

Sous les pavés, la plage

Isolde Vanhee | Column & essay

Nr. 68 oktober - november 2015

Dit artikel maakt deel uit van het dossier [School maken](#)

Kan de onverzettelijkheid van Barnett Newman, Mark Rothko en Agnes Martin het kunstenaarschap en de kunstschool van nu inspireren? In het naoorlogse New York was het abstract-expressionisme een aberratie, een baldadig statement, een artistieke pendant van politieke en sociale revoluties. Vandaag lijken de idealen van weleer vervlogen en krijgt abstracte kunst bedenkelijke labels als ‘crapstraction’ en ‘zombie formalism’ toegezwaid. En toch zijn de eerste tekenen van een nieuw verbond al zichtbaar.

‘What is the reason d’être, what is the explanation of the seemingly insane drive of man to be painter and poet if it is not an act of *defiance* against man’s fall and an assertion that he return to the Adam of the Garden of Eden? For artists are the first men.’

– Barnett Newman, ‘The First Man Was an Artist’, 1947

Als docent schilderkunst aan Sint-Lucas Gent had Dan Van Severen zo zijn eigen Socratische methodes. Het mystieke en minimale overheersten dan wel in zijn overwegend abstracte tekeningen en schilderijen, maar zijn studenten liet hij de ruimte om ook figuratieve, verhalende en zelfs toegepaste tradities te verkennen. Hij wou hen helpen om keuzes te maken en daar zelf verantwoordelijkheid voor op te nemen. Toen hij op een dag onvrede voelde bij de flegmatieke houding van zijn studenten, sprak hij hen er niet op aan. Terwijl ze allemaal met hun rug naar de ruimte geconcentreerd waren op hun eigen werk, legde hij een boek op de tafel in het midden van de ruimte, sloeg het open en bleef erin kijken. Eén voor één verzamelden de studenten rond de tafel, nieuwsgierig naar wat hun leermeester zo fascineerde.

ZIJN ER NOG ARTISTIEKE VERBONDEN EN KUNSTSCHOLEN DENKBAAR WAAR VRIJHEID EN
VERNIEUWING GEEN LOZE BEGRIPPEN ZIJN?

Hij heeft hen nooit gezegd waarom hij hen precies het boek over Barnett Newman en meer bepaald diens serie *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue* (1966-1970) liet zien, maar het was zijn manier om hen duidelijk te maken dat ze verder moesten durven te gaan, dieper moesten graven en vooral ook samen moesten kijken en zoeken. De enige opdracht die hij hen dat jaar gaf, was het schilderen van een stoel omdat ze op die manier met proporties en perspectief leerden omgaan, maar meteen ook vanuit een menselijke maat moesten denken en schilderen. Sinds Dan Van Severen les gaf, raakte het kunstonderwijs steeds meer bevrijd van dogma’s over de juiste kunst en het juiste onderwijs. Meer dan ooit stippelt de student zelf zijn traject uit, maar al die vrijheid en die nadruk op het individu brengen ook problemen met zich mee. Zijn er nog artistieke verbonden en kunstscholen denkbaar waar vrijheid en vernieuwing geen loze begrippen zijn? En welke extra versnelling kan abstracte kunst het kunstenaarschap van nu nog bezorgen?

NIEUWE TIJDEN VRAGEN OM OUDE MEESTERS

Net als de westerse samenleving worstelt de kunstschool met een identiteitscrisis. De ‘Crisis of Education’ die Hannah Arendt al in 1954 in Amerika ontwaarde, speelt vandaag ook het hoger kunstonderwijs parten, ook al zijn de omstandigheden nog zo verschillend. Als gevolg van progressieve opvoedingsmethoden was de autoriteit van de leermeester na de Tweede Wereldoorlog komen te vervallen, waardoor leerlingen zich niet langer tot één persoon en diens referentiekader moesten verhouden, maar overgeleverd werden aan de tirannie van de meerderheid, wat volgens Arendt tot conformisme leidde. Van een wijdverbreid conformisme is onder kunststudenten vooralsnog geen sprake, maar de drang om te vernieuwen en zich binnen de maatschappelijke en kunstdebatten te roeren, lijkt de jongste generaties minder te begeisteren. Of misschien is ‘bezwaren’ het juiste woord. Feit is dat docenten zich vandaag beklagen over het lauwe engagement en het beperkte blikveld van veel studenten, terwijl studenten op hun beurt luidop de drijfveren en expertises van hun docenten in vraag stellen.

