ook opvattingen bestaan die stellen dat de maatschappelijke rol van de kunst zich mag beperken tot het realiseren van goede kunst. In een verloederde lelijke wereld is de vernieuwing van de esthetiek, zeg maar het herscholen van onze zintuigen, zelfs een politieke daad. Voor wie daarenboven de speelse regels van de moderne kunst nog niet kent, lijkt alles nog avant-garde.



## 6. De regels van de kunst

Het is duidelijk dat de moderne kunst een kunst in crisis is, omdat het de kunst is van een maatschappij in crisis. In het woord 'crisis' zit de betekenis vevat van de woeligheid die verbonden is aan veranderingen die mensen verplichten na te denken, om eventueel tot andere beslissingen te komen dan deze die men gewoon was. Hoewel de verlichting en de Franse Revolutie een en ander door elkaar geschud hebben, bleef de burgerlijke maatschappij nog even bestaan. De kunstenaar leverde beelden die de maatschappelijke samenhang bevestigden van de wereld rondom hem, de wereld waarmee hij zich identificeerde. Hij deelde de sociale en religieuze waarden van zijn gemeenschap, en hij gebruikte een beeldtaal die door die gemeenschap begrepen werd.

Dergelijke gemeenschappen bestonden pas bij gratie van actoren (kerk, adel) die de macht hadden het volk braaf

te houden. De moderne kunst kondigt het einde daarvan aan. Het is de aanvang van het verlichtingsprincipe van Kant: 'Durf te denken.' Elk individu heeft het recht er zijn eigen visie op na te houden. Aldus ontstaat een nieuw soort kunstenaar. Deze werkt niet voor de gemeenschap, maar creëert er een. Hij toont vanuit zichzelf hoe het anders kan. Hierdoor komt hij naast de pastoor en de politicus te staan, en doorgaans ook tegenover hen. Hij plaatst zich aan de rand van de maatschappij en geeft van daaruit commentaar, kritisch of profetisch. Hij waant zich een genie en is dat soms ook, met wisselend succes. Zijn publiek verandert naarmate het aantal volgelingen of het aantal afvalligen stijgt. Zijn beeldtaal ontwerpt hij zelf, wat ze moeilijk begripbaar maakt.

Maatschappelijk gezien is kunst een speciaal communicatiesysteem, een geheel van onderdelen en regels die de werking ervan bepalen. Normaal worden communicatiemiddelen verondersteld duidelijk en snel boodschappen over te brengen. Bij kunst gaat dit traag en nooit eenduidig. De waarde van het systeem is de kracht ervan. Kunst kan beklijven. Ze maakt de boodschap intensief en dubbelzinnig tegelijk. Dit systeem van tekens, dat kunst heet, heeft zich vanaf midden negentiende eeuw ontwikkeld tot een esthetisch spel. In zijn gebruikelijke betekenis is 'esthetisch' synoniem van 'mooi'. De oorspronkelijke betekenis komt echter uit de filosofie (1750), waar het

begrip dient om een onderscheid te maken tussen het begrijpen via denkwerk en het begrijpen via zintuiglijke ervaring met concrete dingen, bijvoorbeeld kunstwerken. Een esthetisch spel is gebaseerd op het effect dat objecten of handelingen kunnen hebben via zintuigen. Voor nadenken is er nadien tijd genoeg. Vermits het een spel is, zijn er regels. Ik zet ze op een rij.

## 1 KUNST IS EEN SPEL

Bij de omschrijving van 'spel' stelt men doorgaans dat het in de vrije tijd gebeurt. Met betrekking tot de kunst mag dit vrije-tijdsaspect niet betekenen dat het om een hobby gaat. Het gebeurt vaak dat kunstenaars voor de broodwinning een ander vak uitoefenen. Of werk en vrije tijd vloeien samen. Verder is het nut van de kunst dat ze nutteloos is. Ze staat buiten het efficiëntiedenken. De moeder van de kunst is immers het feest.

