

PAUL VAN DER GRIJP

**KUNST**  
&  
**KWALITEIT**

VOORBIJ HET EINDE  
VAN DE SCHILDERKUNST

NOORDBOEK  
GESCHIEDENIS

# INHOUD

## I

<b>HANG NAAR NIHILISME</b>	9
Ironische voorgeschiedenis	10
Grove vormen van iconoclasme	12
Populaire cultuur en het echte leven	15
Verjonging van de kunstwereld	18
Desillusie over idealen	21

## II

<b>ESTHETIEK VAN DE PROVOCATIE</b>	27
Kenmerken van 'contemporaine kunst'	28
Het lichaam van de kunstenaar	30
Nieuw paradigma	32
De nieuwe goede smaak	34
Gebakken lucht	38
De zwijgende meerderheid	42
Ostentatieve onoprechtheid	45
Wat kunst werkelijk is	48

## III

<b>NABOOTSIING VAN DE NATUUR</b>	51
Schoonheid en waarheid	52
Kunst als historisch fenomeen	54
Schoonheid van de natuur	57
Actuele en realistische thema's	59
Onverwachte geestverwant	61

## IV

- 63 **HET NUT VAN KUNST**  
64 Engelen in een Aziatische droom  
67 Waar haat heerst, is geen toekomst  
71 Religieus en economisch nut  
72 Revolutionaire ontwikkeling  
75 Afrikaanse afbeeldingen van Europeanen  
79 Kunst als middel tot iets anders

## V

- 81 **UITDRUKKING VAN GEVOELEN**  
82 Zichzelf willen vertellen  
85 Schoonheid als fundamentele waarde  
87 Renaissance van het naakte lichaam  
89 Kunst in dienst van schoonheid  
92 Formele eigenschappen van kunst  
96 Louter visuele verbeelding

## VI

- 103 **KUNST TER WILLE VAN DE KUNST**  
104 Nieuwe samenhang van de kunst  
107 Herstel van beeldhouwkundige illusie  
110 Polynesische materiële cultuur  
113 Gevoel van de onderlegde toeschouwer  
116 Rivaliteit tussen Amerika en Europa

## VII

<b>GOEDE SMAAK EN KITSCH</b>	123
De schoonheid van zwart licht	124
Verzamelaars hadden uitleg nodig	129
Populaire cultuur en avant-gardekunst	133
Preoccupatie met kwaliteitsniveau	134
‘Objectieve’ goede smaak	137
Banalisering van de werkelijkheid	140

## VIII

<b>DAT ALLES KUNST KAN ZIJN</b>	143
Quasifilosofische boodschap	143
Overgewaardeerde academische theorie	144
Uitzonderlijke productiewijze	150
Een complot in de kunst	153
Kunstwerken als wakkere dromen	158

## IX

<b>CHINESE MODERNITEITEN</b>	163
De abstracte waarde van kunst	164
Landschappen van de geesten	166
Duidelijk zichtbare penseelstreken	169
Alternatieve vormen van subjectiviteit	171
Winternacht met heldere maan	174

## X

- 179 **DIALOOG MET AZIË**  
179 Kunstrevolutie in Taipei  
181 Dialoog tussen Europa en Azië  
185 Blauwe stadslandschappen  
186 Tegelijk hier en elders  
188 Wending in Hongkong en Taiwan

## XI

- 189 **KUNST EN SCHOONHEID**  
190 Netwerk van galerieën en veilingen  
193 Modellen van artistieke kwaliteit  
195 Nabootsing, nut en gevoel  
198 Snobistische kitsch

## XII

- 203 **APHRODITES KEUZE**  
204 De jacht op nieuwigheid  
206 Geen banale voorwerpen  
208 Tegen de maalstroom in  
210 Aanvankelijk had ze maar één keus  
212 Het einde van de schilderkunst
- 217 Noten  
227 Literatuur  
235 Register



