



15^{de} Thomas Mannlezing

Het ongezien moderne van moderne kunst door Marc De Kesel

Zondag 22 maart 2026

LDC Veltershof
Koning Albertstraat 11, 8210 Veldegem

Bijlage bij Toverberg 81



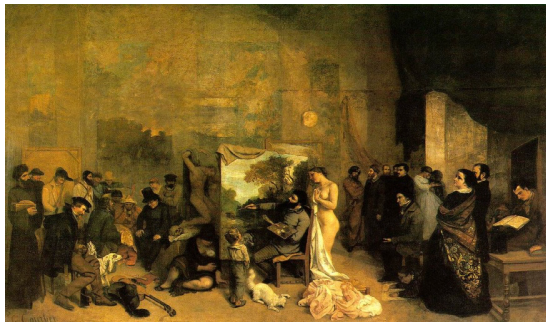
HET ONGEZIEN MODERNE VAN MODERNE KUNST

IN VIII STELLINGEN

Marc De Kesel

I.

In 1850 stelt Gustave Courbet de Beeldende Kunst voor de keuze: ofwel realistisch te worden ofwel te verdwijnen. Die schreeuw doet hij vanuit het traumatische besef dat kunst in een fundamentele crisis is beland. Kunst heeft zich teruggetrokken in wat zo mooi 'schone kunsten' heet, maar niets anders dan een eufemisme was voor het traumatische feit dat ze haar voeling met de *reële* werkelijkheid heeft verloren, zo beseft Courbet.



Gustave Courbet, *L'atelier ou Allégorie réelle déterminant une phase de sept années dans ma vie artistique*, 1855

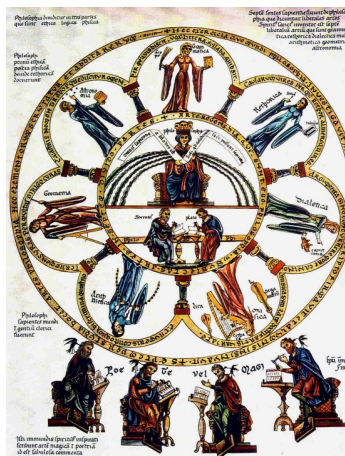
II.

In het spoor van Aristoteles heeft men 'werkelijkheid' eeuwenlang opgevat als wat 'werkt', als *potentia*, als een 'kunnen'. Van dat 'kunnen' is 'kunst' dan een soort superlatief. Op uitmuntende wijze spreekt uit haar het – in casu goddelijke – 'kunnen' door dat het hele Zijn doorzindert. Zo heeft men eeuwenlang over de kunst gedacht. Tot wij met de werkelijkheid gingen uitrichten wat *wij* ermee kunnen, los van het 'kunnen' dat wij aan haar toeschrijven. Met de moderniteit zijn we met andere woorden *tegenover* de werkelijkheid gaan staan, we zijn haar als manipuleerbare materie gaan beschouwen om loutere *technische* met haar om te gaan – 'technisch' in onze, moderne zin van het woord. Pas halfweg de negentiende eeuw begint het besef door te dringen dat de plaats waar de cultuur haar hoogste kunnen te kennen geeft, dan ook niet langer de kunst, maar de techniek is geworden. Waar het de kunst was die tot dan een cultuur haar gezicht

gaf, verschrompelt die nu tot een marginaal fenomeen dat zich alleen nog groot kan houden dankzij de nostalgische referentie naar haar roemrijk verleden.

III.

Sinds de moderniteit vindt de creatieve kracht waarop de cultuur drijft, haar prominente vertegenwoordiger niet langer in het genie, maar in de ingenieur. Daar is de creatieve en ingenieuze inventiviteit te vinden waaruit de moderne cultuur haar progressieve kracht put. In vroeger tijden lag de creatieve motor van de cultuur bij de 'artes', de menselijke vaardigheden, die hun meest hoogstaande uiting kenden in wat sinds de renaissance 'kunst' heette. Die creativiteit was ingebed in een theologisch wereldbeeld: net zoals God de wereld had gecreëerd, kon de mens – als beeld van God – zijn wereld creëren. Kunst was toen 'realistisch' omdat haar creativiteit deelachtig was aan die van de Creator waaraan de werkelijkheid haar bestaan te danken hadden. De voorstellingen die de kunst produceerde hadden een *essentiële* band de reële werkelijkheid. In kunst, die naam waardig, schemerde de waarheid door.



De zeven artes liberales, in: Herrad von Landsberg, *Hortus deliciarum*, 12de eeuw

VI.

Mét haar theologisch 'creatief' fundament, verloor de kunst in de moderniteit meteen ook haar 'essentiële' status, haar in de werkelijkheid zelf verankerde positie. En dus haar realisme. Ze werd het domein van een schone schijn die zich met steeds grotere moeite gegrond wist in de waarheid. Zij vernauwde tot een eng esthetische categorie, ontdaan van elke harde waarheids- of werkelijkheidsgarantie. Zoals Kant het uitdrukt: kunst is alleen vatbaar voor een 'reflexief esthetisch oordeel', dit is voor een oordeel dat per definitie in zijn narcistische zelfgewaarwording blijft steken, en nooit echt object van weten kan worden, laat staan toegang geven tot de 'echte' realiteit (*das Ding an Sich*).