Het spel heeft twee interessante kenmerken die ook geldig zijn voor de moderne kunst. Ten eerste: de regels hebben geen noodzakelijke grond. Ze zijn het gevolg van de afspraken van de eerste spelers. Er is een grote vrijheid. Ten tweede: eens de regels zijn bepaald, worden ze zeer strikt toegepast, veel nauwgezetter dan in het gewone leven. De kunstenaar is een perfectionist die tot in de details secuur uitvoert of het laat doen, zoals hij het goed vindt.

Het spel van de moderne kunst kan vergeleken worden met een groot lappendeken waar tegelijk en doorheen de tijd kunstenaars stukjes aanbreien en andere weer ont-rafelen, en dat uitdeint in alle richtingen. De twee grote bewegingen zijn dus toevoegen (constructie) en afbreken (deconstructie). De eerste gaat verder in dezelfde richting (bijvoorbeeld één kleur: monochroom) op zoek naar het verleggen van grenzen (bijvoorbeeld Fontana kerft in het monochrome doek). De tweede slaat de tegenovergestelde richting in (bijvoorbeeld van figuratief naar abstract en terug of van grijs tinten naar rijke kleuren). Dit spel van actie en reactie is wat de verschillende ‘-ismen’ bepaalt. Het zijn zoektochten om een betekenisproducerende vorm te vinden die de realiserende kunstenaar ook de beste vindt. Het verhaal van de moderne kunst is haar zelfbevraging en een antwoord daarop, dat meervoudig blijkt te zijn. Deze methodische twijfel is het logische gevolg van de crisis na het wegvallen van de zekerheden (de canon) van de oude kunst, en van het verlies van de oude functies van de kunst: beelden bewaren, religies belijden, moraliseren, macht huldigen, ruimtes verfraaien, de heldendaden in herinnering houden. Haar nieuwe functie is oude werelden afbreken en er vooral nieuwe creëren.



## 2 HET CRITERIUM VAN HET SCHONE WORDT VERVANGEN DOOR DAT VAN HET NIEUWE

Omdat de moderne kunstenaar niet de algemene schoonheidsregels van de academie volgt, maar er zelf creëert, is het criterium waarop zijn werk beoordeeld wordt dat van de originaliteit. Ook de oude kunst bracht vernieuwing, maar wel binnen de regels en om het publiek te behagen. De kunstenaar die in de negentiende eeuw ontstaat, wil zijn publiek verrassen en zelfs schokken door de regels te overtreden of er nieuwe te maken. Voor alle duidelijkheid: geen enkele kunstenaar houdt van het lelijke. Hij ordent met de bedoeling een effect op de zintuigen te hebben. Zelfs als hij zijn publiek aan het denken wil zetten (de conceptuele kunst), bekrachtigt hij dit via een esthetische ingreep. Het uitgangspunt is immers dat schoonheid niet bestaat. Plato of geen Plato, buiten de ervaring van het lichaam, via de zintuigen, bestaat er geen model dat de ideale schoonheid bepaalt. Elke schoonheid is cultuurgebonden, dat wil zeggen afhankelijk van plaats en tijd. Schoonheid wordt aangeleerd via culturele overdacht. Een extreme uitspraak omtrent de maatschappelijke invloed op de schoonheidservaring is dat het schone is wat als schoon uitgeroepen wordt door een socioculturele klasse die daartoe voldoende invloed heeft. Dat betekent dus dat er vele schoonheidscriteria zijn .

Dit werpt een ander licht op het criterium van het nieuwe. Problematisch aan het 'nieuwe' is dat het oud wordt. De veroudering van het mooie maakt het mooier, maar voor het nieuwe is dat verouderen het einde. Daardoor komt het nieuwe in een tweede selectiefase, namelijk in de geschiedenis, die bepaalt of men het ouder geworden nieuwe de moeite waard vindt om te bewaren. Is dat niet zo, dan heeft het kunstwerk zijn tijd gehad.

