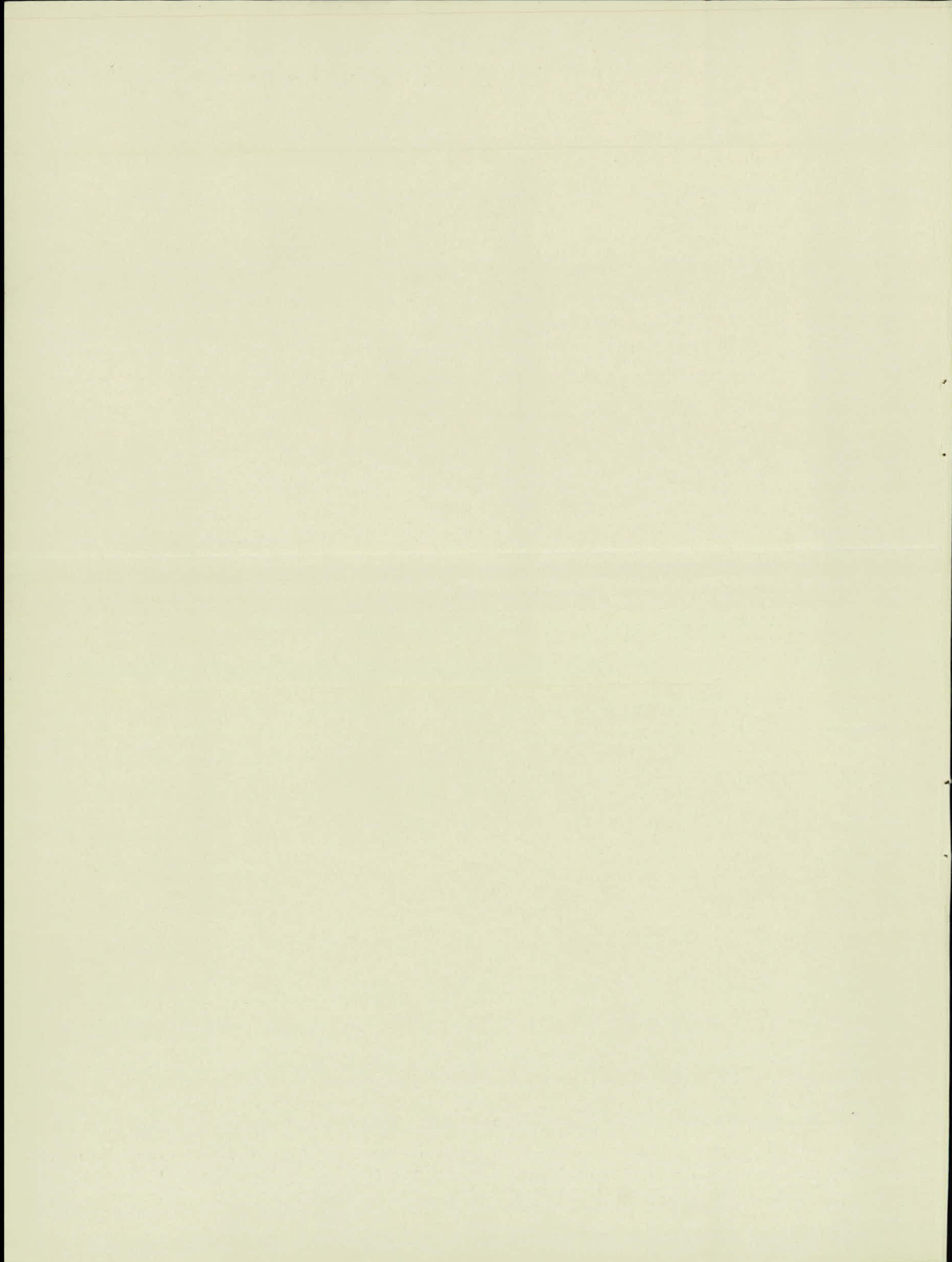


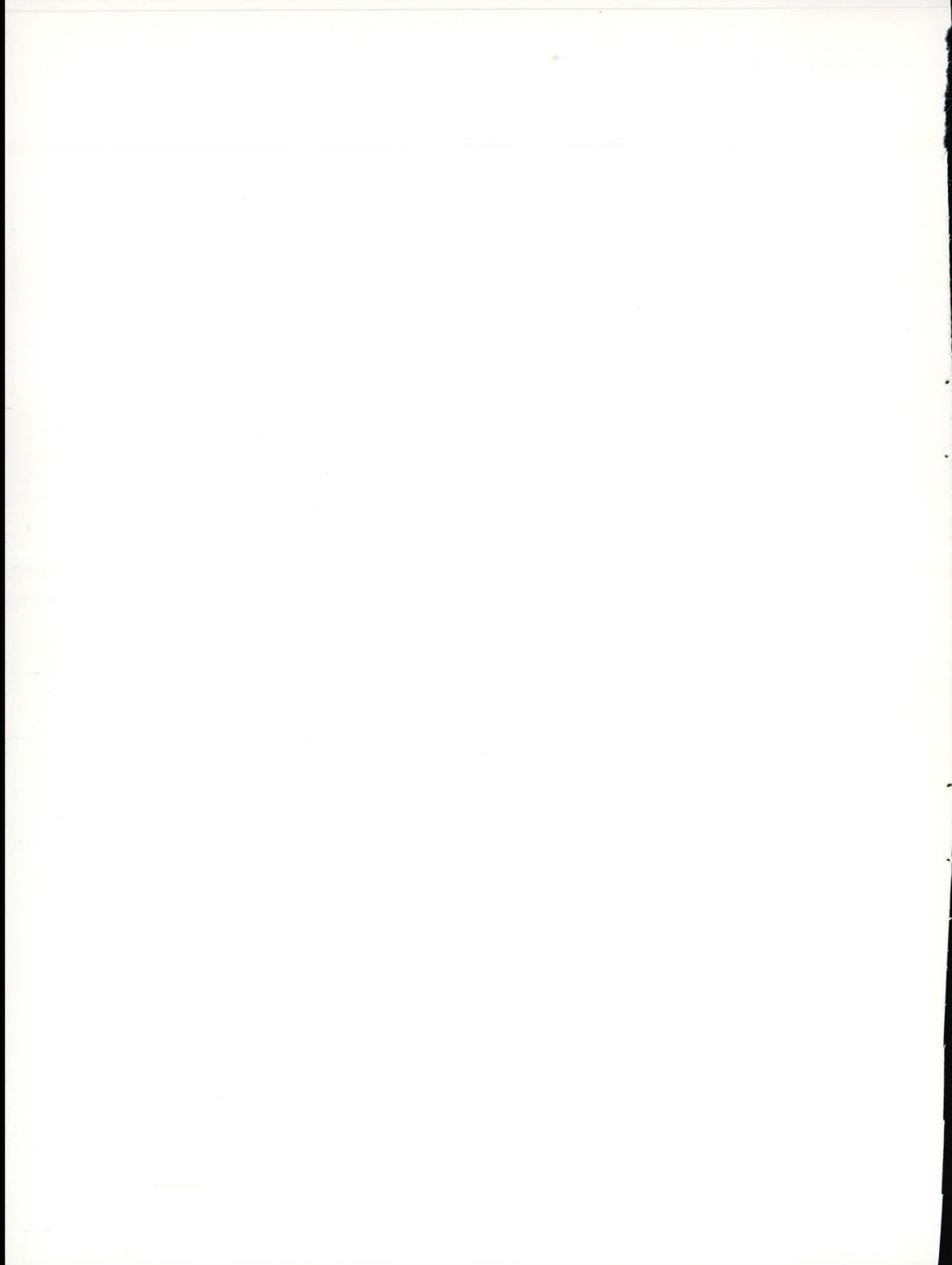


EEN MODERNE TENTOONSTELLING



EEN MODERNE TENTOONSTELLING

Begeleidende tekst bij het schoolproject 'Een Moderne Tentoonstelling', Centraal Museum Utrecht, 16-11-1984 t/m 30-06-1985



"Een moderne tentoonstelling" gaat over moderne kunst. In de kunstgeschiedenis wordt met 'moderne kunst' de kunst van de afgelopen honderd jaar bedoeld. Het geven van een volledig overzicht daarvan zou hier veel te veel ruimte vergen. Daarom hebben we een keuze moeten maken. We hebben gekozen voor de kunst die het meest kenmerkend is voor de 20ste eeuw, die zich het duidelijkst onderscheidt van de kunst van de periode daarvoor. Dat is de schilderkunst zonder herkenbare voorstelling, abstracte schilderkunst. Die kunst staat bekend onder de naam modernisme. Het modernisme week in alle opzichten af van wat men gewoon was onder kunst te verstaan. Modernistische kunstenaars trokken zich weinig aan van wat het publiek verwachtte. Zij wilden in de eerste plaats de kunst vernieuwen, zonder al te veel te hoeven letten op wat in het verleden was gepresteerd. Zij vertrouwden erop dat hun kunst in de toekomst zou worden begrepen.

In Nederland werden de eerste modernistische kunstwerken zo'n zestig tot zeventig jaar geleden gemaakt. Voor veel mensen is dat een verrassing. Modernistische kunst is voor hen nog zó onbekend en onbegrijpelijk dat ze geneigd zijn te denken dat het iets van de laatste tijd is. Onbegrip leidt nogal eens tot weerstand. Opmerkingen als "dat stelt niets voor", "het doet me niets" en "dat kan mijn kleine broertje ook" zijn dan niet van de lucht. Zulke uitspraken zijn vaak het gevolg van verkeerde verwachtingen. De kunst zou aan bepaalde regels moeten voldoen. Kunst moet iets voorstellen, een herkenbaar gevoel overbrengen, knap gemaakt zijn. Deze regels zijn van veel vroeger datum dan het modernisme. Het zijn regels die honderden jaren naar tevredenheid konden worden gebruikt voor de beoordeling van kunst. Door de kunstenaars die we tot de modernisten rekenen zijn ze echter verlaten. Daarom zijn deze regels niet zo geschikt voor een beter begrip van het modernisme. Daarvoor gelden heel andere regels, of normen zoals we ze in het vervolg zullen noemen. Welke normen dat zijn en waarin ze verschillen van de oude normen is het onderwerp van "Een moderne tentoonstelling".

WAT IS MODERN?

Bijblijven valt niet mee, vandaag de dag.

Allerlei zaken worden voortdurend 'gemoderniseerd'. De industrie bijvoorbeeld verzekert zich zo van een geregelde afzet van haar produkten. Als we immers alleen nieuwe spullen zouden aanschaffen als de oude versleten waren, viel er voor de fabrikanten weinig te verkopen. Van hetzelfde produkt wordt daarom regelmatig een vernieuwd model op de markt gebracht. Goederen die nog zo goed als nieuw zijn raken daardoor kunstmatig verouderd. De massa media, die ook steeds nieuws moeten brengen, doen de rest. Radio, TV en de pers houden ons voortdurend op de hoogte van de nieuwste ontwikkelingen op gebied van muziek en auto's, mode en geluidsapparatuur (afb. 1-2).



WAT WE TOEN MOOI VONDEN...

'74 Je was jong en je wilde wat. Je wilde Pink Floyd, en een psychedelische poster aan de muur. Je wilde oranje en paars, en vooral veel bruin. Warm bruin, lekker bruin.



...KAN NU ECHT NIET MEER.

'84 U bent nog steeds jong, maar u wilt wat anders. U wilt een huis dat ook van binnen past bij uw leven nu. U denkt aan licht, ruimte, de tinten van vandaag. Nieuwe kleuren aan de muren, een fris plafond, verandering van decor.

1-2
Fabrikanten vernieuwen regelmatig hun producten. De massa-media informeren ons daarover.

Gezicht '69



Geen gezicht '74



Gezicht '74



De opticien heeft oog voor uw gezicht.

Bekijk 1 vers in de spiegel. Past die bril van toen nog bij uw gezicht van nu?

Nu kun je je afvragen hoe nieuw die ontwikkelingen, waarmee we voortdurend worden geconfronteerd, eigenlijk zijn. De verschillen tussen 'ouderwets' en 'nieuwer-

3

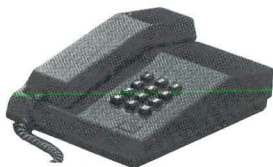
Bij 'modernisering' gaat het meestal om de oppervlakkige verandering van iets dat in wezen hetzelfde blijft. Zo is de naam het grootste verschil tussen de 'Diavox' en de goeie oude telefoon.



Standaard toestel



Diavox



Unifoon

wets' vallen vaak nauwelijks op. Soms is het verschil een kwestie van kleur, soms is er sprake van een gewijzigde vormgeving of het toepassen van andere materialen. Maar zelfs in die gevallen is de vernieuwing niet veel meer dan een aanpassing van iets dat in wezen hetzelfde blijft (afb. 3).

