

'HET SUBSTANTIEF DAARVOOR, BESTAAT DAT?'

Carol M. Armstrong e.a.: *Manet*

door Marc De Kesel

'[...] het kenmerkende van de Engelse schilderkunst is [...] de moderniteit. Het substantief daarvoor, bestaat dat? Het gevoel dat het uitdrukt, is zo recent dat het woord ervoor wel eens in geen woordenboek te vinden zou kunnen zijn.'

Wat de romancier en kunstcriticus Théophile Gautier hier over Engelse schilderkunst schrijft, heeft hij een aantal jaren ook toegepast op het werk van Edouard Manet, althans op zijn vroege periode, toen de schilder, aldus nog steeds Gautier, nog niet ten prooi was gevallen aan 'het maniërisme van de lelijkheid'. Zo lezen we in het essay van Stéphane Guégan in de catalogus bij de tentoonstelling over Edouard Manets portretkunst in de Royal Academie (Londen, januari - april 2013).

Met die verwijzing naar het citaat van Gautier zet Guégan een rake typering neer: wat Manets schilderijen kenmerkt is 'moderniteit', maar het is zoals Gautier zegt niet gemakkelijk om te zeggen wat dat precies betekent, om daar een naam, een substantief op te kleven. Misschien is dat juist wel het typische van de moderniteit: dat er niet langer iets *substantiefs* of substantieels, iets

dragends en funderends aan schilderijen ten grondslag ligt. Dat ze zich losmaken van wat ze afbeelden. Denk inderdaad maar aan de landschappen van Engelse schilders zoals Turner en Constable.

In die zin zijn Manets schilderijen zeker 'modern' te noemen. Ze laten een schilderkunst zien die niet geheel en al opgaat in haar picturale functie, maar altijd tegelijk ook op zichzelf terugplooit, op haar eigen toets, haar eigen artisanale geste. Niet toevallig zal Manet zich verwant weten met de iets jongere generatie van de impressionisten die hetgeen op het doek gebeurt een zekere autonomie gunnen, los van wat er wordt voorgesteld, en daarom regels als compositie, perspectief, 'verheffende' inhoud achterwege laten. Manets kunst heeft effectief iets van een substantief- en substantieelozende moderniteit.

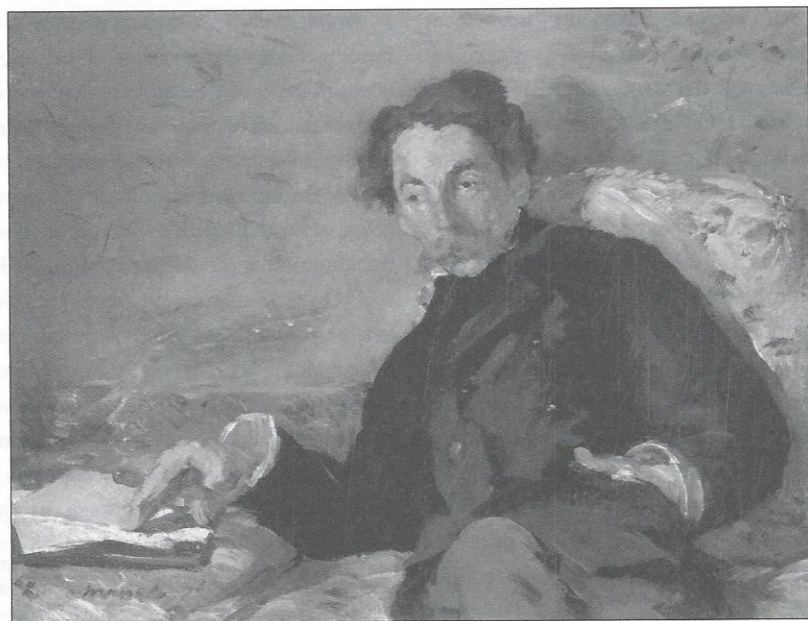
Maar geldt dit ook voor zijn portretkunst? Want daar gaat de tentoonstelling over. Vereist een portret niet bij uitstek een substantiële verwijzing naar wat — en in dit geval naar wie — het afbeeldt? Hoe kan een portret dan überhaupt modern zijn? Die vraag is hier des te meer op haar plaats, omdat Manet bij uitstek ook zeer veel met klassieke, premoderne schilderkunst heeft. Zijn oeuvre

zit boordevol citaten en parafrazen van oude meesters en wanneer hem daarnaar wordt gevraagd, beaamt hij ten volle dat klassiekers als Rubens, Velásquez, Hals, Goya, Watteau, Boucher en Fragonard zijn ware leermeesters zijn. Te pas en te onpas zegt hij dat hij heeft leren schilderen in de zalen van het Louvre, en dat spreekt duidelijk uit al zijn schilderijen.