Een tweede gevolg van de veelheid van schoonheden is dat het nieuwe in feite een vermomde schoonheid is. Vermits schoonheid een gevolg is van culturele afspraken, kan men zeggen dat de kunstenaar aan een gemeenschap voorstellen doet om te leren mooi vinden. In die zin prikkelt hij ons vastgelopen zintuiglijk systeem dat al te gewoonte getrouw bepaalde zaken mooi vindt en andere lelijk. Het nieuwe leert ons om iets volgens andere criteria mooi te vinden.

### **3 IN DE PLAATS VAN DE CANON VAN DE OUDE KUNST IS DE MODERNE KUNST BEGRIJPBAAR ALS MEN ER DE CODES VAN GEVONDEN HEEFT**

Moderne kunst is te vergelijken met een geheimtaal die door kinderen verzonnen wordt om enkel door de bendenoten begrepen te worden. In principe is elke geheimtaal ontcijferbaar, zoniet zou het geen taal zijn. Dat is ook het geval bij kunst. Een object dat door niemand begre-

pen wordt heeft weinig kans om tot de kunst gerekend te worden. Zelfs de kunst van psychiatrische patiënten die als ziektekenmerk hebben dat ze niet buiten zichzelf raken, wordt gebruikt om hen beter te begrijpen. Doordat kunstenaars niet één maar meerdere werken maken die op dezelfde nieuwe esthetische principes gebaseerd zijn, vindt men na enig zoeken de code. Eens men die kent, worden de werken begrijpbaar. Daarenboven bestaan er kunstcritici die gespecialiseerd zijn in het decoderen van kunst.

Bij de oude kunst spreekt men van een canon: dit zijn vaste maatstaven die gevolgd dienen te worden. Een code, zoals die gebruikt wordt in de moderne kunst, is een stelsel van signalen en hun onderlinge betrekkingen met behulp waarvan een bepaalde informatie overgebracht kan worden. Minder vast bepaald dus dan de canon. De hoofdcode van de moderne kunst is immers dat alles moet kunnen. En via de bijcodes komt men tot de opeenvolgende -ismen.

#### **4 AMBACHTELIJKHEID IS NIET PER SE NODIG, MAAR ZIT SOMS VERBORGEN**

Een gevolg van de vrijheid die kunstenaars opgeëist hebben is dat ze niet op gevestigde manieren werken: ze werken met ongebruikelijke materialen, via niet-artistieke media, met technieken die eerder aan knutselen doen

denken, volgens rare thema's, of ze analyseren de kunst om de kunst et cetera. De reactie van veel toeschouwers is dat zij de producten niet als kunstwerken (h)erkennen. 'Is dat kunst? Dat kan mijn dochtertje van negen ook!' Mensen willen het 'kunnen' van de kunst zien en daar naar opkijken als iets uitzonderlijks. Twee antwoorden hierop. Ten eerste is de zichtbaarheid van een technisch hoogstandje niet meer dan een leerbare proef van ambachtelijkheid. Een van het model afwijkende lijn tekenen, kan moeilijker zijn dan een volgzaam. Picasso kon echt wel tekenen vooraleer hij zijn *Demoiselles* een scheve neus zette.

Ten tweede moet men zich de vraag stellen wat het echte 'kunnen' van de kunstenaar is. Uiteraard kan iedereen een urinoir op een sokkel zetten en dat 'Fontein' noemen. Maar een reeks handelingen stellen en objecten plaatsen om het samen tot een zinvol oeuvre te brengen zoals Duchamp gedaan heeft, dat is andere tabak. Het woord 'oeuvre' is hier belangrijk. Het betreft een reeks handelingen, toestanden of objecten waartussen er een artistiek verband is. De professionele kunstenaar is hij die erin slaagt dit in een dusdanige vorm te doen, dat de werken 'merkbaar' zijn, dat wil zeggen zijn label dragen, herkenbaar zonder dat men de naam hoeft te lezen.

## **5 EEN KUNSTWERK IS OPEN VOOR EEN VEELVULDIGHEID AAN INTERPRETATIES**

Oude kunst heeft vrij vaste betekenissen, moderne niet. Moderne kunstwerken kunnen nauwelijks mis begrepen worden. Geconfronteerd met de abstracte kunst van Pollock die de verf op het doek liet druppelen, kwam men tot het besluit dat elk kunstwerk open is en dat iedereen er zelf een interpretatie aan mag geven. Kan het makkelijker? Precies de zoektocht naar een interessante interpretatie is de uitdaging. Men kan dan ook stellen dat de betekenis van een modern kunstwerk de som is van alle interpretaties die er door de toeschouwers aan gegeven wordt: oneindig.