Die expertise werd volgens Arendt steeds minder vereist in de nieuwe modellen. Van leraren werd vooral verwacht dat ze konden onderwijzen en niet zozeer specialist waren in hun vakgebied. Tot op vandaag wil geen enkele student pakweg lessen schilderkunst ontvangen van iemand die niet kan schilderen, maar toch dreigt de nadruk op begeleiden en omkaderen – eerder dan op onderrichten en inwijden – ertoe te leiden dat de expertise bij docenten steeds minder wordt aangesproken en studenten op hun honger blijven zitten. Bovendien veroorzaakt, nog volgens Arendt, de focus op het zelf doen en zelf



Barnett Newmans Broken Obelisk voor de Rothkokapel in Houston, Texas

IN DE HISTORISCHE COMBINATIE VAN CONTESTATIE EN BEZIELDE ABSTRACTIE VIBREERT IETS MEE WAT DE KUNSTOPLEIDING VAN VANDAAG ABSOLUUT KAN INSPIREREN

Leiden of begeleiden? Bevoogden of ontvoogden? En waarin dan? Het blijft een eeuwig vraagstuk. Toen Barnett Newman in de jaren 1930 zelf kunstonderwijs gaf, verplichtte hij zijn studenten om gedurende de eerste zes lesweken neer te schrijven wat kunst betekende en waarom ze het studeerden. Ze moesten zich realiseren dat kunstwerken een uitdrukking waren van intellectuele inhoud en zelf ook kennis bij de toeschouwer konden genereren. Deze visie stond niet in de weg van zijn overtuiging dat elke kunstenaar vanuit zijn eigen gevoelsleven kunst als nieuw diende te creëren. Om wat nieuw, uniek en revolutionair is in elke mens naar boven te halen, moet educatie volgens Hannah Arendt echter conservatief zijn. Leermeesters dreigen het nieuwe teniet te doen als ze proberen het nieuwe onder controle te krijgen, zodat zij – de ouderen – bepalen hoe het eruitziet.

Meer dan Arendt richtte Newman zich in zijn pleidooi voor het nieuwe tegen het oude. Niet alleen verzet is een centraal concept in zijn geschriften over kunst, maar ook vrijheid, zowel artistiek als politiek. De Amerikaanse kunst – en dus ook het kunstonderricht – moest de inbedding van kunst in economische en politieke systemen bestrijden en zich bevrijden van de obsessie met schoonheid die zelfs de meest radicale Europese kunst typeerde. In die historische combinatie van contestatie en bezielde abstractie vibreert iets mee wat de kunstopleiding van vandaag absoluut kan inspireren.

ARTISTIEKE ONVERZETTELJKHEID

Op 4 juli 1970 overleed Barnett Newman in New York aan een hartaanval, nauwelijks vier maanden na zijn oude spitsbroeder Mark Rothko en op het moment dat hij productiever en populairder was dan ooit tevoren. Aanvankelijk stootte Newman op onbegrip in het naoorlogse New York waar andere abstract-expressionisten nochtans de harten sneller deden kloppen. Een vurige Newman bekoorde minder dan een zwierige Pollock of een vrolijke De Kooning. Zijn knallende kleurvlakken met de uitdagende strepen of *zips* waren te overweldigend, te gesatureerd, te ongenaakbaar. Of zoals Newman het in 1948 zelf verwoordde: 'The Sublime is Now!' De Amerikaanse nieuwlichters moesten vanuit de kracht van hun emoties kunst vanzelf laten spreken, bevrijd van legenden en mythes over schoonheid en God.