Het is niet altijd mogelijk om iets écht te vernieuwen. Soms ontbreekt de kennis om zaken eens helemaal anders aan te pakken. Vaak ook wil men dat niet eens. De meeste mensen zijn dan tevreden met de toestand zoals die op een bepaald moment is, omdat het altijd zo is geweest. Of het nu materiële zaken (goederen) betreft of immateriële (opvattingen): men houdt zich aan een voorbeeld dat in het verleden zijn waarde heeft bewezen. Zo'n voorbeeld wordt dan 'klassiek' genoemd. Klassiek betekent hier niet zozeer 'oud' maar verwijst naar datgene dat bekend is, waardevol, en nog steeds voldoet (afb. 4).

4

Klassieke muziek is voor de meeste mensen nog steeds de meest voorbeeldige muziek.

de Klassieken

DOOR WERELDBEROEMDE MUSICI VOOR U VERTOLKT

DEET IS UW KANS OM EEN WEERGALOOS MOOTE DISCOTHEEK TE VERZAMELEN

[illegible]

Modern is de benaming voor echt nieuwe dingen; duidelijk afwijkend van wat we gewend zijn. Modern was bijv. de invoering van het girale geldverkeer, halverwege de jaren '60. Niet iedereen was blij met die ontwikkeling. Er ging dan ook heel wat verloren. De tastbare waarde van geld op de eerste plaats, maar ook het gezellige praatje aan de deur met de huisbaas en de penningmeester van de club. Om mensen over te halen tot het gebruik van cheques moest dan ook flink worden geadviseerd.

(uit: Jan van Lieshout, *Het kan wel op al is het lekker*, Bussum 1980).

The image shows two Dutch checks side-by-side. The left check is a 'BETAALPAS' (checkbook) check for 100.00, dated 1-1-2000, payable to 'D.M. de Vries'. The right check is a 'BETAALFICHEQUE' (checkbook) check for 17.50, dated 2000, payable to 'J. van den Hul'.

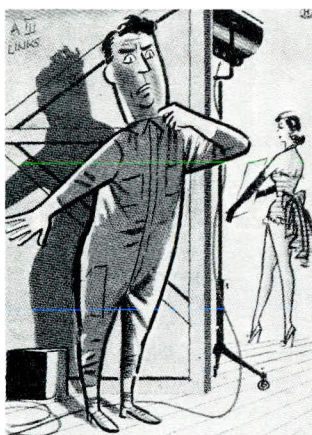
The image shows two examples of Dutch giro cheques. The left one is a 'statuering' (guarantee) for 100.00 from 'De Staat' to 'De Minister van Financiën'. The right one is a 'betaling' (payment) for 100.00 from 'De Staat' to 'De Minister van Financiën'.

4

WAARDEN EN NORMEN

Waarden zijn algemene voorstellingen in een samenleving, of groepen daarvan, over wat goed is en juist. Zo heeft in elke samenleving de bescherming van het leven een belangrijke waarde. Om waarden in stand te houden zijn gedragsregels of spelregels ontwikkeld. Die regels heten normen. Een groep die waarde hecht aan het in stand houden van het leven, zal als norm hanteren: Gij zult niet doden.

Waarden zijn voor de meeste mensen erg belangrijk. Zelfs zo belangrijk dat ze er streng op toezien dat iedereen zich in denken, doen en laten volgens de normen gedraagt. Doet iemand dat niet dan wordt hij of zij tot de orde geroepen (afb. 6). Afhankelijk van het belang dat aan een waarde wordt gehecht, kan iemand die afwijkt van een norm rekenen op afkeurende blikken, hoongelach, een berisping of zelfs gevangenisstraf (afb. 7-8). Het



Krimp misère bij de première...

Zenuwachtig gedraaf van revuemeisjes. Lichten aan, lichten uit. Doek halen, doek zakken. En dat alles in een gekrompen overall, die elke beweging tot een marteling maakt. Had de toneelknecht maar gelet op het handelsmerk „Sanfor“, dat voorkomt in alle katoenen kledingstukken die gemaakt zijn van „Sanfor“ stof! Artikelen met het „Sanfor“ etiket kunnen, mits normaal gewassen en gestreken, hun pasvorm niet verliezen door krimpen.



Krimp misère bij de première...

Zenuwachtig gedraaf van revuemeisjes. Lichten aan, lichten uit. Doek halen, doek zakken. En dat alles in een gekrompen overall, die elke beweging tot een marteling maakt. Had de toneelknecht maar gelet op het handelsmerk „Sanfor“, dat voorkomt in alle katoenen kledingstukken die gemaakt zijn van „Sanfor“ stof! Artikelen met het „Sanfor“ etiket kunnen, mits normaal gewassen en gestreken, hun pasvorm niet verliezen door krimpen.



Krimp misère bij de première...

Zenuwachtig gedraaf van zangeresjes. Lichten aan, lichten uit. Doek halen, doek zakken. En dat alles in een gekrompen overall, die elke beweging tot een marteling maakt. Had de toneelknecht maar gelet op het handelsmerk „Sanfor“, dat voorkomt in alle katoenen kledingstukken die gemaakt zijn van „Sanfor“ stof! Artikelen met het „Sanfor“ etiket kunnen, mits normaal gewassen en gestreken, hun pasvorm niet verliezen door krimpen.

6

Waarden worden in stand gehouden door normen. Tegen het overtreden van normen wordt streng gewaakt. Bijvoorbeeld door de redactie van een tijdschrift als de zedelijkheid in het geding is. Zo had de Panorama in 1954 geen bezwaar tegen het rokje van het revue-meisje in de linker advertentie. In de Katholieke Illustratie (midden) moest dat rokje flink wat langer worden gemaakt. En voor de protestants-christelijke Spiegel ging alleen al de aanwezigheid van revue-meisjes te ver. In de advertentie rechts treedt dan ook een zangeres op, waarvan alleen de armen nog bloot zijn.

(uit: Jan van Lieshout, *Het kan wel op al is het lekker*, Bussum 1980).

De norm

Naar aanleiding van vele klachten stelt het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk een onderzoek in naar de uitzending van het gefilmd portret van popster Frank Zappa.

De VPRO zond deze film, waarin zedenkwetsende scènes zouden voorkomen, uit. Deze zedenkwetsende scènes betroffen facetten van het seksuele leven van Frank Zappa.

De VPRO verweert zich met het argument dat het filmportret hoogst onvolledig zou zijn geweest, wanneer deze facetten weggelaten zouden zijn.

Dit argument gaat geheel langs de kern van de zaak heen. Het kan heel goed zijn dat de film dan onvolledig zou zijn geweest, maar dat is dan een argument om de film niet uit te zenden.

Frank Zappa is door zijn werk een idool van tienduizenden jongeren. Wanneer men via een indringend massamedium als de televisie, op de manier als de VPRO dat deed, de wijze van leven van de heer Zappa belicht, dan werkt men op een onverantwoordelijke wijze mee aan de ontworteling van normen, zonder welke, hoezeer deze ook kunnen veranderen, de maatschappij zich niet kan handhaven.

7-8

De VPRO heeft in haar bestaan al heel wat normen overtreden (en grenzen verlegd), met alle gevolgen van dien.

(uit: Wim Hazen, *Wat niet mocht* ... Amsterdam 1982).

KVP-Kamerlid Van der Sanden,
normen voor de televisie
en de Barend Servet-show

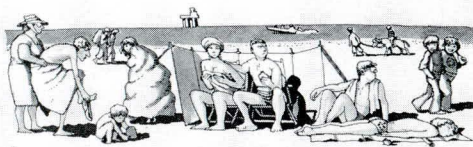
Bah!

In het Kamerdebat rond overheidscensuur op de omroep wist KVP'er Piet van der Sanden, met behulp van de VVD, de slag te winnen en onmiddellijk na de laatste Barend Servet-show drong hij er bij de minister van CRM op aan streng op te treden tegen de VPRO. Wat beweegt hem?

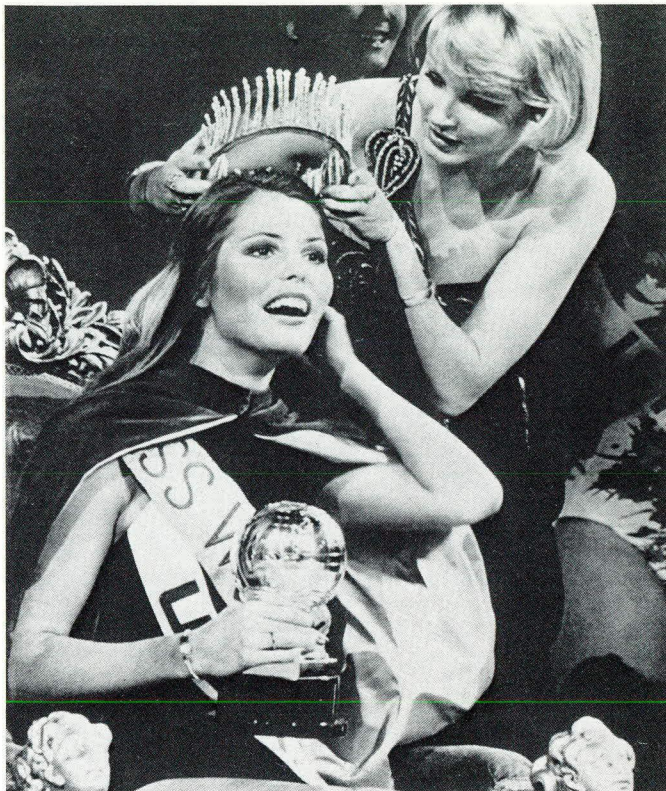


omgekeerde doet zich ook voor. Iemand die bijzonder goed heeft voldaan aan de gestelde normen wordt beloond, met een medaille, een serenade, eer en aanzien (afb. 9).

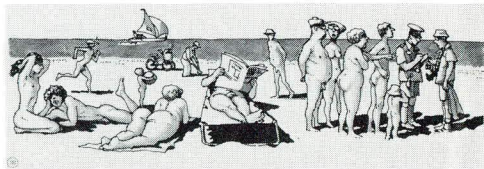
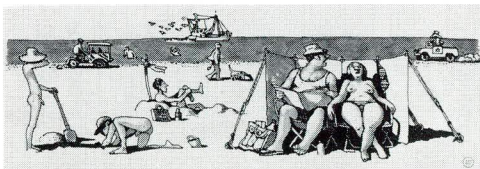
Waarden en normen zijn niet eeuwigdurend. Soms zijn er mensen die de waarden willen veranderen. Ze zijn dan zo ontevreden met de bestaande waarden en normen, dat ze streven naar iets totaal anders. Meestal echter blijft men het wel eens met de waarden, maar worden de normen ter discussie gesteld. Dat gebeurt als mensen door ingrijpende maatschappelijke veranderingen, niet langer aan de norm kunnen voldoen. Een van de waarden van onze samenleving is dat in Nederland niemand armoe mag lijden. Vroeger was de norm dat iedereen moest werken voor zijn brood. Nu er niet genoeg werk meer is begint die norm te verschuiven. Sommige werkelozen met een uitkering vonden het zinloos nog langer te solliciteren, bij het grote gebrek aan banen. In eerste instantie werd daar zeer afwijzend op gereageerd. Hun uitkeringen werden voor straf gekort. De laatste tijd wordt echter meer en meer gesproken over een wijziging van de wetgeving op dit gebied. De sollicitatieplicht is niet langer vanzelfsprekend. De norm is in beweging. Het overtreden van normen kan dus op ernstige weerstand stuiten en zelfs tot vervolging leiden. Tenminste zolang een enkeling of een minderheid de overtreding begaat. Afwijkend gedrag kan echter ook anderen uitdagen tot het volgen ervan. En naarmate meer mensen zich afwijkend gaan gedragen gaat men er aan wennen en het op den duur zelfs normaal vinden (afb. 10).



Miss World worden: voor sommigen de mooiste beloning voor het bijzonder goed voldoen aan bepaalde normen.



Het overtreden van een norm door een enkeling kan tot vervolging leiden. Naarmate meer mensen zich afwijkend gedragen gaat men er aan wennen en het zelfs normaal vinden. Normen kunnen dan zo ver verschuiven dat gedrag dat ooit gewoon was, het stempel abnormaal krijgt.
(strip van Jaap Vegter, uit: *Avenue* 1977 nr. 7. De stripbundels van Jaap Vegter zijn uitgegeven bij uitgeverij Bert Bakker te Amsterdam).