## **6 KUNST IS LEERBAAR**

Een kunstwerk spreekt in vele gevallen voor zichzelf. Gezien het codekarakter van de kunst, is het vrij evident dat men best wat lessen krijgt of lectuur doorneemt om die codes beter te begrijpen. Een kunstwerk is des te interessanter naarmate de kijker (qua ervaring) rijker is. Het kunstwerk wordt tweemaal gecreëerd: een keer als open teken door de kunstenaar en een keer in het hoofd van de toeschouwer.



## 7. Stromingen

Moderne kunst is samengesteld uit verschillende gedaanten die elkaar opvolgen en de vorige als verouderd achterlaten. Toch is er een gemeenschappelijk punt, een zelfde attitude ten aanzien van de realiteit. De oude kunst veronderstelt de mogelijkheid dat de realiteit zodanig nagebootst wordt, dat beeld en werkelijkheid samenvallen. Men spreekt dan ook over de kunst als een venster op de maatschappij. De moderne kunstvormen daarentegen hebben als gemeenschappelijk punt de houding dat elke benadering van de werkelijkheid een constructie is. Dat is de basis voor het onderscheid tussen de verschillende stromingen: elke stroming is een andere constructie van de werkelijkheid. De geschiedenis van de moderne kunst is dus een serie geworden van manieren waarop men anders naar de wereld kan kijken. Het tonen van het andere is allicht de belangrijkste rol die de moderne kunst al meer dan 150 jaar vervult. Sociaal gezien is het kernbegrip van de moderniteit de democratie: de gedachte dat er voor iedereen onder bepaalde voorwaarden plaats moet zijn op deze planeet en dat men

zijn mening mag uiten. De moderne kunst heeft van bij aanvang hierin een belangrijke rol gespeeld. Ze heeft dit pluralistische principe uitgedragen door het in beeld te brengen. Dit culmineerde in de postmoderne fase waarin de diversiteit, het cultiveren van de verscheidenheid en het anders zijn de hoofdthema's werden.

Ik overloop hieronder de belangrijkste stromingen en geef ter illustratie voor elke stroming één sprekend voorbeeld.

Ik laat de moderne kunst graag beginnen met het **realisme**. De realistische kunstenaars werden als eersten uit de officiële Parijse salons geweerd, om terecht te komen in de Salons des Refusés. Daarenboven schreven zij als eersten een manifest als leidraad bij hun werk. Het realisme wil geen verbloemde realiteit tonen, maar wel de soms harde sociale werkelijkheid. Voorbeeld: *Gustave Courbet, Begrafenis te Ornans, 1850*. (Het groot formaat (315 × 668 cm) was ongebruikelijk om niet een historisch maar een volkstaferaal mee uit te beelden.)

Het **impressionisme** wil schilderen wat het oog ziet, los van wat men over de wereld weet. Verschillende lichtinvallen geven kleuren die de objecten zelf niet hebben. De oppervlakte is belangrijker voor de zintuigen dan de



vermeende diepte van de dingen. Zeer los geschilderd. De abstractie hangt in de lucht. Voorbeeld: *Claude Monet, Impressie, Zonsopgang, 1872*. (Aanleiding voor de naam 'impressionisme'.)

Na twee avant-gardestromingen is er vrij snel (in 1886) een reactie op het realisme en het impressionisme. Het **symbolisme** blijft vrij traditioneel schilderen, maar is niet gelukkig met het te naturalistische van het realisme en met de liefde voor de oppervlakte van het impressionisme. Het put uit de mythologie en uit de gemoedstoestanden van de kunstenaar. De sfeer is vaak een kruising van erotiek en mystiek. Objecten zijn geen voorwerpen maar symbolen van bepaalde sferen. Voorbeeld: *Felicien Rops, Pornokrates, 1896*.