# I HANG NAAR NIHILISME

Om te beginnen wil ik een mogelijk misverstand over ‘contemporaine kunst’ wegwerken, een van de sleutelbegrippen van dit boek. In gewoon Nederlands is het bijvoeglijk naamwoord ‘contemporain’ een equivalent van ‘hedendaags’, oftewel dat-wat-gelijktijdig-is-aan. In dit boek is dat niet het geval. ‘Contemporain’ in verband met kunst verwijst hier naar een relatief recente, duchampistische opvatting over wat kunst zou moeten zijn. Binnen die opvatting horen de schilder- en beeldhouwkunst daar doorgaans niet bij. Wel horen daarbij conceptuele kunst, installaties, performances en videokunst van *internationaal* erkende kunstenaars. Om verdere verwarring te voorkomen vermijd ik hier de uitdrukking ‘hedendaagse kunst’ en heb ik het alleen over ‘contemporaine kunst’ in de zin die duchampisten (artistieke volgelingen van Marcel Duchamp) daaraan plegen te geven. Wel gebruik ik het woord ‘eigentijds’, maar in een ruimere en neutralere betekenis dan de door duchampisten gemonopoliseerde uitdrukking ‘contemporain’.

## IRONISCHE VOORGESCHIEDENIS

Verreweg de meeste eigentijdse kunstenaars – en hier begint het al – zijn binnen dat perspectief *geen* ‘contemporaine kunstenaars’. Dit vereist uiteraard enige uitleg voordat ik mijn eigenlijke onderwerp, artistieke kwaliteit, aansnijdt. Ondanks haar relatief recente verschijningsvorm onder de noemer ‘contemporaine kunst’ heeft deze tendens, ook wel voor paradigma uitgemaakt, een lange, zig-zaggende voorgeschiedenis. De dadaïsten, met Marcel Duchamp en zijn readymades voorop, brachten destijds een ironisch bedoelde kritiek tot uitdrukking. Als het de commercialisering der objecten was die hun schoonheid uitmaakte, zo luidde hun boodschap, dan kon men elk gebruiksobject van zijn functionaliteit ontdoen en tot kunstvoorwerp verklaren. Duchamp was een van de meest radicale kunstenaars die het gangbare onderscheid tussen kunstwerken en andere objecten ondermijnde.

Marcel Duchamp koos een serie *niet* door hemzelf gemaakte objecten uit, zoals een fietswiel en een flessenrek, die hij tot kunstwerken uitriep. Het beroemdste was het urinoir dat hij op zijn achterkant op een sokkel plaatste, met de fictieve naam ‘R. Mutt’ signeerde, van de titel *Fountain* (Fontein) voorzag en in 1917 in de Verenigde Staten aan de Society of Independent Artists ter expositie aanbood. Dada hield ‘Europa’ en de bourgeoisie verantwoordelijk voor de Eerste Wereldoorlog, waarin miljoenen jonge mannen sneuvelden. Veel dadaïsten zaten die oorlog in Zürich uit. Duchamp zelf verbleef van 1915 tot 1917 in New York. Daar gaf hij in interviews te kennen dat kunst ‘Europees’ was en dat Europa ‘*washed up*’ was (op het strand angespoeld): ‘If only America would realize that the art of Europe is finished – dead – and that America is the country of the art of the future, instead of trying to base everything she does on European tradition... Look at the skyscrapers!’ Later zou Duchamp daar nog bruggen en Amerikaans loodgieten (*‘plumbing’*) aan toevoegen – een urinoir maakt immers deel uit van *plumbing*.

Duchamp signeerde zijn urinoir in 1917, het jaar waarin Amerika de oorlog inging. Dat het niet om kunst maar om een ‘*piece of plumbing*’ zou gaan, oftewel om kitsch, was het argument van de commissievoorzitter om Duchamps *Fountain* in de expositie te



weigeren. Duchamps dedain betref de kunst, die 'Europees' was, en 'Europa', dat via de oorlog verloederd was. Het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog voldoet echter niet als verklaring voor Duchamps houding. Enkele jaren eerder had men Duchamp gezocht zijn schilderij *Nu descendant un escalier* (Naakt de trap afdalend; 1912) uit de *Salon des Indépendants* in Parijs te verwijderen. De organisatoren deden dit verzoek omdat dit schilderij een schandaal teweeg zou (kunnen) brengen. Het schilderij in kwestie, in kubistisch-futuristische stijl, stelt een bewegend personage voor – man of vrouw waarvan de blootheid tamelijk vaag is – dat inderdaad een soort trap afgaat. Niets, ook toen niet, om je over op te winden. Toen Duchamp ditzelfde schilderij een jaar later (in 1913) tijdens de vermaarde *Armory Show* in New York presenteerde, met meer dan honderdduizend bezoekers, had het echter veel succes. De bezoekers stonden in de rij om het schilderij te kunnen zien en Duchamp was meteen beroemd. Deze aanvankelijke weigering en het daaropvolgende snelle succes deden Duchamp besluiten de kunstwereld een poets te bakken en als test een omgekeerd, gesokkeld en met een pseudoniem gesigineerd urinoir als kunstwerk aan te bieden dat, zoals we zagen, geweigerd werd.