DE KLASSIEKE NORM IN DE KUNST

Ook in de geschiedenis van de kunst spelen waarden en normen een belangrijke rol. Zo werd vanaf de Renaissance (14e - 16e eeuw) veel belang gehecht aan het schilderen naar de natuur, de zichtbare werkelijkheid. Het ging daarbij niet om het zomaar imiteren van de natuur. Wat dan wel de bedoeling was, blijkt uit een verhaal over de Griekse schilder Zeuxis (eind 5e eeuw v. Chr.). Dit verhaal was onder schilders uit de renaissance zeer geliefd. Zeuxis moest een portret schilderen van de legendarisch mooie half-godin Helena. Hij koos daarvoor vijf meisjes als model en schilderde van de één de mond, van een ander de ogen, enz. Zo stelde hij uit de mooiste delen van elk van deze modellen één portret samen, waarvan het evenbeeld in werkelijkheid niet te vinden was. Door de imitatie van bestaande elementen en de zorgvuldige compositie daarvan wist Zeuxis de natuur als het ware te verbeteren (afb. 11).



11
François-André Vincent, *Zeuxis kiest de mooiste meisjes uit Crotona als model*, 1789, coll. Louvre, Parijs.

De waarde waar het hier om gaat, is dat de kunst de natuur moet overtreffen. Die waarde zou de verdere ontwikkeling van de schilderkunst blijven bepalen. Om die waarde te handhaven stelde men als norm: schilder zo goed mogelijk de mooiste onderdelen uit de natuur na en schep daarmee een nieuw, mooier beeld van de werkelijkheid. Om aan die norm te kunnen voldoen bedachten de schilders tijdens de renaissance allerlei middelen om een illusie van bijna tastbare werkelijkheid te kunnen geven. Zo werd op een plat vlak diepte gesuggereerd met behulp van het perspectief. Er werd geschilderd naar model volgens de regels van de anatomie, de leer



12

Kennis van het perspectief en van het menselijk lichaam was noodzakelijk om een dergelijke illusie te kunnen geven van een doorkijkje van onderaf.

Gerard van Honthorst, *Plafondschijdering*, 1622, coll. Getty Trust.

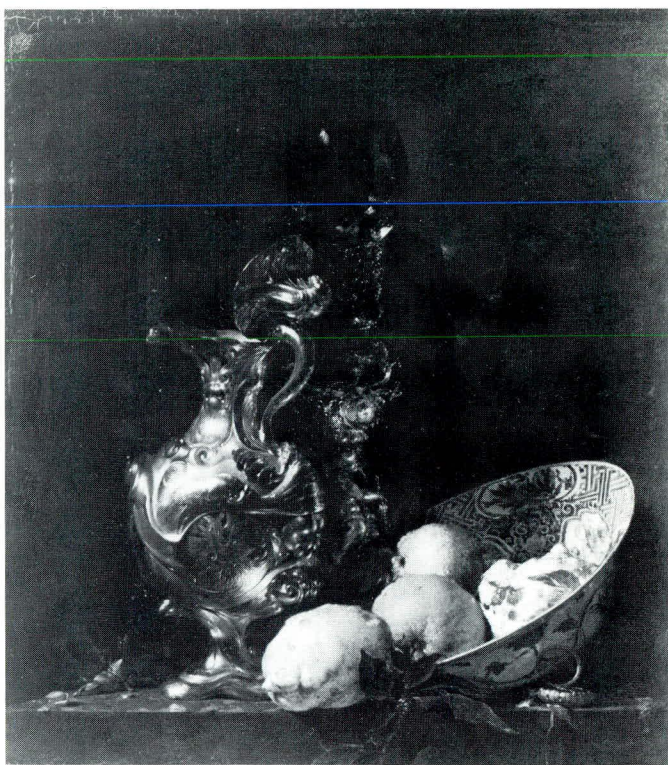
13

Op dit schilderij zijn verschillende materialen zo realistisch weergegeven dat je bijna zou vergeten dat er alleen maar verf is gebruikt.

Willem Kalf, *Stilleven met zilveren schenkan*, midden 17e eeuw, coll. Rijksmuseum, Amsterdam.

van de opbouw van het menselijk lichaam. Van groot belang was eveneens een goede stofuitdrukking, het met verf nabootsen van andere materialen, zoals bont, marmer of glas (afb. 12-13). Om deze vaardigheden te onderwijzen werden in de 16e eeuw academies van beeldende kunsten opgericht. Deze instellingen zouden gaandeweg steeds belangrijker worden voor het behoud van de traditie van de schilderkunst. Een traditie die zijn oorsprong vond in de antieke oudheid en weer tot leven was geroepen tijdens de Italiaanse renaissance, door hoogbewonderde voorgangers als Michelangelo, Leonardo da Vinci en Raphael. Deze schilders hadden het klassieke voorbeeld gesteld, vond men aan de academies voor beeldende kunsten.

Dit klassieke voorbeeld had veel succes, omdat het ruimte bood voor variatie. Heel lang was het voor de kunstenaar mogelijk om zich te onderscheiden van andere kunstenaars, zonder de gestelde norm te overtreden. In de 19e eeuw echter waren bepaalde omstandigheden zo gewijzigd, dat er een sterk verlangen ontstond naar verandering van de norm voor de schilderkunst. Een van de belangrijkste wijzigingen was de veranderde verhouding tussen de kunstenaars en hun opdrachtgevers.



DE NORM VERANDERT

Tot 1800 speelde de opdrachtgever een belangrijke rol bij de totstandkoming van een schilderij. Het onderwerp, de grootte van het doek en soms ook de te gebruiken kleuren werden bepaald door de opdrachtgever. Dat kon de kerk zijn, maar ook het koningshuis en de adel. Door diverse sociale en economische veranderingen waren die traditionele opdrachtgevers in de 19e eeuw van het toneel verdwenen. Hun plaats werd ingenomen door de 'bourgeois', de 19e eeuwse gegoede burger. Deze gedroeg zich niet als opdrachtgever, maar als koper. Uit al bestaand werk koos hij iets dat hem beviel. De kunstenaar leek voortaan vrij in het kiezen van onderwerp en stijl.

Die vrijheid was natuurlijk maar beperkt voor kunstenaars die graag wat brood op de plank hadden. Het merendeel van het nieuwe publiek was namelijk conservatief. Ze kochten slechts die schilderijen die leken op wat ze kenden uit het verleden: nét echte portretten, stadsgezichten, landschappen etc.

Sommige kunstenaars wilden echter niet meer aan die vraag voldoen. Zij gingen zich eerst eens goed bezinnen op de aloude norm: schilder zo goed mogelijk de mooiste



14
Een foto of een schilderij? Tegen het eind van de 19e eeuw kostte het de fotograaf heel wat minder moeite om de werkelijkheid weer te geven dan de schilder. De resultaten ontlopen elkaar nauwelijks.
A. Stieglitz, *Strandgezicht*, Fototype, ca. 1895.

onderdelen uit de natuur na en schep daarmee een nieuw, mooier beeld van de werkelijkheid. Het twijfelen aan de norm had ondermeer te maken met de opkomst van de fotografie. Vanaf 1840 waren fotografen heel wat sneller, beter en goedkoper in staat tot het navolgen van de zichtbare werkelijkheid dan schilders. Hoe knap een kunstenaar ook was, het realisme van de fotografie werd door een geschilderde voorstelling naar moeizaam geëvenaard (afb. 14).

De klassieke norm kwam ook op de tocht te staan doordat de kunstenaars werden beïnvloed door ontwikkelingen in de wetenschap en techniek. Door die ontwikkelingen was de samenleving in de 19e eeuw sterk veranderd. De kunstenaars zochten naar onderwerpen en methoden die pasten bij hun eigen tijd, die uitdrukking zouden geven aan het beeld van de snel veranderende samenleving. Zo kwam het dat de veranderingen in de kunst, bij wijze van rechtvaardiging, werden vergeleken met gebeurtenissen in de wetenschap.

Een schilder kon de natuur slechts overtreffen door goed te kijken naar alles om zich heen. Het vertrouwen op de eigen waarneming vormde de basis van het 19e eeuwse empirisme. Dat empirisme was een manier van wetenschap bedrijven waarbij men meende de natuurwetten te kunnen achterhalen door de bestudering van de materiële werkelijkheid. Nieuwe wetenschappelijke ontdekkingen wezen uit dat de menselijke waarneming eigenlijk maar heel beperkt is. In de loop van de eeuw ontdekten men dat er achter de voor ons zichtbare werkelijkheid veel meer schuilgaat, zoals radio-activiteit en deeltjes kleiner dan het atoom. Wat dat betekende voor het beeld van de werkelijkheid en dus voor de kunst, bracht de kunstenaar Kandinsky in 1913 onder woorden: "Een wetenschappelijke gebeurtenis ruimde de belangrijkste hindernissen uit de weg. Dat was de verdere deling van het atoom. Het splijten van het atoom was voor mijn gevoel het splijten van de hele wereld. Plotseling vielen de dikste muren. Alles werd onzeker, wankel en week."

Door dit alles drong rond 1900 het besef door dat de klassieke norm niet langer voldeed. De schilderkunst moest in twee opzichten meer zijn dan een afbeelding die was afgeleid van iets uit de zichtbare werkelijkheid. Zij moest zich onderscheiden van het werk van de fotograaf én uitdrukking geven aan de verborgen krachten van de natuur.

Dit streven leidde tot een vorm van schilderkunst die werkelijk modern was en in veel opzichten afweek van wat het publiek gewend was. De makers ervan kregen dan ook te maken met heel wat weerstand. Ze trokken zich daar weinig van aan. Des te minder toen bleek dat

"Dit is het meest 'futuristische' kunstwerk: het is alleen maar gesigneerd en ik zal het nooit schilderen"

Deze kunstenaar, in een spotprent uit *Journal Amusant* van 2 maart 1912, was zijn tijd inderdaad ver vooruit. Pas zo'n zestig jaar later werd een kunstrichting populair waarbij het in de eerste plaats ging om de ideeën van een kunstenaar. De uitvoering daarvan kwam op de tweede plaats, of werd achterwege gelaten.

(uit: *Is dat nou kunst?*, Den Haag 1982).



hun werk, waar aanvankelijk hard om werd gelachen, na een jaar of tien meestal toch erkenning kreeg. Daaruit trokken de kunstenaars de hoopvolle conclusie dat het niet aan hen lag, dat ze niet werden begrepen, maar aan het publiek. Ze waren gewoon hun tijd vooruit, dachten ze. Hun werk zou pas in de toekomst begrepen kunnen worden (afb. 15). Uit die opvatting ontstond het idee van de kunstenaar als lid van een avant-garde.

De term avant-garde werd oorspronkelijk gebruikt in Franse strategie-handboeken. Het was de naam van een legeronderdeel dat aan de hoofdmacht vooruitgaat om schermutselingen uit te lokken. Een goed Nederlands woord voor avant-garde is voorhoede. De moderne kunstenaars zagen zichzelf als voorhoede van het grote publiek, opmarcherend naar een nieuwe toekomst. Kunstenaars die zo'n voorhoede-rol wilden vervullen liepen nogal wat risico's. Ze moesten erkenning en waardering missen, in ieder geval aan het begin van hun loopbaan. Maar wat ze ook misten was een voorbeeld. Klassieke kunstenaars hadden dat probleem niet. De traditie schreef immers voor wát er geschilderd moest worden en hoé dat moest gebeuren. De moderne kunstenaars moesten dat zelf uitzoeken.

DE MODERNE NORM IN DE KUNST

De moderne kunstenaars die moeite hadden met het antwoord op de vraag: wat en hoe te schilderen, werden op weg geholpen door de Franse schilder Maurice Denis. Al in 1890 deed deze kunstenaar de — later beroemd geworden — uitspraak: "Bedenk dat een schilderij, vóórdat het een strijdros, een naakte vrouw of een of ander verhaaltje is, in wezen een plat vlak is, bedekt met kleuren die volgens een bepaalde verhouding zijn gerangschikt." (afb. 16-17).

Denis gaf hiermee aan dat een schilderij behalve de afbeelding van het een of ander ook een ding op zich is: een plat vlak, op een bepaalde manier bedekt met kleuren. En toen de kunstenaars dat eenmaal goed tot zich hadden laten doordringen, kon er een nieuwe norm ontstaan voor de schilderkunst.