In het **fauvisme** wordt met wilde ('fauve') kleuren op een vrij naïeve wijze geschilderd. Qua kleurgebruik sluit het fauvisme aan bij het impressionisme, maar er is meer aandacht voor kleurvlakken. Wegens de vormvereenvoudiging kan men het ook een soort expressionisme noemen. Voorbeeld: *Henri Matisse, Het levensgeluk, 1906*.

Het **expressionisme** (1905) heeft van al de avant-gardebewegingen het meest geput uit het primitivisme van de Afrikaanse kunst. Het wil zo krachtig mogelijk gevoe-

lens uiten en opwekken. Beklemtoning, overdrijving en vervorming zijn de middelen daartoe. De penseelvoering is zeer vrij en er worden kleuren gebruikt die er niet zijn om hun werkelijkheidswaarde, maar voor de accentuering van gevoelens. De verf wordt om eenzelfde reden vaak pasteus aangebracht. Expressionistische werken zijn zoektochten naar de diepere essentie. Men kan hier niet anders dan een aantal negentiende-eeuwse voorlopers vermelden zoals Munch, Van Gogh en Ensor. Voorbeelden: *Edvard Munch, De schreeuw, 1893* en *Ernst Ludwig Kirchner, Marcella, 1909*.

Het **kubisme** (1907) zendt het oog wandelen. Het is een duidelijke breuk met de betrachtning de realiteit vanuit één standpunt voor te stellen. Het poogt verschillende invalshoeken samen te brengen. Voorloper is hier Cézanne, die de essentie van de Mont Sainte-Victoire wou weergeven door verschillende perspectieven samen te brengen. Voorbeeld: *Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.), 1911*.

Een Italiaanse variant van het kubisme is het **futurisme** (1909), aangevuld met een ode aan de toekomst. Het verleden moet verlaten worden. De industrie en de technologie worden verheerlijkt. Snelheid is schoonheid. Een

racemotor is mooier dan een Grieks Venusbeeld. Voorbeeld: *Giacomo Balla, Hond aan de lijn, 1912.*

De **abstracte** kunst moet men onderverdelen in de lyrische en de geometrische. De code is simpel: er mag geen herkenbaar figuur in te zien zijn. Vandaar ook het synoniem: de niet-figuratieve kunst. De **lyrische** vorm ontstaat doordat Kandinsky plots in vuur en vlam schiet voor een eigen schilderij dat op zijn kant staat waardoor het onderwerp dus niet herkenbaar is. Inderdaad, Wittgenstein heeft er nog op gewezen: een goed schilderij moet ook op zijn kop gezien een goed schilderij zijn. Van abstract waarnemen naar abstract schilderen is maar een kleine stap. Het was in 1910 de start voor Kandinsky om de eerste puur abstracte schilderijen te maken, al broeide er al iets in de negentiende eeuw. Omdat hij daardoor volledig vrij zijn gevoelens kon uiten, noemde hij zijn werk 'lyrisch'. Voorbeeld: *Wassily Kandinsky, Lyrisch, 1911.*

Voor de **geometrische** vorm moeten we bij Piet Mondriaan zijn. In de evolutie van zijn werk is het mooi om zien hoe hij via de abstrahering van bomen tot de essentie van de natuur komt. Wie naar een Mondriaan kijkt, ziet niet zozeer een spel van kleurvlakken maar de formule van de goddelijke natuur volgens de theosoof die Mondriaan was. Voorbeelden: *Piet Mondriaan, De rode boom, 1911,*

*De grijze boom, 1911, Bloeiende appelboom, 1912 en Compositie 10 in zwart-wit; Pier en Oceaan, 1915.*

De extreme neutraliteit van de geometrische abstractie vindt men pas bij Malevitsj die in zijn **suprematisme**, dat wil zeggen op elkaar geplaatste vlakken, in de geest van het Russische nihilisme de zuiverheid van vorm en kleur poneert. Hij is nog steeds een boegbeeld van het modernisme. Vanaf de jaren dertig ging hij weer boeren schilderen onder invloed van het heersende socialistische realisme, dat als doelstelling had de arbeid te verheerlijken. Voorbeeld: Kazimir Malevitsj, *Wit vierkant op wit*, 1918.