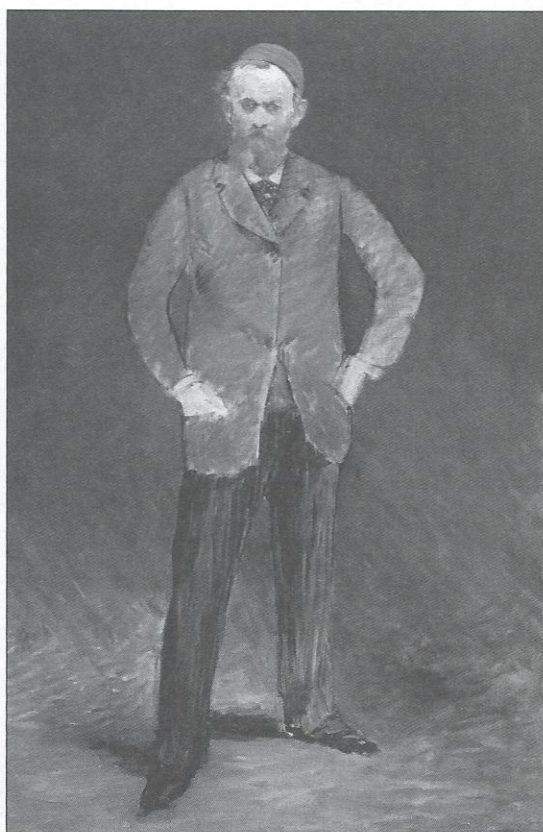
Een ander essay uit de catalogus laat Manet zelf aan het woord over zijn ervaringen met kunstpaleizen: 'Wat mij altijd tot wanhoop bracht, zijn de musea. Droefheid overvalt me als ik er binnen stap; dan zie ik hoe erbarmelijk de schilderkunst eraan toe is. De bezoekers, de suppoosten: alles krioelt er. De portretten leven niet. En toch zijn er onder die portretten (en hier moet je klakken met je tong) die van Velásquez, van Goya, van Hals ..., want met hen valt niet te lachen: het waren heren, tijdens die ochtenden toen. Teveel arrangementen, dat wel, maar ze verloren de natuur niet uit het oog.'

Manet noemt Velásquez steevast 'Meester Velásquez' en 'de grootste schilder ooit'. Bij uitstek in zijn portretten is de invloed van de Meester duidelijk, zeker die waar de achtergrond opvallend vaag is of geheel ontbreekt. De figuren staan dan als het ware in een lege, onbestemde ruimte die alleen vage-lijk door de schaduw van de figuur gesuggereerd wordt. De catalogus toont Velásquez' portret van *De hofnar Pablo van Valladolid*, en als je dat naast Manets allervroegste portretten legt, *Le chanteur espagnol* (1860), *Le torero mort* (1864) of een later zelfportret uit 1878-79, dan valt dit procedé meteen op. Het geeft de geportretteerde iets monumentaals, alsof de schilder die inderdaad koste wat het kost niet 'uit het oog' wil verliezen. Realisme, een scherpe blik op de 'natuur': dit is wat Manets schilderkunst leidt.

En dit is ook wat hem in Hollandse meesters van de zeventiende eeuw zo aantrekt. Tot driemaal toe is hij hun werken ter plekke gaan bestuderen. In *Le déjeuner* uit 1868 bijvoorbeeld zie je zo de typisch Hollandse interieurs uit die tijd voor je. Een van die Hollandse meesters, Frans Hals, staat voor Manet zeker even hoog aangeschreven als



Edouard Manet, *Stéphane Mallarmé*, 1876

Edouard Manet, *Portrait d'Emilie Ambre en Carmen*, 1880Edouard Manet, *Zelfportret*, 1878-1879

Velásquez, in die mate zelfs dat hij fantaseert dat ook Hals van Spaanse afkomst is (is hij niet geboren in Mechelen, en dat is toch in de Spaanse Nederlanden?!).

Wat trekt hem aan in Hals? Dat hij voor eerst, net als Velásquez trouwens, het zwart kan doen leven. Voor een schilder is zwart de moeilijkste 'kleur', maar hoe overvloedig het bij Hals ook aanwezig is, nergens zorgt het voor 'dode' zones op zijn schilderijen. En een schilder als Hals slaagt daarin, omdat zijn penseeltoets uiterst plastisch, bijna sculpterend tekeergaat. Met het zwart doet hij dat in feite het verbluffendst, maar met hele gamma van het kleurenpalet creëert hij op het doek een ware apotheose van leven. De lichte, maar uiterst precieze verftoets van Hals fascineert Manet mateloos en hij blijft die zijn hele oeuvre lang als zijn grote voorbeeld koesteren.