V.

Als Courbet in de jaren 50 van de negentiende eeuw uitschreeuwt dat kunst realistisch moet zijn, betekent dat in elk geval dat hij zich niet neerlegt bij de bescheiden plaats die Kant en andere esthetische theorieën aan de kunst had toegekend. Kunst moet aansluiten bij de realiteit zoals die is, zij moet als eerste de polsslag van de veranderende tijd voelen. Aan haar om die de nieuwe impulsen in realiteit omzet. Als kunst dat niet meer kan, verliest ze haar bestaansreden en houdt ze er beter mee op.

VI.

Moderne kunst heeft nooit aan die eis kunnen voldoen, maar heeft die ook nooit losgelaten. Sterker nog: die eis is tot op heden haar paradigma gebleven. Ze verstaat zich als de steeds weer hernomen poging om binnen het (posttheologisch, postmetafysisch en daarom louter) esthetische paradigma, toch tot een realisme te komen. Uitgaand van het besef 'outsider' te zijn geworden in haar eigen cultuur, neemt ze de taak om zich opnieuw 'inside' te worden, opnieuw de plaats te worden waar zichtbaar de polsslag van de tijd wordt gevoeld, waar duidelijk wordt gemaakt waar het in een cultuur op aankomt, wat werkelijkheid is en wat niet. In de kunst gaat het om niets minder dan realiteit (Courbet) en waarheid. Denk aan wat de oude Cézanne schrijft in zijn brief van 23 oktober 1905 aan zijn jongere collega, Emile Bernard: "Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai".

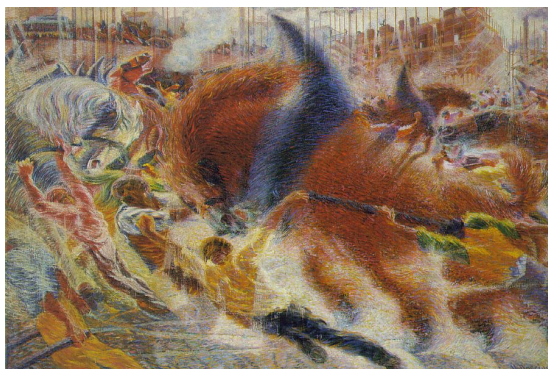
VII

Grosso modo verzon de moderne kunst drie types van reactie op de eis om haar moderne mandaat – haar 'eis tot realisme' op zich te nemen:

A.

Kunst lijkt marginaal, maar is dat niet: ze is alleen haar tijd vóór. Ze staat buiten tijd en cultuur omdat ze 'avant-garde' is. Omdat ze een blik gunt op een nieuwe tijd, een nieuwe cultuur. Daarom is ze ook revolutionair en inherent politiek van aard. Ze stuwt sociale utopieën en staat op de barricaden wanneer het oude aan vernieling toe is. Maar de gespieerde taal waarmee ze zich als vertolkster van het revolutionaire tijdsgevoel opwerpt, maakt dit soort kunst ook erg kwetsbaar. Zo'n houding brengt haar maar al te gauw onder de voogdij van allerlei heersende politieke machten en zorgt ervoor dat ze binnen de kortste keren al tot

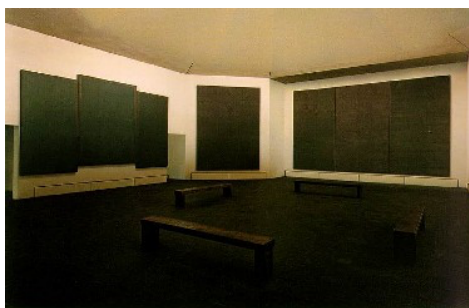
propaganda-instrument verwordt. De fascistische ideologie vond in de stoere taal van het futurisme een publicitaire goudmijn. En Stalins oproep om kunst te doen aansluiten bij het emancipatie van de proletarische massa's had voor onmiddellijk effect dat zij werd ingerekend in de perverse indoctrinatiemolen van het totalitaire Sovjetsysteem.



Umberto Boccioni, *La città che sale (De stad rijst op)*, 1910

B.