In de beeldhouwkunst sluit deze stroming nauw aan bij het **constructivisme**. Beelden moeten niet gehouwen maar geconstrueerd worden. Ze staan symbool voor het sociale bouwen aan het huis van de mensheid zelf. Behalve industriële technieken speelt het materiaal een groot belang dat als het ware voor zichzelf spreekt. Voorbeeld: *Vladimir Tatlin, Monument van de Derde Internationale, 1920.*

Nu bevinden we ons op een tweespalt binnen de moderne kunst. De tot hiertoe besproken stromingen hebben gebroken met schoonheid die het gevolg is van het toepassen van de regels van de academische kunst. Toch

plaatsten ze vrij uitdrukkelijk een voor de zintuigen aangenaam prikkelende kleurenrijkdom. Bij de geometrische abstractie is de zintuiglijkheid reeds minder van tel en is er meer aandacht voor wiskundige principes. Vanaf dan ontstaan er stromingen die zich verzetten tegen zintuiglijk plezier, in ruil voor een meer verstandelijke aanpak. Dit was uitgesproken zo voor het dadaïsme. Hoewel het nonsensicaal wou zijn, was het toch een cerebrale kritiek op de verstandige domheid van de oorlog. Volgens Marcel Duchamp, de bekendste dadaïst en voor velen de grote revolutionair van de moderne kunst, moet de kunstenaar zich beperken tot het beslissen van wat als kunst gezien kan worden. Kunst is kunst omdat het in een artistieke context geplaatst wordt. Door hem kwam in het Nederlands de term 'retinale kunst' in voege: te eenzijdig visueel gerichte schilderkunst als van impressionisten, fauvisten en kubisten. Deze antizintuiglijkheid kan als een conservatief trekje van Duchamp beschouwd worden. Hij heeft zijn doel om antikunst te maken niet gerealiseerd, want de antikunst is, dankzij nieuwe esthetische normen, kunst geworden. De cerebrale uitlopers ervan waren het surrealisme en de conceptuele kunst. Voorbeelden: *Marcel Duchamp, Fontein, 1917* en *L.H.O.O.Q., 1919*.

Ook Kurt Schwitters heeft als dadaïst potten gebroken. Met op straat gevonden afval maakte hij *Merzbild*: collages (geplakte papiertjes) en assemblages (samengebrachte

voorwerpen). Hij vulde er zelfs ganse ruimten mee, wat men later een installatie zal noemen (*Merzbau*). Voorbeelden: *Kurt Schwitters, Merzbild, Rossfett, 1919 en Merzbau, 1933*.

Psychoanalyticus Sigmund Freud heeft een grote invloed uitgeoefend op de moderne kunst. Zijn overtuiging dat het onbewuste een grote rol speelt is de kern van het **surrealisme**. Tussen de dingen zijn er verbanden die we niet zien. De droom valt ernstig te nemen, evenals het toeval. Alle macht aan de verbeelding, met zo weinig mogelijk remmingen door het verstand. Er is weinig aandacht voor het picturale, en veel interesse voor het literaire. Voorbeelden: *Giorgio de Chirico, Liefdeslied, 1914*. (De Chirico heeft voor zijn werk de term 'metafysische schilderkunst' bedacht. Hoewel het surrealisme pas in 1924 start, heeft zijn werk er reeds alle kenmerken van.) Ook: *René Magritte, Het verraad van de beelden, 1929*. De beeldhouwkunst was qua experiment wat achter op de schilderkunst. Maar Alberto Giacometti heeft haar toch op een surrealistische wijze veranderd. Voorbeeld: *Alberto Giacometti, Vrouw uit Venetië, 1956*.