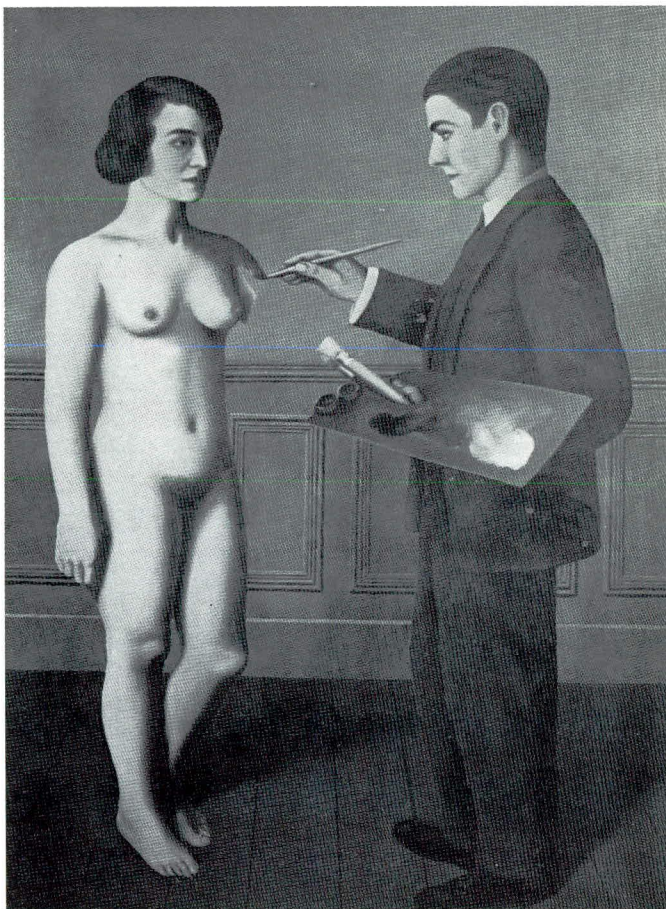
16

R. Margritte, *Tentative de l'impossible*, 1928, privé-coll.



17

Zoals de kleuren van een schilderij, zijn de lijnen van een tekening gerangschikt in een bepaalde verhouding. (uit: Monty Python's *paperback*).



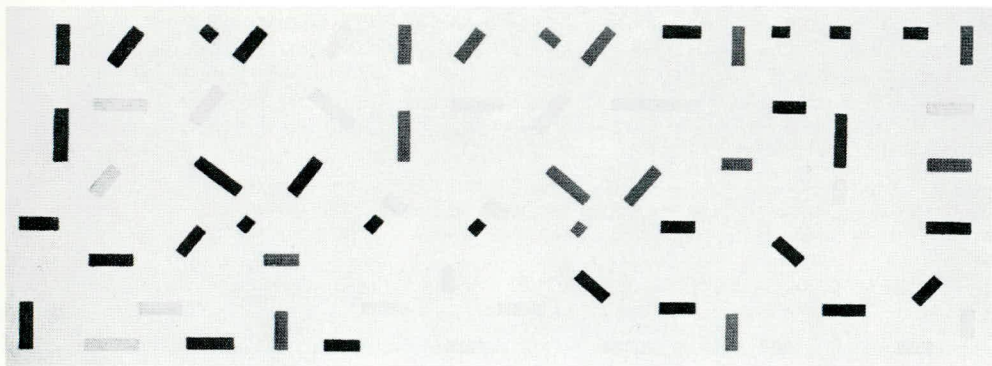
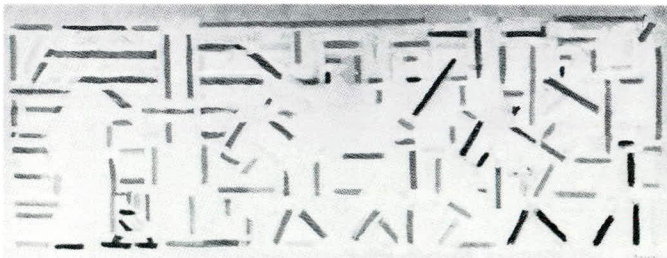
Bart van der Leek, *Studies voor De Ezelrijders*, 1916-1917, coll. J.P. Smid, Kunsthandel Monet, Amsterdam.



De kunstenaars van De Stijl wilden hun composities opbouwen uit geometrische vormen, rechte lijnen en primaire kleuren. De serie 'ezelrijders' laat zien hoe Bart van der Leek stap voor stap, door steeds verder te abstraheren, naar dat doel toewerkt.



Bart van der Leek, *Compositie nr. 6 (De Ezelrijders)*, 1917, coll. A.R.W. Nieuwenhuizen Se-gaar, Den Haag.



De eerste zorg van de kunstenaar betrof niet langer de verbeelding van zaken die ook heel goed door andere kunstvormen konden worden weergegeven. Het vertellen van een verhaal bijvoorbeeld was eerder een taak voor de literatuur. En paarden en naakte vrouwen konden uitstekend worden weergegeven door de fotograaf. De schilder bekommerde zich voortaan in de eerste

plaats om die zaken die kenmerkend zijn voor het schilderen, zoals lijn, vorm, kleur, ruimte en verhoudingen, kortom: de beeldende middelen.

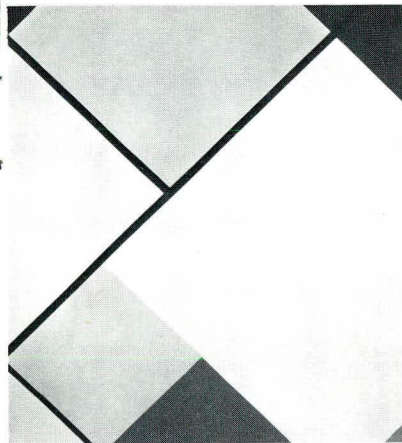
De direct te herkennen voorstelling verdween uit beeld; het schilderij werd meer en meer nadrukkelijk gepresenteerd als op zich zelf staand object. Zo rond 1910 bereikten een aantal schilders voor het eerst de voorstellingsloze, abstracte schilderkunst. Deze schilders stonden daarmee aan het begin van wat de belangrijkste stroming in de 20e eeuw zou worden: het modernisme.

Kunstenaars gingen niet van de ene dag op de andere alleen nog maar beeldende middelen weergegeven zonder dat de lijnen, vormen en kleuren iets voorstelden uit de zichtbare werkelijkheid. De eerste kunstenaars in Nederland die dát gingen doen behoorden tot een groep kunstenaars rond het tijdschrift "De Stijl", dat in 1917 werd opgericht. De bekendste kunstenaar uit die groep is Piet Mondriaan. Belangrijke leden waren ook Theo van Doesburg en Bart van der Leek.

Aanvankelijk maakten ook de kunstenaars van De Stijl nog afbeeldingen van de zichtbare werkelijkheid. Langzaam maar zeker werden die afbeeldingen steeds meer vereenvoudigd. Dat deden ze door het aantal te gebruiken vormen en kleuren steeds meer te beperken (afb. 18-19). Abstraheren heet dat. Het verst hierin gingen Mondriaan en Van Doesburg. Zij maakten uiteindelijk alleen nog gebruik van de primaire kleuren (rood, geel en blauw) plus zwart en wit, en van horizontale, verticale en diagonale lijnen. Zij stelden hun schilderijen samen uit die beeldende elementen in wisselende combinaties (afb. 20). Van Doesburg merkte daarover in 1930 op: "Het schilderij moet geheel met zuiver beeldende elementen worden opgebouwd, dat wil zeggen met platte vlakken en kleuren. Een schilderkunstig element heeft geen andere betekenis dan 'zichzelf', bijgevolg heeft het schilderij geen andere betekenis dan 'zichzelf'." Met deze uitspraak stelde Van Doesburg ondubbelzinnig de nieuwe norm voor de schilderkunst.

De klassieke waarde van de kunst, het overtreffen van de natuur, bleef daarmee bestaan. Zeuxis wilde de natuur overtreffen omdat hij een ideale vorm zocht, een vorm die voor iedereen als juist herkenbaar zou zijn, onafhankelijk van persoonlijke voorkeuren. Ook de kunstenaars van De Stijl zochten naar zo'n ideale vorm. Zij vonden de natuur voor het vinden daarvan niet alleen te onvolmaakt, maar zelfs ongeschikt. Daarom was het beter om een schilderij te ontdoen van elke verwijzing naar die natuur.

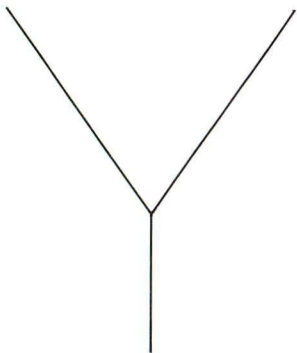
Volgens de kunstenaars van De Stijl is men namelijk geneigd om zich bij het beoordelen van een voorstelling



20

In het schilderij *Compositie nr. 6 (De Ezelrijders)* van Bart van der Leek is nog sprake van een verwijzing naar de werkelijkheid. Dat geldt niet meer voor het schilderij van Domela, die zich in 1924 bij De Stijl aansloot.

C. Domela Nieuwenhuis, *Neoplastische Compositie*, 1925, coll. Centraal Museum, Utrecht.



naar de natuur te laten beïnvloeden door persoonlijk gevoel of voorkeur. Dat moest worden vermeden (afb. 21). Ook de persoonlijke gevoelens van de kunstenaar mochten in een schilderij geen rol spelen. Immers, zo'n schilderij zou alleen maar worden begrepen door bekenden van de kunstenaar (afb. 22). De kunstenaars van De Stijl vonden het echter belangrijk dat hun 'schildertaal' voor iedereen verstaanbaar zou zijn. In de praktijk kwam daar weinig van terecht. Hun 'universele' kunst werd slechts door een enkeling verstaan. De kunstenaars van De Stijl vertrouwden er niettemin op, als ware vertegenwoordigers van een avant-garde, dat hun werk in de toekomst zou worden begrepen.

21

De persoonlijke ervaringen van de toeschouwer spelen een belangrijke rol bij het beoordelen van een voorstelling. Zelfs als we een abstracte figuur zoals deze voorleggen aan verschillende mensen, kunnen we op de vraag wat ze zien, de volgende antwoorden verwachten:

de architect: een hoek van een kamer;

de verkeersdeskundige: een weg, die zich splitst;

de puzzelaar: een raadsel met lucifers;

de scholier: drie ribben van een kubus.

Weinig mensen zullen zeggen: drie zwarte lijntjes in een bepaalde verhouding.

(uit: J.R. ter Horst, *Samen leven, zo of anders*, Den Haag 1977).

22

De persoonlijke ervaringen van een kunstenaar kunnen de betekenis van een kunstwerk in sterke mate bepalen. Voor iemand die de maker van dit schilderij niet goed kent, is de voorstelling volstrekt onbegrijpelijk. Een goede bekende van de kunstenaar weet bijv. dat Chez Elodius een favoriet eet-huisje was, herkent in het jonge stel in de hartvorm kennissen van de kunstenaar en weet dat de grammofoon voor de kunstenaar de betekenis van een erotisch symbool heeft.

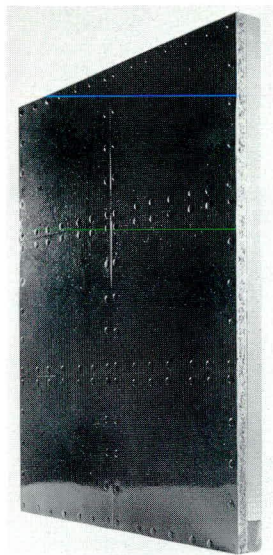
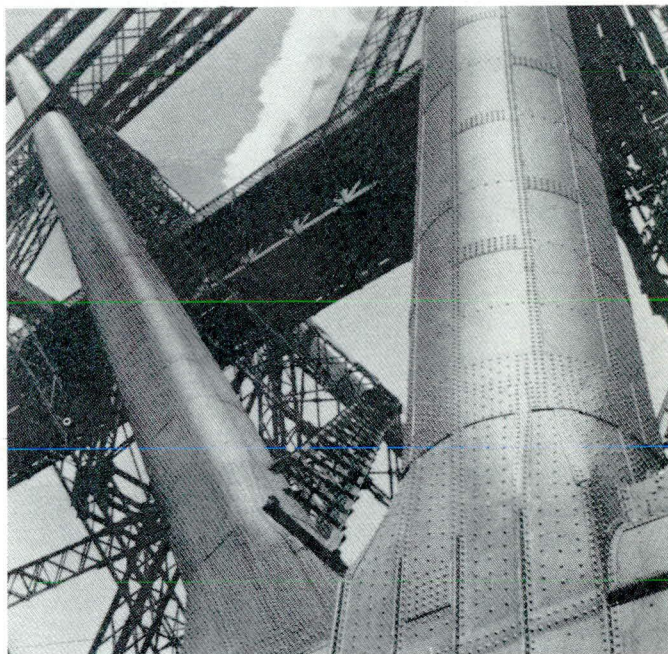
Pyke Koch, *Suicide et Souvenir*, 1928, coll. Centraal Museum, Utrecht.