Critici en publiek bleven er aanvankelijk onbewogen bij. Zij vonden de kleurvlakken frigide en onpersoonlijk, meer iets voor een huisschilder dan een kunstenaar. Pas in 1959 stelde Newman na lange tijd opnieuw tentoon en maakte hij dit keer meteen indruk op een jongere generatie. Frank Stella, Sol LeWitt en Donald Judd zagen in Newman een cerebraal alternatief voor de *drama queens* van het abstract-expressionisme, al hamerde Newman zelf net op zijn streven naar het emotionele Absolute. Hij zag zijn kunstenaarschap als een verzetsdaad tegen de verdrijving uit het paradijs, maar in één adem ook tegen alledaagsheid, middelmatigheid en materialisme. De val van de mens was volgens Newman geen 'fall from Grace', maar een creatieve tuimeling, van een poëtische natuur in een platvloerse cultuur: 'It is the materialistic corruption of present-day anthropology that has tried to make men believe that the original man fashioned pottery (aardewerk) before he made sculpture. Pottery is the product of civilization. The artistic act is man's personal birthright.'

ervaren de teloorgang van kennis die niet via deze of gene opdracht of activiteit kan worden meegegeven. Ondanks het feit dat binnen kunstonderwijs conceptueel denken sinds de jaren 1970 steeds centraler is komen te staan, dreigt een stevige basis van algemeen vormende vakken – de menswetenschappen die volgens Martha Nussbaum van kunststudenten wereldburgers maken – vervangen te worden door keuzevakken en tips op maat van het artistieke project van de student.

Vandaag wordt abstracte kunst eerder geassocieerd met de ontkenning van politiek activisme of sociale bewogenheid. Het Amerikaanse expressionisme was wellicht de laatste fase van de westerse kunstgeschiedenis waarin abstracte kunst nog revolutionair was. In zijn synergie tussen radicaal formalisme en spiritueel absolutisme verzette Newman zich immers tegen voorgerekte smaakoorden en stak zo de middelvinger op richting



Barnett Newman, *The Stations of the Cross: Lema Sabachtani*, 1958-1966

establishment. Quasi letterlijk in zijn *Broken Obelisk* (1963-1967): een stalen piramide met erbovenop een gebroken obelisk die als een gigantisch potlood naar de hemel priemt. Niet toevallig groeide het begrip voor Newmans provocatieve schilderijen en sculpturen toen ook op straat de sfeer grimmiger werd en de protesten luider klonken. Het modernistische project werd weer voor even het equivalent van de geheven vuist. Door hun onverzettelijkheid stapten kunstenaars mee in de vrijheidsstrijd. Ook dichters bij huis blijkt die strijd lust uit Michel Seuphors boek *De abstracte schilderkunst in Vlaanderen* uit 1965. In zijn voorwoord maakt Emile Langui gewag van 'twee falanxen, de expressionistische en de abstracte, die schouder aan schouder streden tegen gemeenschappelijke tegenstrevers.'

ONVERSLEDEN VRIJHEID IN PAKSKES

Sous les pavés, la plage! De Parijse gevels spraken eind jaren 1960 stoere taal en in de straten gooiden de oproerkraaiers met alles wat los en vast zat. Vandaag heeft Parijs dan wel zijn zomerse Paris Plage, maar het opgespoten strand is netjes afgebakend, gereguleerd en gesuperviseerd. Gij zult genieten, maar met mate. Een omgekeerde sensatie van eindeloosheid wordt opgeroepen door *The Beach* (1958) van Agnes Martin, de protegé van Newman, die in haar versie van het abstract-expressionisme sereniteit en lichtheid binnenloodste. Met zijn zachte contouren, roerloze vlakken en vage groenbruine tinten is *The Beach* een verstillde en vredige variant van de roemruchte strijdkreet van weleer, die suggereert dat vrijheid desnoods met geweld dient te worden losgewrikt.



VANDAAG IS VRIJHEID EEN VLOEK GEWORDEN. ONHANDELBAAR EN ONVERZADIGBAAR DICTEERT ZE DE HARTEN EN DE MARKTEN

Vandaag is vrijheid een vloek geworden. Onhandelbaar en onverzadigbaar dicteert ze de harten en de markten. Ooit zat er poëzie in hun slogans en idealen, maar de *soixante-huitards* betonnen hun dromen in vastgoed en vrijetijdsbestedingen. De weg naar de hel bleek eens te meer geplaveid met mooie intenties. Die uitverkoop van mooie intenties wordt vandaag niet alleen de hippiegeneratie, maar ook de abstracte kunst aangewreven. In juni 2014 fulmineerde Jerry Saltz in *New York Magazine* tegen de frictieloosheid, inwisselbaarheid en retromanie van abstracte schilders die hun ogen meer op de markt dan hun doek gericht houden: 'Most Zombie Formalism arrives in a vertical format, tailor-made for instant digital distribution and viewing via jpeg on portable devices.'