Geen wonder dat hij als nochtans klassiek georiënteerde schilder moeiteloos kan aansluiten bij de artistieke nieuwlichters van zijn tijd, de impressionisten. In hun werk herkent hij onmiddellijk de speelse, maar adequate manier van schilderen die ook Frans Hals eigen was. Zij zetten hem aan om zich nog prominenter door die oude meester te

laten dicteren.

Maar heeft Manet daarmee de facto het pad van de oude meesters niet verlaten? Heeft hij het realisme, de scherpe blik op de natuur, hier niet vaarwel gezegd en zich verloren in een vluchtig, oppervlakkig picturaal spel, los van wat hij met het schilderij te zeggen wil hebben?

Niets is minder waar. Manet blijft de realisme-eis van de klassieken ernstig nemen. De schilderkunst moet 'hout snijden', zij moet doordringen tot de werkelijkheid. Daarom schaart hij zich ook achter Gustave Courbet waar die stelt dat kunst ofwel modern en dus realistisch moet zijn ofwel moet ophouden te bestaan. Maar minder dan Courbet kijkt Manet weg van de klassieken. Zij blijven zijn schilderkunst voorzien van een leidinggevend voorbeeld van realisme.

Alleen beseft Manet dat de realiteit zoals de klassieken die opvatten, niet langer dezelfde is als die van de modernen. Voor de eersten had realiteit nog iets van een substantie; zij werd nog een fundament toegedicht in een substantieel *zijn*. En daarom ook kon hun schilderkunst probleemloos opgaan in haar functie en, in de verhevenheid van haar kunnen, een venster op de wereld openen.

De moderne realiteit is niet langer via haar substantie, haar grond te benaderen, en daarom moet het venster dat toegang geeft tot haar dit ook met zoveel woorden zeggen. De penseeltoets die de realiteit suggereert, moet zich *als zodanig* kenbaar maken, dit wil zeggen als *slechts* een suggestie van wat ze beeldend laat zien. Schilderkunst moet realistisch de werkelijkheid tonen zoals die is, maar omdat de moderne realiteit niet meer als een in zichzelf rustende substantie wordt opgevat, maar als wat altijd al mede is bepaald door het perspectief van waaruit ze wordt waargenomen en voorgesteld, moet een realistisch beeld ook steeds dat perspectief laten zien.

In de moderniteit wordt realistische kunst daarom 'kunst over kunst', reflexieve kunst, kunst die op zichzelf terugplooit en in zijn eigen geste blijft steken. Trouwens, de 'klassieke' kunst waardoor Manet zich laat leiden, is in feite al een eerste vorm van vroegmoderne kunst: zij is in aanzet al door die structuur getekend. Op zijn manier schildert Frans Hals al in elk schilderij ook het schilderen mee, het substantieeloos kunstige van zijn penseeltoets — reden waarom hij inderdaad als voorloper van de impressionisten

kan worden gezien. Net zoals die ander Meester van hem, Velásquez, ook op zijn manier een eerste deconstructie ten beste geeft van de voorstellingslogica die een echt klassieke kunst eigen is. Denk maar aan *Las meniñas* (1656) en aan Michel Foucaults analyse in *Les mots et les choses* (1966), die toont dat het eigenlijke voorwerp van afbeelding het spiegelbeeld van het vorstenpaar is, met dien verstande dat de logica van de voorstelling het zich spiegelende paar subtiel vervangt door de toeschouwer zelf.

Manets kunst beweegt zich op het snijvlak tussen enerzijds de onmogelijkheid om realistisch te schilderen zoals de ouden deden en anderzijds de moderne onontkomelijke eis tot realisme. Om de realiteit te tonen zoals ze

is, moet hij de onmogelijkheid daarvan in zijn voorstelling mee opnemen. Hij is een van de eerste schilders die bewust *vanuit* het besef van die onmogelijkheid gaat schilderen. Zijn werk zoekt het snijvlak waarop het oude realisme breekt, om op die breuklijn naar een nieuwe realisme te zoeken.

Bij uitstek de portretkunst beweegt zich op die breuklijn. Nergens anders is de realismeis zo dwingend, maar wordt het ook duidelijk hoe Manet de schilderkunst op zichzelf moet terugplooiën; hoe hij, om te laten zien wat hij schildert, niet kan nalaten het schilderen zelf te schilderen.