23
Forth Bridge, ontworpen in
1881, en een detail.

23-24
De navolgers van de kunste-
naars van De Stijl waren van
mening dat mensen meer, en
beter zien, als ze niet naar te-
veel dingen tegelijk hoeven te
kijken.



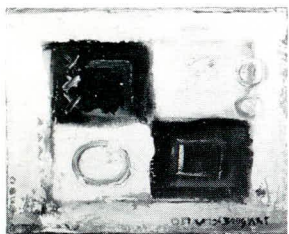
24
Armando, *Platen*, 1963, coll.
Centraal Museum, Utrecht.

Vanaf het eind van de vijftiger jaren volgden veel kun-
stenaars de leden van de Stijl-groep na in hun zoektocht
naar een gezuiverde kunst. Het doel van al deze kunste-
naars was niet alleen het zuiveren van de kunst, maar
ook het zuiveren van de waarneming. Zij geloofden dat
mensen meer en ook beter kunnen zien, als ze niet naar
teveel dingen tegelijk hoeven te kijken. Het zien van
maar één lijn, vorm of kleur op een groot oppervlak zou
ervoor zorgen dat die lijn, vorm of kleur heel intens tot
ons doordringt. Zo'n ervaring doen we niet op in het da-
gelijks leven. Daarin wordt onze aandacht immers voort-
durend afgeleid (afb. 23-24). Daarom hielden deze kun-



25
Vooral het materiaal bepaalt in dit reliëf de vormen. Een traditionele, uitgebalanceerde compositie ontbreekt daardoor.
J. Schoonhoven, *R60-4*, 1960, coll. Centraal Museum, Utrecht.

26
Bram Bogart gebruikt een dikke verfpasta, waar hij calligrafische tekens inzet.
Bram Bogart, *Vlakken met tekens*, 1952, coll. Centraal Museum, Utrecht.

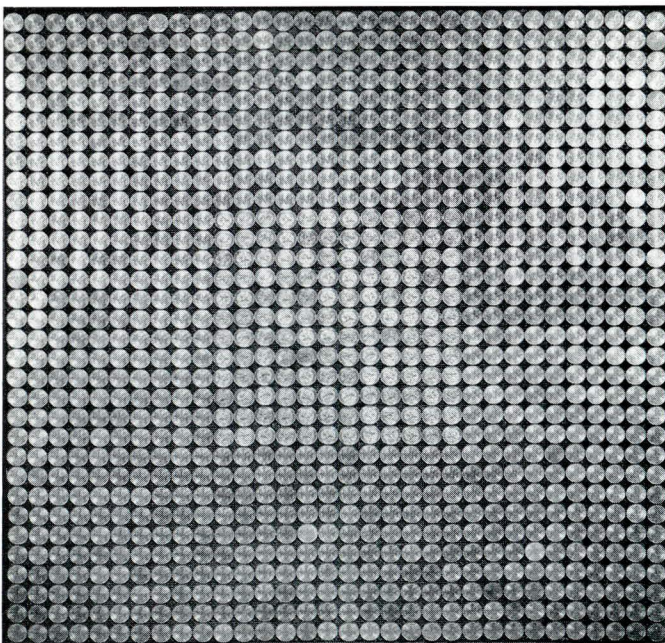


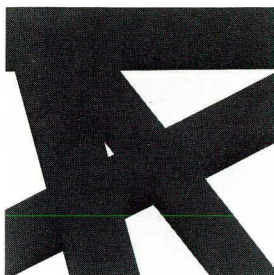
27
Om een kunstwerk zo onpersoonlijk mogelijk te doen zijn, werd het principe van herhaling toegepast. Hierdoor wordt eveneens voorkomen dat op bepaalde gedeelten nadruk komt te liggen.
J. Hendrikse, *Munten-reliëf*, 1967, coll. Centraal Museum, Utrecht.

stenaars zich niet meer tegelijkertijd bezig met én vorm én lijn én kleur, zoals de leden van De Stijl, maar gingen ze die beeldende elementen van elkaar isoleren. Zo konden ze de verschillende mogelijkheden van de beeldende elementen beter onderzoeken. De een beperkte zich daarbij tot kleur, een ander tot vorm, weer anderen kozen voor structuur en er waren ook kunstenaars die de wijze van ontstaan van een kunstwerk als onderwerp namen.

Sommige van deze kunstenaars lieten de vormen in hun werk in sterke mate bepalen door de aard van het gebruikte materiaal. Daarbij onderzochten ze niet alleen de mogelijkheden van verf, maar ook van gips, papier-mâché, karton etc. (afb. 25).

Toch speelden de persoonlijke voorkeuren van de kunstenaars in het begin nog een belangrijke rol. Ze gaven de gebruikte materialen verschillende kleuren, of brachten er zelf vormen in aan (afb. 26). Later legden deze kunstenaars zich meer beperkingen op. Er werd bijvoorbeeld nog maar één kleur toegepast. Uiteindelijk lieten zij het bij de keuze van het materiaal en de bevestiging daarvan op de ondergrond. Dat materiaal bestond uit simpele, alledaagse dingen, vaak afkomstig uit fabrieken: staalplaten, bouten, munten, plastic. En dat materiaal pasten de kunstenaars ook zo onpersoonlijk mogelijk toe: steeds hetzelfde voorwerp in rijtjes onder en boven elkaar (afb. 27).



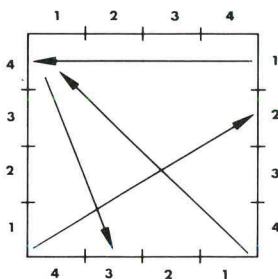


28

P. Struycken, *Wetmatige beweging*, 1963, coll. Centraal Museum, Utrecht.

Binnen het vierkante vlak waarvan de zijden in vieren verdeeld zijn vindt een beweging linksom plaats. Te beginnen in de rechterbovenhoek zijn zwarte balken getrokken naar de overzijde volgens de reeks: 1 - 4; 1 - 3; 1 - 2; 1 - 1.

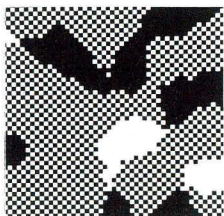
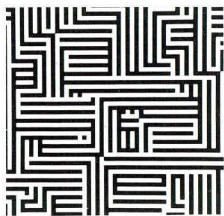
(uit: cat. Peter Struycken, Centraal Museum, Utrecht 1974/1975).



29

Deze werken zijn gemaakt met behulp van een computer. Daardoor werd het ontstaansproces niet beïnvloed door de intuïtie van de kunstenaars.

L. Geurts en L. Meertens, *Kristalstructuren*, 1972, coll. Centraal Museum, Utrecht.



De rol van de kunstenaar, en daarmee de rol die zijn gevoelens speelden, is in de net omschreven werken al aardig teruggedrongen. Toch vond men dat de persoon van de kunstenaar er nog teveel aan te pas kwam. Hij en niemand anders bepaalde welk materiaal er in een kunstwerk gebruikt moest worden en hij bevestigde dat materiaal op een manier die hem het meest beviel. En nu konden die kunstenaars wel zeggen dat ze geen voorkeur hadden voor het een of het ander, maar wie controleerde dat? Misschien besloot zo'n kunstenaar toch wel halverwege dat hij een cent een tikje moest draaien, of er nog een rijtje aan moest toevoegen, omdat hij dat persoonlijk mooier vond.

Op grond van deze kritiek gingen kunstenaars op zoek naar bepaalde ordeningssystemen. Als zo'n systeem eenmaal gevonden was dan mocht er niet meer van afgeweken worden; alle onderdelen van een werk moesten logisch, bepaald door het systeem, op elkaar volgen (afb. 28). Deze kunstenaars beperken zich tot eenvoudige, geometrische patronen van cirkels, vierkanten en rechthoeken. Door het gebruik van eenvoudige vormen wordt het gebruikte systeem toegankelijker. Daardoor kan de toeschouwer de toepassing ervan controleren. Soms is daar echter wel een flinke wiskundeknobbel voor nodig. Vooral als computers gebruikt gaan worden om ordeningssystemen te ontwerpen (afb. 29).

Vanaf 1960 probeerden kunstenaars dus hun persoonlijke invloed op het uiterlijk van hun werk verder te beperken om algemeen verstaanbare kunst te maken. Daartoe werd abstrahering in de kunst steeds verder doorgevoerd. We zetten de verschillende manieren waarop dit gebeurde nog even op een rijtje:

- De beperking van het kleurgebruik leidde uiteindelijk tot het toepassen van nog maar één kleur.
- De vereenvoudiging van vormen leidde tot het gebruik van slechts geometrische vormen, of de vormen van machinaal vervaardigde produkten, die netzomin door de kunstenaar zelf bedacht waren.
- Het ordenen van de beeldende elementen liet men aan het toeval over, of aan een elektronisch brein. Ook waren er kunstenaars die de herhaling van één element als uitgangspunt voor de ordening namen.

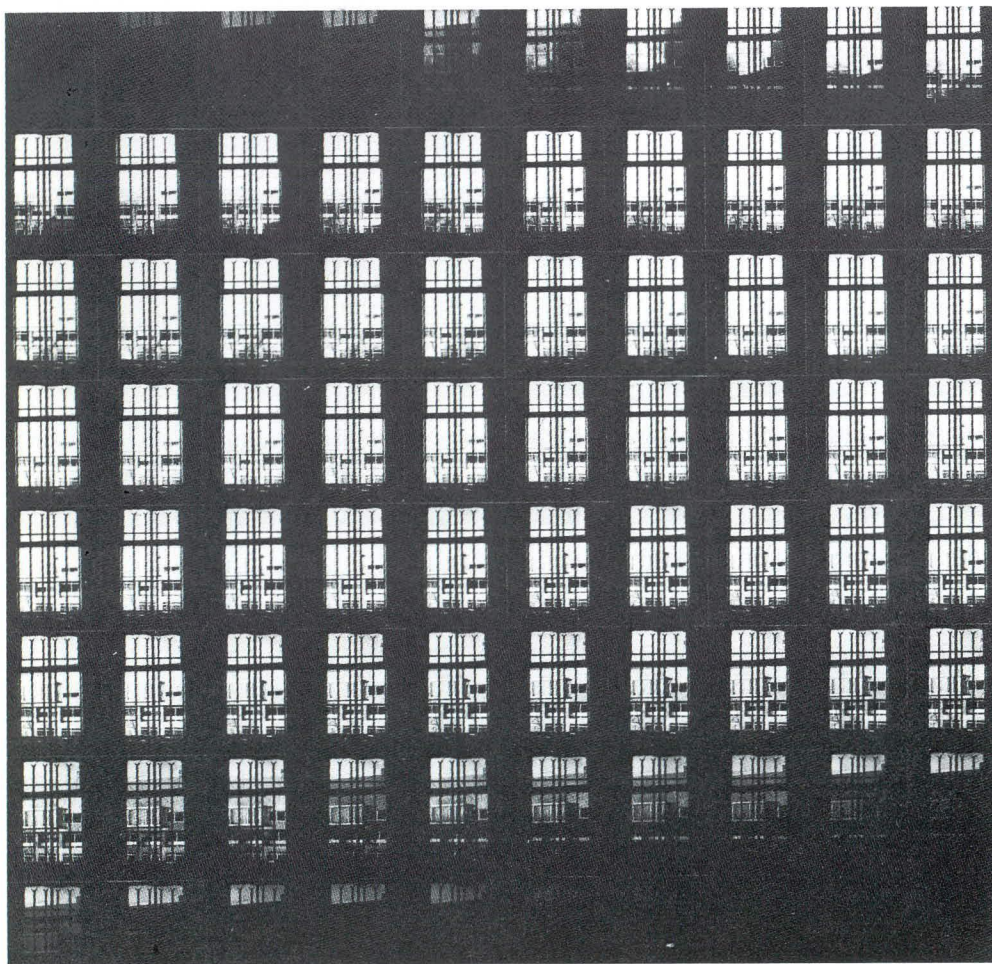
30-31

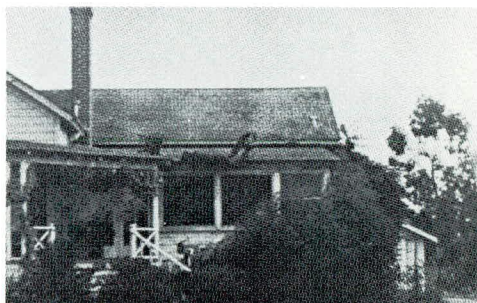
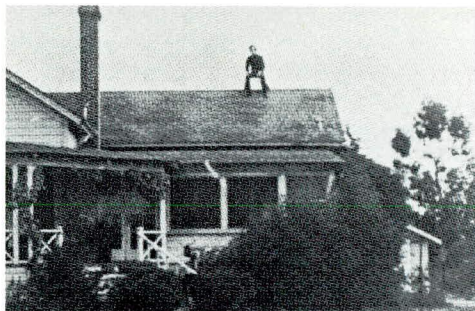
Foto's en film- of video-opnamen zijn soms het enige middel waarmee een kunstenaar bepaalde ervaringen op een directe wijze kan overbrengen.