Mankeren hedendaagse kunstenaars de vernieuwingsdrang van Barnett Newman, de bezieling van Agnes Martin en de spiritualiteit van Rothko – die ooit een deal met een chic restaurant opblies omdat hij ervan walgde dat zijn schilderijen het getater aan tafel zou omlijsten van mensen die belachelijk veel geld veil hebben voor een etensmaal? Of missen de kunsten vooral een collectief project, zoals het geloof in de 'pure vorm', ooit de gedeelde graal van het modernistische streven naar artistieke vrijheid? De pure vorm mocht en zou enkel naar zichzelf verwijzen, utopisch, ondeelbaar en onweerlegbaar. Door de draad tussen werkelijkheid en afbeelding door te knippen, zouden de kunsten bevrijd zijn van de mimetische dwingelandij en de onderwerping van het lege vlak aan de wetten van het perspectief dat sinds de renaissance God, de wereld en de mens herleidde tot hun 'juiste' proporties. De pure vorm moest de spirituele kracht van kunst aanboren.

HOE ABSTRACT MAG DAT ZIJN, MEVROUW?

Dat in de verbeelding van hogere waarheden de keuze voor figuratie of abstractie niet vrijblijvend is, beseffen religieuzen als geen ander. Terwijl moslims rond het zwartfluwelen blok van de Kaäba in cirkels draaien, kussen de katholieken de zieltogende Jezus aan het kruis. Zijn sterven is zo belangrijk voor hun geloofsbelijdenis, dat het zichtbaar moet worden. In Turijn is momenteel – voor het eerst in vijf jaar – niet de kopie, maar de 'echte' lijkwade te bezichtigen. Dat in deze vlekkerige doek ooit iemand begraven werd, staat vast. Wie en wanneer, daarover lopen de meningen uiteen. De bijzondere fascinatie voor de lijkwade is niet enkel gelegen in zijn religieuze bewijslast, maar ook in zijn bizarre mix van aan- en afwezigheid, van figuratie en abstractie. Bij een eerste aanblik zie je een lijnenspel dat zich herhaalt in de lengte van het doek. Wie beter kijkt, ziet de contouren van een gezicht dat, eens zichtbaar, de abstractie onomkeerbaar vernietigt. Onze ogen weigeren de geruststellende sporen van een menselijke aanwezigheid los te laten.

Niet verwonderlijk blijven westerse kunstenaars gehecht aan het spoor van de werkelijkheid. Zelfs beeldenstormers als Picasso en Matisse zuiverden de realiteit uit, maar gaven nog sleutels mee – zoals de revers van een jas, de schuine lijn van een vensterbank of de kromming van een rug. In zijn verzet tegen anekdotiek en wereldse inzetbaarheid stoot de



Agnes Martin, 1992, Foto ©: Charles R. Rushton © Kunstsammlung NRW

droom van de pure vorm onvermijdelijk op de grenzen van zijn uitvoerbaarheid en blijkt hij net zo'n illusie als de perfecte druiven van Zeuxis. Op het einde van zijn leven kreeg Mondriaan schoon genoeg van zijn uitgezuiverde composities en schilderde hij het frivole *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943) als ode aan New York. Wie de banden met de werkelijkheid wil doorknippen, dreigt immers zichzelf zonder zuurstof te zetten. Zelfs het *Zwarte Vierkant* (1915) van Malevich is – bewust trouwens – niet eens zwart en al helemaal geen perfect vierkant. Charles S. Peirce vatte het vanuit een wetenschappelijk-filosofische hoek als volgt samen: 'Finding the right level of abstraction is the highest art.' Zo niet loert onleesbaarheid om de hoek.