We mogen in het verhaal van de moderne kunst niet vergeten dat er vanaf de jaren twintig een 'terug naar de orde'-beweging ontstaat die haar hoogtepunt kent in de jaren

dertig. Men kan daar de politieke verklaring voor geven dat weinigen zin hadden om slachtoffer te worden van het opkomend fascisme. Denk maar aan de *Entartete Kunst* ('ontaarde kunst') tentoonstelling (1937), waar 650 avant-gardekunstwerken door de nazi's belachelijk gemaakt werden. Het is een cynisch bewijs van de politieke kracht van kunst. De werken, die voor de tentoonstelling uit Duitse musea waren gehaald, werden na afloop onder de prijs verkocht of verbrand.

Er is ook een artistieke reden voor de terugkeer naar de orde: er zijn immers grenzen aan de creatieve vernietiging. Kan men nog verder gaan dan een readymade en een wit vierkant op wit doek? De geschiedenis van de moderne kunst kenmerkt zich tot op vandaag nog steeds als een slingerbeweging tussen het geregeld tonen van het kunnen en de ontkenning ervan. Daarenboven is het verkeerd te veronderstellen dat de moderne kunstenaars de oude kunst zouden vergeten zijn. Ze positioneren zich voortdurend ten opzichte van het verleden en de traditie, een eind meegaand of tegendraads. Zelfs Picasso werd neoclassicist tussen 1917 en 1925. Voorbeeld: *Pablo Picasso, Portret van Olga in de leunstoel, 1917*.

Een andere uiting van de terugkeer naar de orde is de 'nieuwe objectiviteit' (*Neue Sachlichkeit*, 1923) die een heftige maatschappijkritische boodschap vervat in een streng doorgedreven realisme, aansluitend bij de schil-

derkunst uit de renaissance. Deze kunstenaars trekken van leer tegen het opkomend nazisme, het kapitalisme en het eraan verbonden liederlijke leven van de rijken. Voorbeeld: *Otto Dix, Voor de schoonheid, 1922.*

Het voordeel van deze terugkeer naar de orde was dat na WO II de avant-garde zo goed als van nul kon herbeginnen met veel 'neo-' en 'post' in hun namen. Abstractie werd opnieuw een bediscussieerde nieuwigheid en men krijgt verzoeningen tussen twee sterk verschillende stromingen als het expressionisme en het surrealisme. De overdrijving van de vorm en de overdrijving van de voorstelling raken verstrengeld, bijvoorbeeld in het **abstract expressionisme**. Vanaf de jaren veertig worden dit soort stromingen het symbool van vrijheid die maar pas na '45 gevierd wordt. Het is de overgang van Parijs naar New York als Mekka van de kunst. Het abstract expressionisme verbindt het surrealistische principe van het automatische, dat wil zeggen zonder verstandelijke controle creëren, met de bedoeling zo intens mogelijk gevoelens tot uiting te laten komen. Dit gebeurt door *dripping* van verf op het lichamelijke ritme van het gebaar of met het aanbrengen van grote kleurvlakken die een contemplatieve werking hebben. Voorbeeld: *Jackson Pollock, Nummer 8, 1949.*



We zouden de stromingen kunnen laten verder lopen tot aan het postmodernisme maar ik verkies hier te stoppen. Het abstract expressionisme is het eerste nieuwe -isme na WO II (of eigenlijk al ten tijde van de oorlog), en de laatste grote revolutie in de avant-garde. Zoiets extreem als Pollock gedaan heeft, was nog niet gezien, namelijk dat kunst totaal vormloos mocht zijn en dat de schilderkunst herleid werd tot haar essentie: een kleurvlek. Men heeft dit ook de 'informele' kunst genoemd.

Waarom hier stoppen? Ik durf te beweren dat wanneer men de stromingen die hierboven kort geschetst werden kan begrijpen, ook aan de hand van de aangegeven voorbeelden, dat men dan de sleutels heeft voor een beter begrip van al de kunststromingen die nog nadien komen. Dat betekent niet dat wat nadien komt niet interessant is. Een installatie van Ed Kienholz (1927-1994) boeit me meer dan de *Fontein* van Duchamp. Maar als men bereid is Duchamp als kunst te bekijken, dan begrijpt men ook de installatie van Kienholz. Voorbeeld: *Ed Kienholz, Back Seat Dodge '38, 1964*.