30

Jan Dibbets, *De kortste dag in het Van Abbemuseum*, 1970, foto's op board, coll. sted. Van Abbemuseum, Eindhoven.

Door het toepassen van deze mogelijkheden verdween het aloude unieke karakter van een kunstwerk. Iedereen kon in principe een doek in één kleur verven, centen op een ondergrond plakken, of een uitdraai van een computerprogramma maken. De kunstenaars vonden dat niet zo erg. Voor hen was een schilderij enkel van belang als de registratie van het onderzoek naar beeldende middelen. Een schilderij werd beschouwd als hulpmiddel om de resultaten van het onderzoek te laten zien aan het publiek en zo visuele ervaringen met hen te delen. Sommige kunstenaars vonden het schilderij voor dat doel zelfs een heel gebrekkig hulpmiddel. Dat waren de kunstenaars die vonden dat met het schilderen van effen kleurvlakken alle mogelijkheden voor onderzoek naar beeldende middelen waren uitgeput. Zij gingen zich interesseren voor visuele verschijnselen in het algemeen. De





31
Bas Jan Ader, opnamen uit *Fall 7*, Los Angeles 1970, videotape, zw/w, 34 sec.

voortdurende veranderingen van het daglicht bijvoorbeeld. Of de effecten van kleurstof in stromend water. De ervaringen die kunstenaars opdeden bij dergelijke onderzoeken, lieten zich moeilijk direct delen met het publiek. Zeker niet met behulp van het traditionele schilderen. Om te zorgen dat publiek zich die ervaringen toch kon voorstellen boden de kunstenaars andere hulpmiddelen aan. Foto's en videobanden bijvoorbeeld, die lieten zien wat de kunstenaar had meegemaakt (afb. 30-31). Vaak ook beperkten kunstenaars zich tot het geven van aanwijzingen: Doe zus of zo op dit of dat moment en merk dan zelf maar wat er gebeurt. Die kunstenaars vonden dat de toeschouwer zo vrij mogelijk moest worden gelaten bij het opdoen van ervaringen. De kunstenaar wilde daar geen invloed op uitoefenen (afb. 32).

"fünfhundert, tausend oder mehr leute sind irgendwo in einer stadt zusammen. sie fangen alle zusammen im gleichen augenblick an brouwn zu erklären, wie man von dieser stelle aus zu ihrer wohnung kommt. so laut wie möglich! this way brouwn."

"nimm ein taxi. frage nach der brouwnstraße. höre aufmerksam hin auf die diskussion zwischen taxifahrer und den leuten, die er nach dem weg zu dieser straße fragt. this way brouwn."

32
Stanley Brouwn, *drie Tekstconcepten*, z.j.

"wenn sie brouwn treffen, beginnen sie sofort damit ihm zu erklären, wie man zu dem punkt geht, wo sie und brouwn in diesen augenblick stehen. no way brouwn."

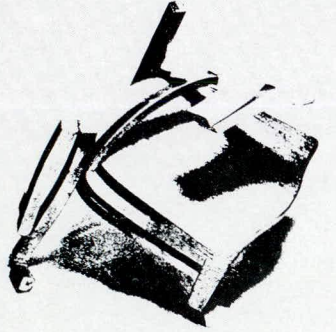
Hiermee was eigenlijk het kunstwerk als 'ding' verdwenen. Er was niets meer om aan de wand te hangen of om op een sokkel te plaatsen. En dus was er niets meer om te verkopen. Ook dat vonden de kunstenaars niet zo erg. Vaak was dat zelfs hun bedoeling.

Musea waren namelijk steeds vaker en op een steeds eerder moment tentoonstellingen gaan organiseren over de nieuwste kunstvormen. Ook de kunsthandel had daar brood in gezien en het aantal galeries was sterk toegenomen. De prijzen van de kunstwerken waren sterk gestegen. De kunstenaars profiteerden natuurlijk van de toegenomen belangstelling, maar ze voelden zich er ook door gehinderd. Gehinderd in hun verlangen naar het doen samenvallen van kunst en het leven van alledag. Hoe kon de kunst immers uit haar isolement komen zolang ze werd beschermd door de muren van musea, galeries en particuliere verzamelaars?

33

Engels' Products Organization,
folder *Engels' Products*, 1965,
archief Pieter Engels.

ENGELS PRODUCTS



EPO cat. C hersteld meubel
repaired furniture



EPO cat. A meubel
furniture

fotografie: Wetselaar

ENGELS PRODUCTS ORGANIZATION presents
2 januari - 31 januari

EPO-SHOW

GALERIE 845 AMSTERDAM HOLLAND

845 prinsengracht opening: 2 januari 1965
vrijdags 4 uur door Willem de Ridder Kwintet

Engels Products

NIEUW MIJNWEREND SENSATIONEEL, DE GEE GENVELOEG UITZONDERLIJK KRANKZINNIG, ERY
BILINGEWOON, GESTROOPLIND AANKEKEND MOOIER, BETTER FUNCTIONEEL, LINEK, NIEUW
NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW NIEUW
HET NIEUWST, HET NIEUWST, ALTIJD HET BESTE!!!!

NEEM EPO. HET IS EEN ENGELS PRODUCT
WAT ENGELS DOET, ENGELS GOED!

heeft U reeds een Jaguar, chinchilla voor Uw vrouw, de privéwacht, de avondwacht, dan het gehele
huis, dan is het nu de tijd EPO aan te schaffen. KIERAS UW HOGGE NOTEN, UW VRIENDEN, ZULLEN
U BENIDEN. U BENT ZO NIEUW MET EPO IN UW HUIS!

ATTENTIE
gratis 1 Plushave of meer bij aankoop van 1 EPO cat. A gratis 1 kussent bij aankoop 3 EPO's cat. A
gratis 1 vliegnet naar de Canarie Eilanden bij aankoop 6 EPO's cat. A (bij kostante betaling)
en ook gemakkelijke betalingsvoorwaarden

EPO ook voor bedrijven
EPO in iedere gewenste kleur, vorm en materiaal leverbaar:
EPO speciaal voor Uw huis of bedrijf vervaardigd vanaf f. 400 - per m.
EPO cat. A - cat. B - cat. C - cat. D etc. resp. vanaf f. 1500 - vanaf f. 800 - vanaf f. 500 - vanaf
f. 250 - etc. zoals (wand)meubelen, herstellende meubelen, obstakels, reliëfs, etc.

EPO surprises (gratis bij aankoop)	
1 II ENGELS UITGEADEMDE LUCHT (smeermiddel)	± f. 25 -
1 II ENGELS UITGEADEMDE LUCHT (smeermiddel)	± f. 25 -
1 II ENGELS MIXTURE (diverse gebruikte producten)	± f. 50 -
1 II ENGELS HAAR (bevestigingsmiddelen)	± f. 10 -
1 II ENGELS TRANEN (bevestigingsmiddelen)	± f. 99 -

NEW! SENSATIONAL! DOUBLE! CRAZY! MARVELOUS! EXCEPTIONAL! MAD! MAD! MAD!
SEX! EXTRAORDINARY! STREAMLINE! APPEALING! FINER! BETTER! FUNCTIONAL! UNIQUE!
NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW! NEW!
THE NEWEST! THE NEWEST! ALWAYS THE BEST!!!!

GET EPO. IT IS AN ENGELS PRODUCT
ENGELS MADE IS GOOD MADE!

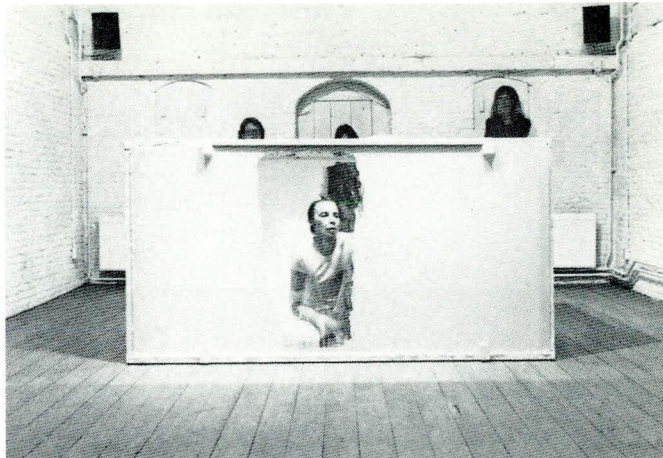
you already got a Jaguar, chinchilla for your wife, a private swimming pool, an evening dress, through the
house, then it is time now to get EPO. SURPRISE YOUR FAMILY. YOUR FRIENDS WILL ENJOY YOU!
YOU ARE SO NEW WITH EPO IN YOUR HOUSE!

ATTENTIE
1 Plushave of meer gratis bij aankoop van 1 EPO cat. A gratis 1 kussent gratis bij aankoop van 3 EPO's cat. A
gratis 1 vliegnet naar de Canarie Eilanden bij aankoop van 6 EPO's cat. A (bij kostante betaling)
en ook gemakkelijke betalingsvoorwaarden

EPO for business too
EPO deliverable in any colour form and material
EPO especially made for your house or business already from f. 400 - a m.
EPO cat. A - cat. B - cat. C - cat. D etc. resp. from f. 1500 - from f. 800 - from f. 500 - from
f. 250 - etc. for instance (wall) furniture, repaired furniture, obstacles, reliëfs, etc.

EPO surprises (gratis bij aankoop)	
1 II ENGELS BREATHED OUT AIR (smeermiddel)	± f. 25 -
1 II ENGELS BREATHED OUT AIR (smeermiddel)	± f. 25 -
1 II ENGELS MIXTURE (diverse gebruikte producten)	± f. 50 -
1 II ENGELS HAIR (bevestigingsmiddelen)	± f. 10 -
1 II ENGELS TEARS (bevestigingsmiddelen)	± f. 99 -

Aankoop bij Engels' Products Organization
109 vanderhorststraat Amsterdam 4-Bld. phone: 020/734811



34

Ben d'Armagnac, performance, 1974. Stichting De Appel, Amsterdam. In de ruimte staat een hoge, langwerpige kist van glas, die aan de binnenkant wit beschilderd is. Met een scheermes wordt van binnenuit de verf van het glas gekrabbd. In de kist zit Ben d'Armagnac, omgeven door honderden vliegen. Veel vliegen komen steeds terug op een diepe wond in zijn arm en worden geïrriteerd weggeslagen. Andere vliegen scholen samen op een schoteltje met honing dat in de kist staat.

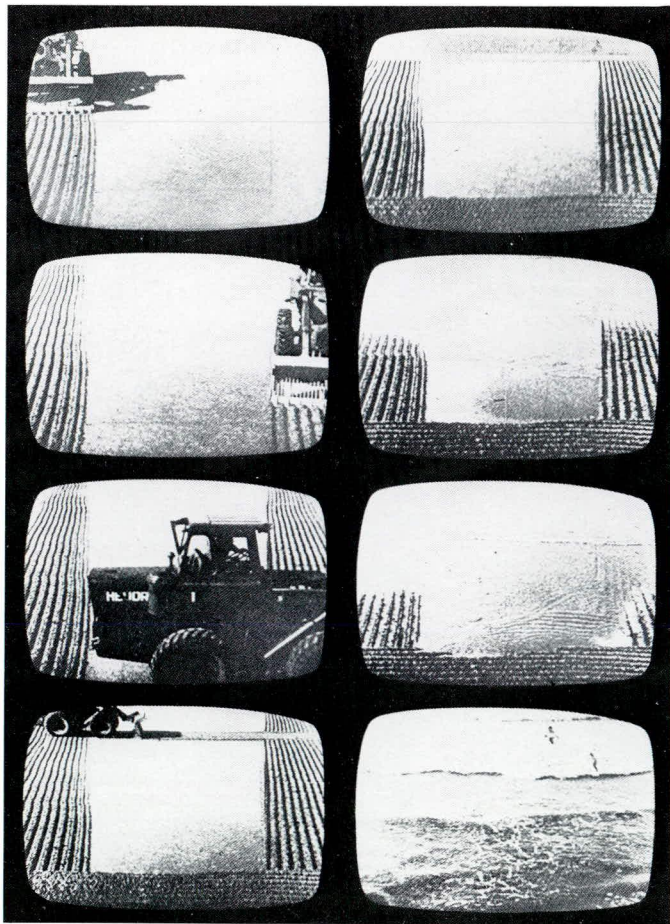
Allerlei middelen werden beproefd. Sommige kunstenaars gingen 'waardeloze' kunst maken: een hoop zand of dennenaalden, neergegoooid in een hoek van een tentoonstellingszaal. Of ze vulden busjes met uitgeademde lucht (afb. 33). Andere kunstenaars maakten helemaal geen dingen meer maar traden op voor het publiek, zoals een acteur die een toneelstuk opvoert. Dergelijke optredens (performances) hadden ook als voordeel dat ze niet waren gebonden aan een museumzaal of andere officiële tentoonstellingsruimten. Om dergelijke ruimten te kunnen vermijden werden weer andere kunstwerken zo groot gemaakt dat ze in geen enkele tentoonstellingszaal pasten (afb. 34-35). En, zoals we al zagen, er waren ook kunstenaars die alleen nog maar ideeën voor een kunstwerk noteerden en niet meer overgingen tot uitvoering daarvan.