Volgens Agnes Martin is de waarde van abstracte kunst niet gelegen in zijn breuk met de zintuiglijke werkelijkheid, maar net in de fysieke ervaring – de lezing – van de toeschouwer. Blijdschap – geluk zelfs – was voor haar het doel: 'People who look at my painting say that it makes them happy, like the feeling when you wake up in the morning. And happiness is the

goal, isn't it?' De retrospectieve van haar werk in Tate Modern verblijdde afgelopen zomer niet alleen menig kunstliefhebber, maar was ook een leerschool in het zoeken naar de juiste mate van abstractie. Martins werk is abstract in die zin dat het non-figuratief is, maar vaak verraden de potloodlijnen en verfstreken haar hand of verwijzen de eventuele titels naar de concrete oorsprong, zoals in *The Beach*, *Little Sister of The Rose*. Vooral met titels als *Happy Holiday*, *Blessings*, *Horizon*, *Adventure* en *I Love the Whole World* wordt duidelijk dat Agnes inzette op de kracht van kunst om te verblijden en bevrijden. Voor minder dan een spirituele bevrijding ging ze niet. Op haar sterfbed gaf ze nog instructies over welke schilderijen in haar atelier niet aan haar eisen voldeden en vernietigd moesten worden.

EEN ABSTRACT VERBOND

Niet alleen de complexe geëngageerde relatie van de abstract-expressionisten tot de wereldse werkelijkheid kan de kunstschool van vandaag inspireren. Ook hun praktijk als een los-vast verbond tussen kunstenaars leest als een vruchtbaar alternatief voor de relatief individueel opgevatte kunstopleiding van vandaag. In het naoorlogse New York zochten de abstract-expressionisten elkaar steeds weer op, om te kijken waar de ander mee bezig was, om met elkaar te spreken en om hun eigen stem te vinden. In 1948 richtten ze de 'Subjects of the Artist School' op in een loft in East Village en gaven er lessen en lezingen over het 'onderwerp' van hun abstracte beeldentaal. Niet alleen de abstract-expressionisten, maar ook John Cage en Hans Arp kwamen er over de vloer. Misschien was net die intersubjectieve verwantschap, zonder dat ze daarbij aan zichzelf verzaakten, de grond voor hun artistieke vernieuwing? Ze steunden elkaar ook in de zoektocht naar een publiek. Zo kreeg Agnes Martin op voorspraak van Newman een tentoonstelling in Betty Parsons Gallery. Al waren hun persoonlijke trajecten verschillend, en al waren critici en publiek verdeeld, de kunstenaars trokken aan hetzelfde – abstracte – zeel. Niet alleen de New Yorkse abstract-expressionisten voelden zich verwant. Dichter bij huis bracht de tentoonstelling *De kunstenaar zal aanwezig zijn* in Voorkamer in Lier recent nog de vele nauwe verwantschappen voor het voetlicht tussen Belgische kunstenaars: tussen bevriende generatiegenoten als Dan Van Severen en Luc Claus, maar ook tussen Raoul De Keyser en de veel jongere Ilse D'Hollander.

In 1971 verdedigde filosoof Stanley Cavell moderne kunst tegen het verwijt van onleesbaarheid en elitarisme, niet op basis van vormelijke argumenten maar net vanuit de openheid van de gemeenschap: 'For while the community of serious art is small, it is not exclusive – not the way an elite is exclusive. It is esoteric, but the secret is open to anyone.' Dat argument blijft gelden, alleen lijken veelheid, vrijheid en snelheid vandaag niet alleen de digitale dorst te lessen, maar ook de honger naar kennis te stillen, waardoor complexe ideeën en beelden snel als hermetisch worden weggezet omdat hun betekenis niet enkele klikken verwijderd ligt. Is het verhaal van abstracte kunst in het bijzonder enkel voer voor ingewijden die bereid zijn de geschiedenis ervan te kennen? Of kan ze nog een nieuw verbond smeden tussen kunst en samenleving? Volgens Michel Seuphor richt net de abstracte kunst zich naar de klaarheid en de eenvoud. Het volstaat 'een gevoelig oog te hebben voor vrije composities waarin ritme en verbeelding zich verenigen'. En net daarom zoeken kunstenaars elkaar op: om – voor ze op het gevoelige oog van het publiek vertrouwen – elkaars blik te lenen en te toetsen of hun gevoel voor ritme en hun verbeelding ook voor de ander iets zichtbaar en voelbaar maken.