De Society of Independent Artists in New York was gemodelleerd naar de gelijknamige Franse Société des Artistes Indépendants in Parijs: geen-jury-en-geen-prijzen. Duchamp was zelf medeoprichter van de Society of Independent Artists, maar zond zijn stuk anoniem in, zonder de organisatoren te laten weten dat hijzelf, de inmiddels beroemde Duchamp, achter de inzending zat. Hij had het urinoir met het pseudoniem 'R. Mutt' gesigineerd, een verbastering van de naam van de Amerikaanse fabrikant van sanitair keramiek. Als hij het met zijn eigen naam, M. Duchamp, had gesigineerd, was het waarschijnlijk wel als kunstwerk geëxposeerd. Dit was zijn test. En het vormde tevens een zoete wraak op zijn eerdere ervaring met de in zijn ogen onterechte afwijzing van zijn *Naakt de trap afdalend*. Met zijn als kunstwerk anoniem ingezonden urinoir testte hij de institutionele kunstwereld waar hij zelf deel van uitmaakte. Uiteindelijk kwam de identiteit van de anonieme inzender natuurlijk toch aan het licht. Duchamps beroemdheid werd er alleen maar groter door.

Via zijn inzending toonde Duchamp op omgekeerde wijze aan dat kunst datgene is wat de kunstwereld als kunst erkent. Of, preciezer nog, kunst is dat wat de door de institutionele kunstwereld erkende kunstenaar kunst noemt. Binnen de kunst speelt het kandidaat-kunstwerk een vergelijkbare rol als de hypothese binnen de wetenschap: erkenning kan verkregen worden door onderwerping aan een standaardprocedure. Binnen de wetenschap geschiedt dat via verificatie of falsificatie in relevante vaktijdschriften, binnen de kunst wordt het kunstwerk als zodanig erkend via sociale aanvaarding van de kunstenaar in de desbetreffende kunstwereld. Duchamp heeft zijn originele test op verschillende manieren herhaald, bijvoorbeeld met andere readymades. Het probleem, of in ieder geval dat wat ik hier als een probleem signaleer, is dat Duchamps epigonen deze werkwijze eindeloos op *on*originele wijze herhalen. Dit is wat men nu onder 'contemporaine kunst' verstaat. Alle andere eigentijdse kunstuitingen worden daarvan buitengesloten en zijn dus per definitie geen 'contemporaine kunst'.

## GROVE VORMEN VAN ICONOCLASME

In het werk van Duchamp vormt scherts een constante, met inbegrip van allerlei woordspelingen. Het begon al in Duchamps vroege jeugd als favoriete vrijetijdsbesteding met zijn bijna-tweelingzus Suzanne. Na haar huwelijk verwees hij vaak naar haar en hun jeugdige spel. Meestal gebeurde dat op raadselachtige wijze, te beginnen met zijn eigen voornaam Mar-cel, die hij definieerde als (*le*) *mar(ié)-cél(ibataire)*, oftewel de vrijgezelle echtgenoot. Dit was degene (hijzelf) die na het huwelijk van Suzanne triest in de kou bleef staan. Zijn kunstwerk *Boîte-en-valise* (Doos in een koffer; 1936) is een soort zak- of koffermuseum met 69 verkleinde reproducties van zijn belangrijkste werken, gesigneerd met de handtekening van Duchamps vrouwelijke dubbelganger: *Rose Sélavy*. Na de herkenning van 'Rose' als anagram van 'Eros' is de handtekening *Rose Sélavy* te lezen als: *Eros c'est la vie* (Eros, dat is het leven). *Rose Sélavy* kan met een beetje goede wil echter ook gelezen worden als *Arroser la vie* (een toast op het leven uitbrengen).