Door dergelijke 'niet verhandelbare' en 'museum-vrije' kunst te maken, die vaak ook leek op de alledaagse handelingen en ervaringen van allerlei mensen, hoopten de kunstenaars iedereen te kunnen bereiken.

Maar het hielp allemaal niets. Kunstwerken van waardeeloos materiaal bleken heel goed verkoopbaar te zijn. Dat gold ook voor video-tapes en foto's van kunstenaars-optredens en van kunstwerken die buiten het museum tot stand kwamen. En in plaats van schilderijen ging men gretig kaartjes verzamelen waarop de kunstenaar zijn ideeën voor een kunstwerk had vastgelegd.

Jan Dibbets, opnamen uit *Twelve hours tide object with correction of perspective*, 1968/69, videotape.

Een tractor trekt voren in het strand die enkele uren later door de opkomende vloed worden weggespoeld.



Ook het alledaagse karakter van de kunstwerken kon de kloof met het grote publiek niet verkleinen. Want hoe alledaags de handelingen en objecten van de kunstenaar ook waren; zo gauw ze werden uitgevoerd of opgesteld in musea en galleries kregen ze automatisch het stempel 'kunst'. En bij het horen van het woord kunst koesterde het grote publiek nog steeds totaal andere verwachtingen (afb. 36).

Kunstenaars die de traditie van het modernisme wilden voortzetten door te zoeken naar een gezuiverde kunst, bereikbaar voor iedereen, konden toen eigenlijk nog maar een ding doen, en dat deden ze ook: rechtstreeks discussiëren met het publiek over de vraag 'wat is kunst'. Het standpunt dat de kunstenaars innamen in die discussie was: het heeft geen zin meer om kunst te maken want alles is kunst en iedereen is een kunstenaar (afb. 37).

36

De term *minimal art* wordt gebruikt voor een bepaalde vorm van beeldhouwkunst die zich vanaf 1962 in Amerika ontwikkelde. De kunstwerken worden direct op de grond, aan de wand of tegen het plafond bevestigd. Vaak zijn ze ontworpen voor een bepaalde omgeving. De kunstenaars passen industriële materialen en technieken toe en laten hun werk meestal in een fabriek uitvoeren.

Dan Flavin, *constructie met neonbuizen*, 1967, en reacties op de Minimal Art-tentoonstelling in het Haags Gemeentemuseum, 1968.

(uit: *Is dat nou kunst?*, Den Haag 1982).

Bij opening in Den Haag
Burgemeester toont
misprijzen
voor *Minimal Art*

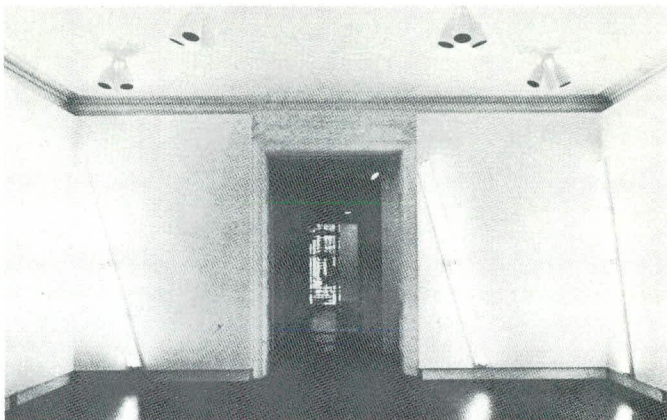
MAGER VERTOON VAN MINIMAL ART

„Laat er maar
veel van zien,
des te eerder
is het over”

37

De Duitse kunstenaar Joseph Beuys discussieert met het publiek tijdens de tentoonstelling 'Art for Society' in Londen, november 1974.

(uit: C. Tisdall, *Joseph Beuys*, New York 1979).





38

René Daniels is een van de eerste Nederlandse schilders die het 'academische' schilderij weer in de belangstelling bracht. In het schilderij 'Academie' heeft hij zowel figuratieve als abstracte beelden verwerkt. Daarmee wordt aangegeven dat de schilderkunst haar diversiteit herwonnen heeft.

René Daniels, *Academie*, 1982, coll. Gemeente Helmond.

(Foto: Paul Andriese)

Een nieuwe generatie kunstenaars had aan het eind van de jaren zeventig nog maar weinig vertrouwen in de modernistische theorie. Wat viel er binnen die traditie immers nog te doen nu alles en tegelijkertijd niets als kunst kon worden beschouwd?



39

Uit het werk van Elizabeth de Vaal blijkt de hernieuwde belangstelling voor klassieke motieven, zoals de Ionische zuil. Van een correcte stofuitdrukking naar academische maatstaven is hier geen sprake; het karakter van de verf wordt niet ontkend, maar zelfs benadrukt. Elizabeth de Vaal, *Pilaar*, 1983, coll. Centraal Museum, Utrecht.

Die nieuwe, jonge kunstenaars hadden het vermoeden dat de weg naar de toekomst via voortdurende vernieuwing was doodgelopen. En daarom keken ze niet meer vooruit naar het onbekende, maar terug naar datgene wat bekend was: de klassieke traditie in de kunst (afb. 38). In dat verleden zagen ze een bron van inspiratie en nieuwe mogelijkheden. Mogelijkheden om weer kunst te maken volgens de klassieke norm en daardoor het contact met het publiek te herstellen.

Het werk van deze nieuwe kunstenaars wordt gerangschikt onder de naam 'post-modernisme'. Dat betekent 'na het modernisme'. Het is lastig om er een beschrijving van te geven. Heel algemeen valt er over post-modernisme te zeggen dat modernistische ideeën worden vermengd met elementen uit de klassieke traditie. Wat dat laatste betreft mag weer alles wat de modernisten verboden: het maken van herkenbare voorstellingen, het uitdrukking geven aan persoonlijke gevoelens en het gebruikmaken van de geschiedenis, ook die van de kunst zelf. Zelfs het maken van schilderijen is weer in ere hersteld (afb. 39 en 40).

Of het post-modernisme het uitgangspunt zal blijken te zijn voor een nieuwe traditie in de kunst is moeilijk te voorspellen. Daarvoor bestaat deze richting nog te kort. Het lijkt er echter wel op, gezien de snelheid waarmee deze kunst populair is geworden. Niet alleen bij musea, particuliere verzamelaars en kunstcritici, maar ook bij andere, aanvankelijk modernistisch werkende kunstenaars.

Dit alles betekent niet dat het definitief is afgelopen met het modernisme. Nog steeds maken kunstenaars niet-figuratieve, abstracte kunst. En nog steeds beproeven kunstenaars nieuwe materialen, op zoek naar een zuivere beeldtaal. Het modernisme staat echter niet meer zo erg in de belangstelling van de spraakmakende kunstcritici, museumdirecteuren en galeriehouders.

Zo gaat het eigenlijk altijd als normen verschuiven. Wat ooit afwijkend werd gevonden, en nieuw, wordt langzaam maar zeker beschouwd als 'gewoon' en uiteindelijk aan de kant gezet als 'achterhaald'.

Neem bijvoorbeeld de ontwikkelingen in de mode. In een tijd waarin het gebruikelijk is dat vrouwen enkel-lange rokken dragen, is het aantrekken van een korte rok een opvallende daad. Dergelijk afwijkend gedrag zal zeker afkeurende blikken krijgen van de grote groep die tevreden is met de roklengte, zoals hij altijd is geweest. Zolang nog maar een paar durfals korte rokken dragen heeft de behoudende meerderheid het makkelijk. Maar naarmate korte rokken in de mode komen wordt het voor de behoudende groep steeds moeilijker om zich te



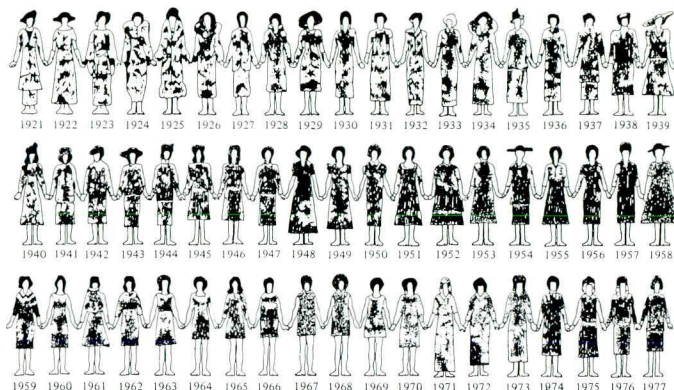
40

Marlene Dumas gebruikt zowel figuratieve als abstracte elementen in haar werk, dat een sterk persoonlijk karakter draagt. In deze tekening geeft ze een geheel eigen interpretatie van een bekend sprookje van Andersen. De zee-meermin wil haar staart voor benen inruilen, want met een staart kan ze op het land niet uit de voeten. Marlene Dumas, *Mijn staart voor benen*, 1979, part. coll. (Foto: Paul Andriessse)

onttrekken aan de verandering in het modebeeld. Korte rokken zijn dan zo gewoon geworden dat het dragen van een lange rok wordt bestempeld als afwijkend, ouderwets gedrag.

Maar ook de voorstandsters van de korte rok hebben last van hun populariteit. Om op te blijven vallen moeten ze steeds kortere rokken gaan dragen, tot de norm zover is verschoven dat de grens van het fatsoen écht is bereikt. Op dat moment blijft er voor diegenen die zich willen onderscheiden van de meerderheid nog maar één ding over: weer een lange rok gaan dragen (afb. 41).

Natuurlijk kunnen we de aard van de ontwikkelingen in de mode niet helemaal gelijkschakelen aan die in de kunst, maar er zijn toch treffende overeenkomsten. Zelfs het meest extreme modernisme kreeg vanaf 1960 in Nederland een groeiende kring van aanhangers, zonet onder de 'gewone man', dan toch zeker bij de kenners en



"Je bent er nog lang niet, jongeman"
(uit: New Yorker, 15 dec. 1951)

De populariteit van het modernisme ging ten koste van de kunstenaars die zich min of meer hielden aan de klassieke norm.

critici. Dat ging veelal ten koste van de kunstenaars die zich gematigder opstelden, door bijvoorbeeld figuratieve elementen in hun werk te handhaven. Want al dacht je na het lezen van dit boekje misschien anders, die waren er nog steeds. Gedurende de hele bloeitijd van het modernisme waren er kunstenaars die kunstwerken maakten waarin elementen van de klassieke traditie te herkennen zijn. Veel van die kunstenaars zagen zich echter geconfronteerd met een miskenning van hun werk, dat verouderd werd gevonden (afb. 42).

Voor de modernisten werd het ondertussen steeds moeilijker om voort te blijven gaan op de weg van voortdurende vernieuwing. En uiteindelijk zagen de post-modernisten alleen nog maar kans tot verandering van de kunst door terug te grijpen naar het verleden. Post-modernisme is kunst die, op het hoogtepunt van het modernisme, het 'verouderde' idee van herkenbare, verhalende kunst nieuw leven heeft ingeblazen. Door de populariteit van het post-modernisme raakt het modernisme op haar beurt op een zijspoor. Hoe lang het daar uitgerangeerd zal blijven is een kwestie van afwachten.



"You've got a long, long road ahead of you, young man."

De in dit boekje beschreven ontwikkelingen in de schilderkunst zijn goed te vergelijken met die in de vormgeving. Ook op dit gebied is er sprake van een postmoderne reactie op een modernistische traditie.

Kenmerkend voor het modernisme is het geloof in de zuivere vorm. Daarom probeerde men de vorm zoveel mogelijk te vereenvoudigen door op zoek te gaan naar het meest kenmerkende en het meest essentiële. Voor de schilderkunst betekende dat het verlaten van de figuratieve voorstelling om in plaats daarvan een meer universele beeldtaal te ontwikkelen.