NET ZOALS DE SAMENLEVING LIJKEN KUNSTSCHOLEN ERIN TE BERUSTEN DAT ORIGINALITEIT, VERANDERING EN VERNIEUWING TOT HET VERLEDEN BEHOREN

Natuurlijk is elk verbond tussen kunstenaars niet enkel beschermend en verruimend, maar even goed kwetsbaar en explosief. Agnes Martin verliet de stad en trok zich terug in New Mexico, maar vooral tussen Barnett Newman, Mark Rothko en Clyfford Still kletterde het even vaak als het klikte. Tijdens een etentje bij Rothko thuis werd Still meegenomen naar het atelier terwijl de rest aan tafel bleef zitten. Bij zijn terugkomst fluisterde Still Newman in het oor dat dit incestueus was en dat hij uit New York weg moest. Het is niet duidelijk of Still het over zichzelf of over Newman had, maar feit is dat de onderlinge concurrentiedrift en de angst voor imitatie de vrienden uiteendreef. Als lesgever benadrukte Newman dan ook graag dat zijn eigen werk er was om te inspireren, maar niet om te imiteren.

Ook dat is een cruciaal inzicht voor het kunstonderwijs. Om imitatie te vermijden, lijkt het contradictorisch genoeg raadzamer om aspirerende kunstenaars niet van meet af aan hun eigen leerobjectieven te laten stellen, maar eerst hun kennis en kunde te verbreden en te verdiepen. De kunstschoon dient haar studenten niet enkel te helpen zoeken naar de juiste mate van abstractie in hun concepten en vormtaal, maar ook ruimte te creëren voor het nieuwe, door zelf het oude scherp te stellen, of – aangezien oud en nieuw veel minder dan in de tijd van Newman in een dialectische relatie staan – op zijn minst een duidelijk programma voor te staan dat inspireert en uitdaagt. Net zoals de samenleving lijken kunstschoolen erin te berusten dat originaliteit, verandering en vernieuwing tot het verleden behoren, waardoor hun studenten telkens weer dezelfde recepten dreigen op te lepelen en van een persoonlijk vernislaagje te voorzien eerder dan een nieuw verbond te smeden met elkaar en hun tijd. Seuphor waarschuwde al in 1965 voor de gemakzucht van de herhaling, die de abstracte kunst in het bijzonder leegmaakt en de kunstenaar degradeert tot een vervaardiger van kunstwerken, niet langer een ware schepper. Ook toen al vroeg Seuphor zich af of deze zuivere ‘scheppingsader’ nog ‘ergens’ te vinden is, ‘onverschillig voor het succes en slechts bezorgd om de voortbrenging’.

RUIMTEN RONDON

Voor jonge kunstenaars anno 2015, in het kunstenaarsklimaat van vandaag, is het aanboren van zo'n zuivere scheppingsader een stuk ingewikkelder geworden. Hoe valt er nog een oprecht verschil te maken? In deze geglobaliseerde en digitale tijd is het actietrein van de kunsten buiten de schoolmuren onbeperkt geworden: van het atelier tot de kunstbeurs, van de museumruimte tot de stedelijke ruimte, van het papier tot het digitale platform. Net die onbeperkte dreigt de open kunstgemeenschap waarover Cavell spreekt te verdelen, omdat deze uiteenlopende kunstuitingen zich eerder economisch dan artistiek van elkaar onderscheiden. De meest prestigieuze kunstuiting blijft die van de grote musea en de internationale kunstmanifestaties. Op de huidige Biënnale van Venetië getiteld *All the World's Futures?* is de spreidstand tussen creatiedrang en het streven naar succes pijnlijker en politieker dan ooit tevoren. Of zoals Eric Rinckhout het in *De Morgen* verwoordde: 'Terwijl de jachten van 's werelds kapitaalkrachtigste kunstcollectieuren aan de kade van Venetië liggen aangemeerd, wordt enkele honderden meters verder permanent voorgelezen uit *Das Kapital* van Karl Marx.'