Een eerder werk (uit 1919) betrof een ansichtkaart met afbeelding van de *Mona Lisa*, die Duchamp van een snor en de raadselachtige letters *LHOOQ* voorzag. Deze letters zijn op zijn Frans te spellen met een pauze tussen de twee o's. Dit klinkt dan als *El asj oo, oo kuu*, oftewel *Elle a chaud au cul* (ze heeft een geile reet). Via dit allogram *LHOOQ*, tevens een homofoon van het Engelse woord 'look', bedreef Duchamp iconoclasmie op het internationaal beroemdste kunstwerk in het Museum van het Louvre te Parijs, Leonardo da Vinci's *Joconde*. In de Verenigde Staten was indertijd nog veel vraag naar Europese schilderijen. Duchamp had daar als bekend kunstenaar een slaatje uit kunnen slaan, maar dat liet hem kennelijk onverschillig. Een van de laatste schilderopdrachten waar hij wél gevolg aan gaf, en waarbij hij zich door iemand anders liet helpen, was een schilderij voor zijn mecenas Katherine Dreier dat hij de korte titel *Tu m'* gaf, oftewel '*Tu m'emmerde*' (netjes uitgedrukt: je ergert me of, niet-netjes: lig niet te zeiken). Maar *Tu m'* is ook een anagram van *Mutt*, de signatuur waarmee Duchamp zijn vermaarde *Fountain* had voorzien. Zijn schertshouding is ook af te lezen van de foto's waarop hij verschijnt (onder anderen van Man Ray), een attitude die, na zijn snelle beroemdheid in de Verenigde Staten, ook een model voor zijn volgelingen werd.

In 1976, acht jaar na Duchamps overlijden, vroeg de filosoof en kunstcriticus Philippe Sers een aantal 'contemporaine kunstenaars' naar de betekenis van Duchamp voor hen. Ik geef hier een kleine bloemlezing.<sup>2</sup>

Joseph Beuys:

Duchamps theoretische bijdrage heeft ons begrip van de kunst verruimd. De consequenties van zijn werk zijn... doorslaggevend.<sup>3</sup>

Pierre Cabanne:

Duchamp heeft een eind gemaakt aan de voorrang van het schilderen en de weg geopend naar een nieuw werkterrein... Hij ging van het principe uit dat het artistieke oogmerk niet het gerealiseer-

de kunstwerk is maar de vrijheid. De creatie is geen museumstuk noch een bron van winst, maar een pure activiteit van de geest.<sup>4</sup>

Julio Le Parc:

Duchamp heeft de culturele institutie op de helling gezet door de determinerende rol te ontsluiten van diegenen die daar de macht hebben om te beslissen wat wel en wat geen 'kunst' is... De mystificatie die Duchamp 60 jaar geleden aan het licht bracht is nog steeds actueel.<sup>5</sup>

Jean Tinguely:

Leve Marcel Duchamp! Hij representeert de toekomst – de opening – de hoop, de vrijheid en het mysterie... – het niet op een voetstuk plaatsen – en zijn werk is op prachtige wijze niet-museabel – en hijzelf ontsnapt met gemak aan elke vorm van identificatie.<sup>6</sup>

Andy Warhol:

[Marcel Duchamp betekent voor mij] uitnodigingen om bij [diens weduwe] Teeny te gaan dineren.<sup>7</sup>

Hier voeg ik nog een verhelderende jeugdherinnering van Henri-Pierre Roché aan toe:

Bij mijn ontmoeting met Marcel Duchamp in New York in 1916 – hij was toen 29 – is hij op mij overgekomen als was hij met een aureool omkransd. Die aureool is hij voor mij altijd blijven behouden en bestond uit helderheid, gemak, snelheid, belangeloosheid, een open houding voor alles wat nieuw zou kunnen zijn, spontaniteit, durf. Zijn aanwezigheid was een genade en een gift waar hij zich niet bewust van was, ofschoon hij door een groeiende schare volgelingen werd omringd. Hij creëerde de legende als een jonge profeet die nauwelijks teksten schrijft, maar

van wie alle monden de woorden herhalen. En de anekdotes over zijn dagelijkse leven worden wonderen.<sup>8</sup>

Roché geeft daar een voorbeeld van toen hij net in New York ontscheepte en meteen door Duchamp naar een gekostumeerd bal werd meegenomen:

Er arriveerden stellen waarvan de jonge vrouwen zich losmaakten om rondom Marcel Duchamp op de grond te gaan zitten, een twaalfstal, gevolgd door enkele van haar begeleiders.<sup>9</sup>

Duchamp was inderdaad een begenadigd verteller die zijn toehoorders wist te betoveren.