Na 1945 vindt men geen nieuwe kunstsystemen meer uit, dat wil zeggen nieuwe principes die het concept van wat kunst is grondig wijzigen. Men vindt een enorme rijkdom aan toepassingen van de vooroorlogse principes, boeiende herhalingen, prachtige varianten, interessante

voortzettingen, ongeziene kruisingen, maar niet langer iets dat niet begrijpbaar zou zijn als men de regels van de kunst kent zoals ze ondertussen ontwikkeld zijn. Nieuw zijn enkel de media.

Toch nog iets. In het voorgaande heb ik geen vrouwelijke voorbeelden aangegeven. Voor 1945 is het slecht gesteld met de vrouwelijke kunstenaars. Ze waren er wel, maar ze hebben niet altijd veel kansen gekregen. Het **feminisme** heeft hier ondertussen haar werk gedaan. In een eerste fase eiste Simone de Beauvoir de gelijkheid tussen mannen en vrouwen op. Een generatie nadien werd het verschil tussen het werk van mannelijke en vrouwelijke kunstenaars juist benadrukt, om opgevolgd te worden door de theorie dat het verschil afhankelijk is van maatschappelijke machtsconstructies. Ondertussen spelen vrouwen een grote rol als kunstenaar. Voorbeeld: *Kruger, Uw lichaam is een slachtveld*, 1989.





# Besluit

Voor iemand zoals ik die niet gelooft in het bestaan van ‘essenties’, is het niet eenvoudig om de ‘Essentie van de moderne kunst’ te besluiten. Essenties zijn naar voren geschoven kenmerken die men om een of andere reden verkiest. Er zijn dus vele essenties van de moderne kunst te schrijven. Ik heb het gedaan op basis van mijn jarenlange ervaring met kunsteducatie waar de vraag ‘Wat is kunst?’ steeds maar gesteld blijft worden. Dat de vraag moet zijn: ‘Wanneer is kunst?’ is moeilijk te verkopen. Mensen houden van essenties vanuit de nood aan zekerheden.

Het zou verkeerd zijn te verwachten dat men alle moderne kunst kan begrijpen. Niemand begrijpt ‘alles’ van een systeem van tekens. Zeker niet wanneer die tekens precies de dubbelzinnigheid van het leven en de wereld beogen en een gelaagde betekenis vertonen, en dat dan nog volgens wisselende codes. Belangrijk is tegenover de vrijheid van de kunstenaar de vrijheid te plaatsen van de toeschouwer die zelf een keuze kan maken van wat hem treft.

Ogen kan men sluiten, maar best pas nadat men eerst toch eens goed gekeken heeft en bij voorkeur niet definitief!

# Bibliografie

Voor verdere lectuur verwijs ik naar mijn vorige boeken, waarin men dan weer andere bronnen vindt.

W. ELIAS, *Aspecten van de Belgische kunst na '45 Deel I*.  
Gent: Snoeck, 2005.

W. ELIAS, *Aspecten van de Belgische kunst na '45 Deel II*.  
Gent: Snoeck, 2008.

W. ELIAS, *Tekens aan de Wand*. Brussel: ASP, 2011.

Lees ook de tijdschriften:

- Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen  
[www.tento.be](http://www.tento.be)
- (H)art  
[www.kunsthart.org](http://www.kunsthart.org)

## COLOFON

### **Moderne kunst**

Willem Elias

ISBN 9789460581045

NUR 740/651

D/2012/12.005/9

© 2012 Luster, Antwerpen

[www.uitgeverijluster.be](http://www.uitgeverijluster.be)

Concept vormgeving: Touch De Clercq

Typografie en zetwerk: Joke Gossé

Druk: NewGoff

Niets uit deze uitgave mag door middel van elektronische of andere middelen, met inbegrip van automatische informatiesystemen, gereproduceerd en/of openbaar gemaakt worden zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Uitgezonderd zijn korte fragmenten die uitsluitend ten behoeve van recensies geciteerd mogen worden.