Pas dan verschijnt in zijn portretten de mens in zijn *moderne* grootheid: niet als een heerser waaruit heerschappij spreekt (zoals

in de portretkunst van vroegere eeuwen), maar als een mens die, zelfs als is hij een heerser — een politicus bijvoorbeeld — verschijnt als eender wie, maar daarom niet minder groot. Denk aan de portretten van Georges Clemenceau, of aan die van andere, in casu literaire grootheden als Mallarmé of de Ierse schrijver George Moore.

In de prachtige catalogus *Manet: le portrait de la vie* laat de breuklijn waarop de moderne kunst zich beweegt, zich helder lezen.

Carol M. Armstrong, Colin B. Bailey, Stéphane Guégan: *Manet*, Mercatorfonds Antwerpen, 2013, 213 p., ill. € 44,95. ISBN 9789061538462
Distributie: Exhibitions International

737.7 FRANKRIJK / MANET, EDOUARD

LAURENT BUSINE (RED.) *Giuseppe Penone*

727.8 ITALIË / PENONE, GIUSEPPE

Het Mercatorfonds heeft de ambitie waargemaakt om in een Engelstalige monografie zoiets als 'the Complete Works of Giuseppe Penone' uit te brengen. Penone werd reeds eind jaren zestig van de vorige eeuw door de Italiaanse kunstbeweging Arte Povera geadopteerd als volwaardig lid. De man heeft zich vanaf de prille aanvang van zijn oeuvre beziggehouden met een iconografie ontleend aan natuurlijke elementen: de structuur van bomen, bladeren, plantensporen enz. Deze natuurlijke vormen is hij dan gaan vertalen naar installaties, grafische technieken en in situ-ingrepen. De opgang van de ecologische beweging heeft niet weinig bijgedragen tot zijn succes in de kunstreceptie. Penone is inmiddels zoveel als een gewaardeerde klassieker binnen de kunstwereld van vandaag.

Deze monografie is voor kunstkenners zowel in beeldend opzicht een eyeopener, als kunsttheoretisch een meer dan substantiële brok literatuur. Laurent Busine, directeur van het museum voor hedendaagse kunst MAC'S in Le Grand Hornu, geeft inleidend de voorzet. Hij situeert het werk kunsthistorisch, legt de nadruk op de grote diversiteit ervan en vraagt vooral aandacht voor de vormtechnische aspecten. Het is mooi om lezen hoe hij de complexiteit van het oeuvre weet te vatten in enkele duidelijke statements. Daarop lezen we een uitgebreid interview van de internationaal overbekende kunstcriticus Benjamin Buchloh met Penone. De lezer voelt hoe moeizaam Buchloh deskundig een toegang zoekt tot de achterliggende gedachtewereld van de kunstenaar en hoe zuinig Penone hem

van antwoord dient. Soms zijn de vragen het driedubbel in lengte van de antwoorden. Penone is een man van weinig woorden, zoveel is duidelijk. De bijdrage van de Parijse kunsthistoricus Didier Semin is dan al helemaal highbrow. Dit is niet minder dan een academische les in kunstfilosofie, waaraan men best niet begint zonder enige voorkennis van Kant, Nietzsche en het taoïsme.

De classificatie van het beeldmateriaal doet recht aan de kunstproductie. Busine koos voor de thema's van adem, zicht, huid, hart, bloed, herinnering en spreken. Stuk voor stuk aspecten die aansluiten bij Penones werk. Alleen is het wat zoeken in het boek om de betreffende items ook terug te vinden. De teksten verschijnen afwisselend in kolommen en volledig uitgesmeerd over de bladspiegel. In het fotomateriaal is ervoor geopteerd zo gevarieerd mogelijk weer te geven waarvoor Penone staat: het werkproces, de museale presentaties, de schetsen, de close-ups, de ateliersfeer, natuurindrukken enz. Even afwisselend heeft men in zwart-wit en in kleur gewerkt.

Kortom, dit is een prachtuitgave in beeld en tekst voor wie reeds liefhebber is van Penone. Deze getrouwe zal bijzonder informatieve inzichten verwerven in de achtergrond van Penones werk, van diepe reflecties tot bijzondere weetjes waarvan hij niet op de hoogte was. Maar het boek is niet meteen iets voor de modale leek.

[Joannes Késenne]

Mercatorfonds Brussel, 2012, 407 p., ill. € 69,95. ISBN 9789061537960



Giuseppe Penone, *Idee di pietra*, 2004-2010