## POPULAIRE CULTUUR EN HET ECHTE LEVEN

De term popart, om op een schier eindeloze reeks volgelingen in te gaan, was in het midden van de jaren vijftig uitgevonden door de Britse kunstcriticus Lawrence Alloway met een verwijzing naar populaire cultuur, reclame, massamedia en de alomtegenwoordige consumptiemaatschappij. Bepaalde Amerikaanse schilders gingen in deze tijd van het abstracte expressionisme naar de popart over, zoals Robert Rauschenberg die in 1958 in de Leo Castelli Galerie zijn vermaarde *Combines* (of *Combine Paintings*) exposeerde. Daarin bracht hij in de lijn van Duchamp afbeeldingen, materialen en objecten uit de buitenwereld – de ‘echte wereld’ – bijeen met het oog op een verzoening van kunst met het (echte) leven. De breuk met het traditionele idee van een kunstwerk (een ingelijst doek met afbeelding in olieverf of een [stand]beeld op een sokkel) werd beslist niet alleen door de popart of Warhol met zijn Brillo-dozen bewerkstelligd, zoals de Amerikaanse filosoof en kunstcriticus Arthur Danto meende (zie hoofdstuk VIII).

Veel meer in de lijn van Duchamps systematische ondermijning van het – idee van het – traditionele kunstwerk en de daarmee gepaard gaande schoonheid waren de (neodadaïstische) *happenings* van Allan Kaprow in 1959; het *nieuwe realisme* van Pierre Restany in 1960; *fluxus* van George Maciunas in 1961, het begrip *concept-*

*kunst* dat Henry Flint in 1961 introduceerde en dat Joseph Kosuth in 1964 onder de noemer ‘conceptuele kunst’ verder ontwikkelde. Vormden de jaren zestig het hoogtepunt van de popart, de periode 1965-1985 was die van de aanloop naar de zogenoemde ‘contemporaine kunst’, toen nog voor *postmodern* versleten.

Binnen de popart observeerden de kunstenaars dat ze het monopolie op de esthetische creatie hadden verloren. Dat ook machines mooi konden zijn – een ‘mooie auto’ bijvoorbeeld – was een recent idee in de kunst. Ofschoon het impliciet verwees naar – en als kunstwerk gelegitimeerd werd door – Duchamps kunstzinnige urinoir. De onemanshow van Jasper Johns in de Leo Castelli Galerie in 1958 was de eerste belangrijke popart-manifestatie. Johns liet Amerikaanse vlaggen, letters uit het alfabet, rijen cijfers en doelwit-ten zien, oftewel, zoals hij zelf claimde, onderwerpen-uit-het-echte-leven. In een BBC-interview verklaarde Robert Rauschenberg, de vriend van Jasper Johns:

Niemand interesseerde zich voor het werk van Jasper [Johns] en niemand interesseerde zich voor het mijne. Onze club was dus erg exclusief... Wat ons dichter bij elkaar bracht was juist dat wij *geen* abstract expressionisme bedreven. Kennelijk was dat precies wat ons tot een bedreiging voor de abstracte expressionisten maakte.<sup>10</sup>

In 1953 waren Johns en Rauschenberg in New York aangekomen waar ze in het zuiden van Manhattan in lofts gingen wonen. Ze werkten parallel aan elkaar, net zoals Braque en Picasso dat voorheen in Parijs hadden gedaan, met dit verschil dat de twee laatstgenoemden geen *gay lovers* waren.

In hetzelfde jaar kreeg Rauschenberg op zijn verzoek een tekening van zijn beroemde, oudere collega Willem de Kooning die hij uitgumde, inlijstte, van de titel *Uitgegumde-De-Kooning-Tekening* voorzag en met zijn eigen naam ondertekende. Deze act is vaak vergeleken met Duchamps besnorde en van een annotatie voorziene *Mona Lisa*-ansichtkaart. De Kooning was een van de meest vooraanstaande abstracte expressionisten en Rauschenbergs act is te interpreteren als een verwerping van de traditionele tekenkunst,