Net zoals in de wereld politieke en economische belangen hopeloos verstrengeld zijn, is de Biënnale tegelijk een geglobaliseerde hoogmis voor de kunstliever en een marktplaats voor de rijken. In het Servische paviljoen schildert en veegt Ivan Grubanov daarom letterlijk de vloer aan met de veelkleurige vlaggen – of wat ervan overblijft – van voormalige wereldrijken om de machteloosheid, morele ontredning en spraakverwarring binnen de huidige Verenigde Naties én de kunstwereld aanschouwelijk te maken. Terwijl Newman zich vooral nog wilde afzetten tegen bestaande systemen, getuigt *United Dead Nations* van Grubanov ook van de noodzaak om opnieuw te verenigen in nieuwe gemeenschapsvormen en -plekken. De interessantste evolutie van de jongste jaren is dan ook het toenemend aantal kleine, fysieke kunstplekken: van kunstenaarscollectieven, gedeelde werkplekken en kleine tentoonstellingsinitiatieven tot bescheiden stadstentoonstellingen en pop-upetalages.



Sous les paves, la plage, 1968, Anoniem

Opendat een horizon voor een eigentijdse oorspronkelijke en wereldbewuste creatie, zoals die van Newman en zijn verwanten in de jaren 1950 en 1960? Wat zijn de kasseien van vandaag, wat is het strand? Voor veel kunstenaars zijn grote culturele instellingen restanten van het verleden en dus anonieme stelplaatsen waar niemand bij nacht wil belanden. De lokale (underground)scene die evenzeer drijft op vriendschapsbanden als artistieke verbondenheid is niet nieuw. Anders dan in de tijd van het abstract-expressionisme wordt er echter minder gelonkt naar grote (westerse) steden als Parijs, Londen of New York. Wat de huidige bewegingen typeert, is de omarming van hun kleinschaligheid, hun geworteld-zijn in de lokale ruimte, hun gehechtheid aan de eigen gemeenschap, wars van exclusiviteitsdenken of kerktorenmentaliteit. Er ontstaat een alternatief circuit van interlokale samenwerkingen, waarbij persoonlijke

contacten en sociale media de poort vormen naar een internationale gemeenschap.

Ook als het daadwerkelijk gaat om 'de toekomst van alle werelden' lijkt er in de strijd om de mensenrechten meer heil te verwachten van lokale initiatieven en burgerbewegingen dan van bestaande beleidsstructuren. Terwijl de Griekse overheid en Europese Unie zichzelf moreel buiten spel zetten, voorzien welwillende burgers de migranten op het Griekse Kos van eten en kleren, zelfs al bezwijkt hun eiland onder het toenemend aantal vluchtelingen en het dalend aantal toeristen. Ook dat is de wereld waarin kunstenaars vandaag leven en werken. Deze opborrelende blijken van burgerzin suggereren dat het geloof groeit dat een andere wereld niet alleen denkbaar, maar ook doenbaar is. Als Zygmunt Bauman zegt dat de grote uitdaging voor de democratie erop neerkomt het globale en het lokale niveau met elkaar te verbinden, lijkt vooral dat lokale niveau zich te roeren en klaar te staan om het globale plaatje te hertekenen. Ook binnen de kunsten is het aan deze alternatieve ruimten om de internationale marktplaats terug de juiste diepte en breedte mee te geven zonder zich te assimileren binnen bestaande systemen.

KUNSTENAAR ZOEKT STRAND

Welke rol is er weggelegd voor de kunstschoon in deze ontwikkelingen? Om wakker te blijven, dienen kunstschoolen nieuwsgierig te zijn naar deze alternatieve ruimten en hun studenten op het bestaan ervan te wijzen, maar het is niet aan kunstschoolen om de kunstplekken van vandaag en morgen achterna te hollen, laat staan er zelf één te worden. Een school is nu eenmaal een instituut en instituten evolueren traag. Deze traagheid is echter geen handicap, maar een noodzakelijk privilege. Studenten krijgen enkele jaren de tijd en de nodige vierkante meters ruimte om te leren en te experimenteren, zodat ze bewuste en beredeneerde keuzes kunnen maken