Niet de kunst, maar de cultuur zelf is 'fake' en van de ware werkelijkheid weggedreven. Zij is het die zich in uiterlijkheden en oppervlakkigheden heeft verloren. In haar technische, objectivistische trend is zij elke voeling met de diepe kern der dingen kwijtgeraakt. Tegen die verknochtheid aan de loutere 'buitenkant', wil moderne kunst juist doordringen tot de verloren diepere dimensie van de werkelijkheid, tot haar essentie. Zij geeft ons een toegang tot de ten onrechte mysterieus geworden 'kern' waar het ons om gaat. De "*verité en peinture*" waar Paul Cézanne naar op zoek is, licht niet op de oppervlakkige impressies waarvan de schilderijen van zijn vooruitstrevende tijdgenoten (de impressionisten) verslag doen, maar springt op uit het tot elementaire vormen geanalyseerde landschap dat op zijn doek geregistreerd wordt. Een gelijkaardige abstraherende analyse leidt bij Vladimir Malevich tot de ontdekking dat de vormtentaal van de toekomst helemaal opnieuw vanuit de meest elementaire vorm moet worden opgebouwd. Volgens hem is het zaak om vanuit het 'Zwarte Vierkant' – de absolutie nulgraad van vormelijkheid – de vormtentaal geheel opnieuw uit te vinden. Tenzij je, als Mark Rothko, bij die absolute nulgraad blijft



Interieur van de Marc Rothko-kapel in Houston

verwijlen en er de voorstelling van het onvoorstelbare meer evoceert. Dat zijn werk uiteindelijk in een soort 'kapel' belandt, geeft aan dat zijn kunst – net als die van zovele kunstenaars die zich naar het hier beschreven paradigma profileerden – uitmondt in het religieuze, in een mystieke ervaring van het of de o/Onvoorstelbare – in onze picturale traditie hét epitheton voor God. De zwakte van dit paradigma is dat het de kunst, in naam van haar moderniteit, gemakkelijk doet terugvallen in premoderne – 'theologisch of religieuze – pretenties de mysterieuze essentie van de realiteit te kennen te geven.

C.

Kunst is 'outside', 'marginaal', 'excentriek' en moet dit zelf affirmatief bevestigen. Opererend in de marge van een cultuur die pretendeert realistisch te zijn, is het de taak van de kunst om het valse van die pretentie in de kijker te zetten. Niet door daar de waarheid tegenover te plaatsen of aan te tonen hoe zij er wel in slaagt om aan die realisme-eis tegemoet te komen. Tot dat laatste is zij niet in staat gebleken, maar zij is wel in staat om juist dat onvermogen tot voorwerp van kunst en cultuur te maken. Daarin ligt haar hele missie. De geëtaleerde impasse van de moderne kunst kan onze zogeheten realistische cultuur een welkome spiegel voorhouden. In het geworstel van de kunst met haar typisch moderne realisme-eis kan de moderniteit haar falend gevecht met diezelfde eis herkennen. In dit zin is Marcel Duchamps *Grand Verre – La mariée mise à nue par ses célibataire, même* tegelijk een portret van ons moderne paradigma en een zelfportret van de moderne kunst. In een geërotiseerde grammatica articuleert hij het onvermogen van de kunstenaar om aan te komen bij de beoogde 'realiteit'. Een onvermogen dat zich, in de *readymades*, tegelijk vertaalt in het feit dat kunst alles kan, want alles tot kunst kan verklaren. Van de voor onze moderne techniek typerende grenzeloze almacht wordt hier de inherente begrenzing, de eindigheid geëvoceerd. We



Duchamp Playing Chess with a Nude (Eve Babitz), Duchamp Retrospective, Pasadena Art Museum, 1963. Robert Berman Gallery.

kunnen alles, maar tegenover die almacht van ons kunnen staan we in wezen machteloos. Denk aan het onvermogen om ons blijvend tegen onze eigen nucleaire alvermogen te beschermen. Naar dit paradigma gemeten, valt moderne kunst samen met het steeds weer falend en steeds weer hernomen verslag van haar eigen onmogelijkheid en doet ze *daarmee* een realistisch verslag over – en aan – een cultuur die zich abusievelijk voor de meest realistische ooit houdt.

VIII.

Die laatste positie affirmeert mijns inziens op de meest raciale manier de situatie waarin de beeldende kunst sinds haar moderniteit is beland. Haar geschiedenis is sinds Courbet vooral het verslag van de manier waarop zij heeft gefaald in haar intentie aan haar eis tot realisme tegemoet te komen. Sinds het impressionisme en alle andere ‘-ismen’ die daarop zijn gevolgd, heeft de kunst poging na poging ondernomen om opnieuw een voortrekkersrol in de cultuur te veroveren, en heeft zij zichzelf daarvoor steeds weer opnieuw moeten uitvinden. Even vele keren is de kunst in dat opzet mislukt en heeft zij moeten constateren dat de cultuur waarin ze leeft vooral *niet* door haar wordt gemaakt. Dat ze met andere woorden *niet* op prominente wijze op die *reële* grond rust waarin de cultuur zich gefundeerd waant. Enkel op die manier echter kan kunst de plaats bij uitstek zijn waar die waan zichtbaar wordt. Waar met andere woorden de eindigheid die onze zogeheten realistische oneindigheidscultuur kenmerkt, haar adequate affirmatie vindt.



Het Beleefde Genot
vzw