Voor de vormgevers, die gebruiksvoorwerpen ontwerpen, was het kenmerkende en essentiële de functie, de gebruikswaarde van de objecten. Men noemt de modernistische architecten en ontwerpers daarom wel functionaristen. In hun opvatting zijn de esthetische en emotionele kwaliteiten van een object (hoe het eruit ziet) ondergeschikt aan de functie ervan (waar het voor dient). Vanaf 1910 gingen de modernistische vormgevers voorwerpen van decoraties en ornamenten ontdoen en zich vragen stellen als:

- wat is de gebruikswaarde?
- welke vorm brengt een bepaalde functie het best tot uitdrukking?
- hoe ontstaat er evenwicht tussen de gebruikseisen, de technische uitvoering en het materiaal; kan het product machinaal vervaardigd worden?
- is de gebruikswaarde in overeenstemming met de prijs?

43

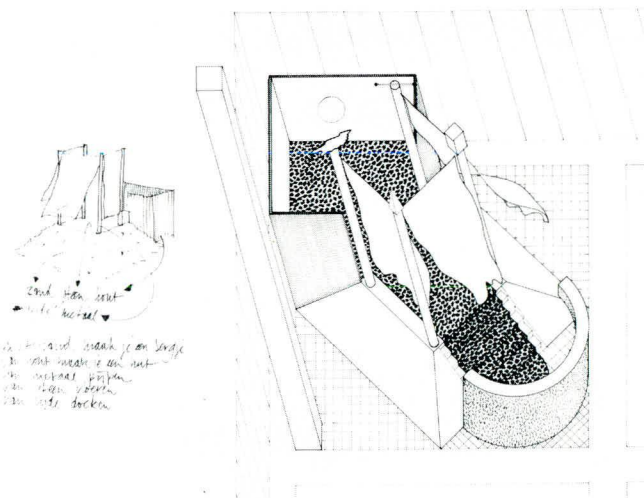
Dit paviljoen is een goed voorbeeld van het modernisme in de vormgeving. Het is opgesteld op de afdeling kunstnijverheid van het Centraal Museum Utrecht. De keuze van de objecten is gemaakt door de ontwerper van het paviljoen, Manfred Kausen. Daarbij was de vraag naar de functionele aspecten van de voorwerpen het eerste uitgangspunt. De vormgeving is strak en zakelijk. Manfred Kausen, *Eigentijds interieur*, 1982, coll. Centraal Museum, Utrecht.



Op deze manier trachtten de functionalisten tegemoet te komen aan de behoeften van de gebruikers van hun produkten (afb. 43).

Pas in de jaren zeventig werden strakke, witte interieurs met kubus-achtige meubelen populair bij het grote publiek en kwamen grote warenhuizen op de markt met namaak-modernistische ontwerpen. Ondertussen kwam er van de kant van een nieuwe generatie vormgevers kritiek op de ontwerpen van de functionalisten. De jonge ontwerpers vonden dat de functionalisten te streng waren geweest in de eigen leer, waardoor de vormgeving eentonig en saai was geworden en de vormtaal verarmd en kleurloos. Ze vonden dat er aan die voorwerpen niets te beleven was: in één oogopslag kon je zien hoe iets in elkaar stak.

Als reactie hierop zoekt de nieuwe generatie, die post-modernistisch wordt genoemd, naar vormen die meer visuele en emotionele informatie bieden. Decoratie en ornament worden weer van stal gehaald. De strenge logica van de functionalisten wordt ingewisseld voor een irrationeel, associatief ontwerpproces. De post-modernisten maken hun voorwerpen juist ingewikkeld en verrassend. Soms is een onderdeel in tegenspraak met een ander en wijken de toegepaste materialen en kleuren af van wat

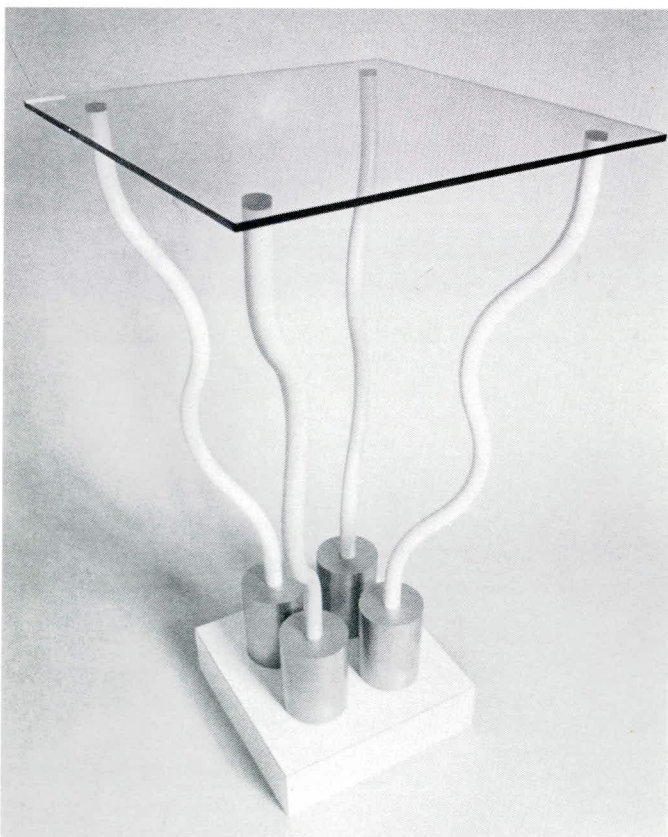


44

Het ontwerp voor dit slaapvertrek is gebaseerd op post-moderne principes. De vormgever Ed Annink heeft zich in de eerste plaats laten leiden door persoonlijke associaties over slapen en de verschillende handelingen die voorafgaan aan het zich te ruste leggen. In de half-cirkelvormige ruimte kun je je omkleden, in de ruimte tussen de gordijnen kun je met een drankje het slapen nog even uitstellen, om je uiteindelijk te ruste te leggen in de laatste ruimte. In het ontwerp is decoratie noch ornament geschuwd.

Ed Annink, *Ontwerptekening voor een slaapvertrek*, 1984, part. coll.

je zou verwachten: een houten stoel die eruit ziet als een stenen zetel. Soms worden elementen toegevoegd die helemaal geen functie hebben: een laatje dat niet dicht kan. Soms lijkt het ontwerp helemaal in tegenspraak te zijn met de functie ervan: een boekenkast met schuine planken, een theepot die eruit ziet als een hijskraan. De vorm staat weer voorop en praktische overwegingen komen op de tweede plaats. Het doet er minder toe of een bepaalde vorm moeilijk te vervaardigen en dus duur is, of grillig vormgegeven serviezen problemen geven bij de afwas, of de meubels met hun hoeken en gaatjes kans lopen stofnesten te worden. De esthetische en emotionele kwaliteit is belangrijker dan het functionele aspect (afb. 44 en 45).



45

De Italiaanse ontwerper Ettore Sottsass jr. is toonaangevend voor de post-moderne vormgeving. Zijn meubels lijken eerder kunstobjecten dan functionele gebruiksvoorwerpen. Dat blijkt alleen al uit de titel. Ettore Sottsass jr., *Tafel — De structuren sidderen*, 1979, coll. Studio Alchimia, Milaan.

Tentoonstelling

Samenstelling : Hans Schopping en Ludger Smit, m.m.v. Agniet van de Sande

Vormgeving : Max Kisman en Ronald Timmermans

Bruikleengevers : Amsterdam, Benthem en Crouwel architecten; Paul Th. Andriesse; P. Loerakker; Arnhem, Van Wijnen Holding b.v.; Baarn, Architectenbureau Ir. J.W. Jansen b.v.; Eindhoven, Philips International b.v., Company Archives; Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen; Utrecht, Hedendaagse Kunst

Met dank aan : Den Haag, Philips Telecommunicatie & Informatiesystemen (computer hardware en software); Assendelft, Forbo — Krommenie; Bleiswijk, Fa. Pieterman; Delft, Christine de Baan; Den Haag, Robert H. Bröcker — Copi; Ed Annink, Fact (post-modern interieur)
Het post-moderne interieur kon worden gerealiseerd dankzij een subsidie van het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur

Boek

Uitgave : Centraal Museum Utrecht, 1984

Samenstelling : Hans Schopping en Ludger Smit, m.m.v. Agniet van de Sande

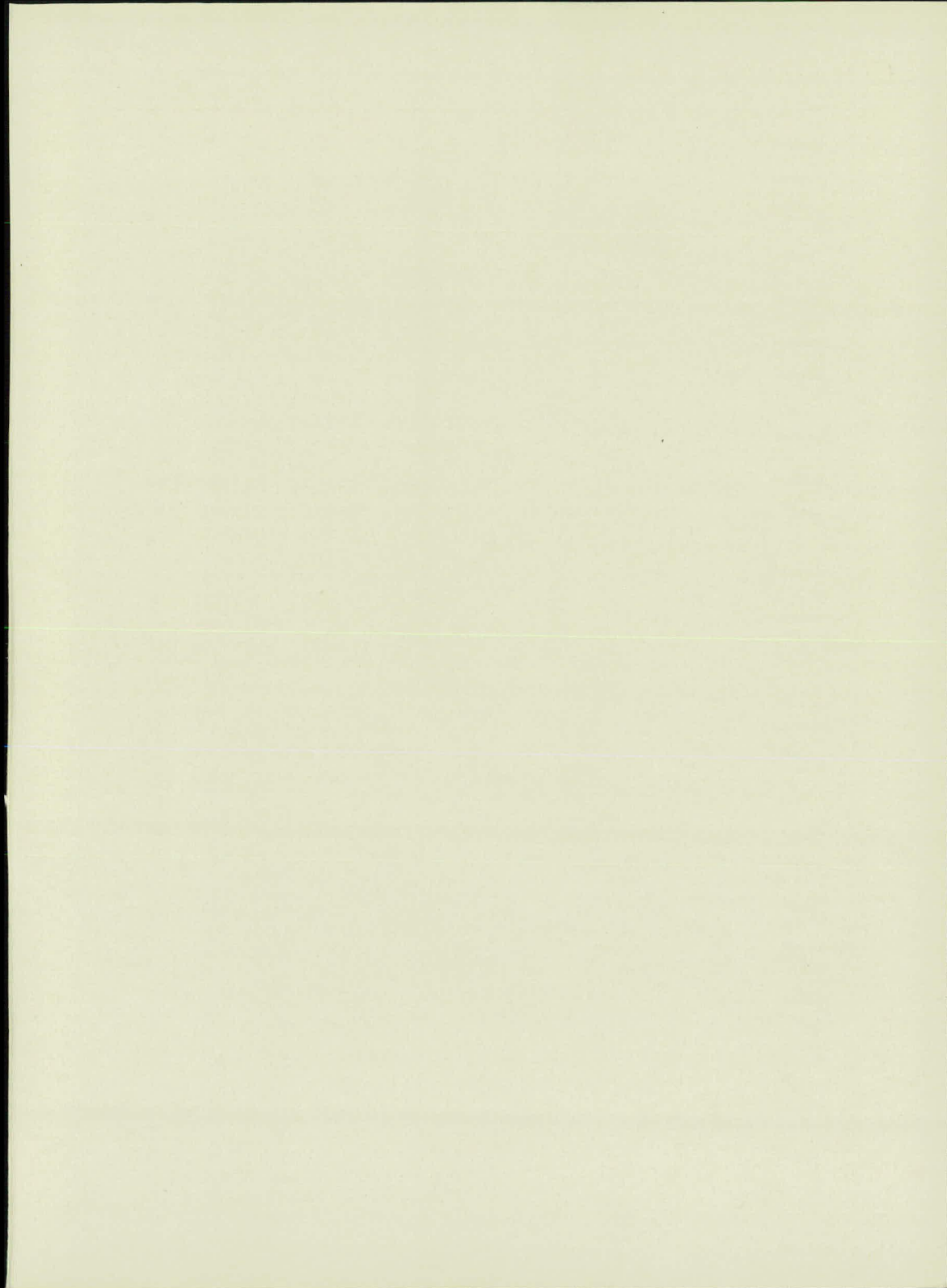
Foto's en afbeeldingen zijn afkomstig uit de in de bijschriften vermelde bronnen.

Vormgeving : Daan Out

Druk : Drukkerij Elinkwijk, Utrecht

© 1984 Centraal Museum Utrecht

Afbeelding omslag: Ed Annink, ontwerp voor de Vloer in een post-modern interieur, voor het Centraal Museum, Utrecht, 1984.



CENTRAAL MUSEUM UTRECHT