over waar het met de kunsten en de wereld heen moet. De kunstschool is het aan zichzelf en de maatschappij verplicht om haar studenten aan te vuren de blik vooruit en naar buiten te richten, en nieuwe revoluties en ruimtes te leren verbeelden, maar zelf is ze idealiter een plek zoals die waar Georges Perec in zijn *Espèces d'espaces* (Ruimten Rondom, 1974, vertaling Rokus Hofstede) naar verlangde: 'Ik zou willen dat er plekken waren die blijvend waren, onbeweeglijk, onaantastbaar, onaangeraakt en haast niet aan te raken, onveranderlijk en geworteld.'

Vanzelfsprekend is ook de kunstschool – net zoals de abstracte kunst zelfs in haar meest pure vorm – niet bij machte om de band met de werkelijkheid door te knippen. Haar gemeenschap wordt elk jaar uitgebreid met een stroom studenten die in de wereld staan. Dat de school daardoor ook telkens verandert, is onvermijdelijk en uiteindelijk ook wenselijk, maar het is haar kritische onverzettelijkheid en economische nutteloosheid die er een vrijplaats van maakt. Niet alleen het begrip vrijheid raakte uitgehold door politiek-economische recuperatie, ook een daadwerkelijke vrijplaats lijkt iets uit lang vervlogen tijden. En toch moet een kunstschool net dat willen zijn voor de kunstenaar. Ze moet buiten de systemen willen opereren die mensen knechten en koeioneren. Ze moet de totale vrijheid ambiëren om met elke nieuwe generatie studenten opnieuw de beweging te maken van het oude naar het nieuwe, van het lokale naar het universele, van het verankerde naar het vrije.



EEN KUNSTSCHOOL MOET DE TOTALE VRIJHEID AMBIËREN OM MET ELKE NIEUWE GENERATIE
STUDENTEN OPNIEUW DE BEWEGING TE MAKEN VAN HET OUDE NAAR HET NIEUWE

Kan de abstracte verbeelding bijdragen tot deze vrijplaatsen? Haar utopische geschiedenis van radicaliteit en collectiviteit indachtig, dient abstractie uitdrukking te geven aan een dieperliggend verbond, aan een menselijke maat, aan emoties waarvoor elk woord er één te weinig en één te veel is. De bepleiters van de pure vorm vergisten zich toen ze dachten dat abstractie de weg was naar een autonome beeldtaal. Net door haar fysieke nabijheid kan abstractie de verbindingen tussen kunst, mens en wereld terug voelbaar en zichtbaar maken zonder zich in een specifiek ideologisch discours in te schakelen. Voor Newman waren zijn abstracte vormen niet minder dan articulaties van humaniteit. Hij noemde zijn schilderijen 'an assertion of freedom', ze begrijpen zou voor hem een einde maken aan 'all state capitalism and totalitarianism'.

Nog meer dan Newman hamerden Martin en Rothko op de spirituele bevrijding die kunst kan brengen. Malevich ging ook al voor niets minder toen hij in 1915 zijn *Zwarte Vierkant* tijdens de legendarische *Last Futurist Exhibition of Painting 0.10* in Sint-Petersburg hoog in een hoek van de ruimte positioneerde, de plek waar traditioneel de religieuze iconen hingen in Russische huiskamers. Vijftig jaar later, in 1965, tekende en schilderde Agnes Martin *Morning* en geloofde dat de toeschouwer gewoon moest zitten en kijken om daar blij en gelukkig van te worden. Nog eens vijftig jaar later, in 2015, is ook het verhoopte strand onder de kasseien er nog steeds voor wie – desnoods naïefweg – bereid is elke steen om te draaien en daadwerkelijk vrij te zijn. Abstracte kunst kan andermaal een belichaming zijn van de kracht van kunst om voorbij de waan van de dag te denken en te handelen. Vrijheid in de kunsten en de wereld kan er enkel komen als we niet bang zijn: niet van rood, geel en blauw, maar ook niet om voor dat strand te vechten.

Isolde Vanhee is docente aan LUCA School of Arts in Gent en filmredacteur van rektoverso.