

JUST DO IT! COBRA IN HET LICHT VAN DE KLASSIEKE KUNSTTHEORIE

Inleiding

In september 1948 werd in Amsterdam een Nederlandse voorloper van het internationaal opererende kunstenaarscollectief CoBrA opgericht; de Experimentele Groep in Holland. Constant Nieuwenhuys (1920 – 2005), één van deze ‘Experimentelen’, schreef een manifest dat als leidraad zal dienen voor dit essay. Dit manifest zal namelijk thematisch vergeleken worden met bronmateriaal over de zogenaamde klassieke ‘academische’ kunsttheorie zoals die met name naar voren komt in Joshua Reynolds’ (1723-1792) *Discourses on Art* uit 1797.¹

Materie en Inhoud

“Een suggestieve kunst is een materialistische kunst, omdat slechts de materie de creativiteit tot werkzaamheid aanzet (...). De scheppende gedachte is (...) een reactie op een ontmoeting van de menselijke geest met de ruwe materie, die haar de vormen en ideeën suggereert. (...). Dit nieuwe principe berust op de onbelemmerde invloed van de materie op de scheppende geest.”²

Nieuwenhuys laat er in zijn Manifest uit 1948 geen misverstand over bestaan: de materie is of wordt de inhoud. Voordat de kunstenaar aan het werk gaat, spreekt de stoffelijkheid van het materiaal reeds tot de kunstenaar. Op die manier ontstaat er een kunst die “niet preciseert maar suggereert”. Voor het publiek betekent dit dat het niet meer passieve beschouwer is maar tot actieve medeschepper wordt. Doordat kunstenaars bewust de interpretatie van een werk openlaten wordt de beschouwer gedwongen zelf creatief te worden en het kunstwerk op eigen wijze ‘af te maken’ en daarmee inhoud te geven. De Cobra-kunstenaars geloven dat iedereen in staat is om een kunstwerk op dergelijke wijze ‘af te maken’. Het criterium voor een geslaagd kunstwerk kan daarmee volgens Cobra gedefinieerd worden als een kunstwerk dat die natuurlijke creativiteit weer weet op te wekken.

Verder redenerend is bijvoorbeeld de materie verf voor Cobra-kunstenaars ook medeschepper. Dat verklaart (mede) waarom Cobra-kunstenaars vaak primaire kleuren gebruiken; de verf zoals die uit het potje komt. De tegenstelling met de klassieke kunsttheorie kon niet duidelijker gepreciseerd worden: voor Reynolds is verf louter een middel. De werkelijkheid moet geïmiteerd worden en daar

¹ Hierbij moet opgemerkt worden dat er een verschil bestaat tussen dat wat Reynolds letterlijk geschreven heeft en hoe hij bekend is geworden in de kunstbeschouwing. Reynolds’ visie op de perfecte kunstenaar is genuanceerder dan de historische visie op Reynolds in de rol van ongenueanceerd pleitbezorger van de academische kunsttheorie. Relevant voor dit essay is voornamelijk dit laatste door de geschiedenis gevormde beeld van Reynolds zoals dat bijvoorbeeld blijkt uit de haast agressieve aantekeningen van kunstenaar William Blake (1757-1827) (zie Appendix van de uitgave Robert R. Wark (ed.) Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (New Haven & London: Yale UP, 1975).

² Nieuwenhuys (1948): 3

zijn mengvormen voor nodig. Het is van belang de juiste kleur te vinden om te zorgen dat het schilderij representeert *wat de schilder wil dat het moet representeren*. De kunstenaar bij Reynolds heeft dus een veel dominantere rol: het is baas over de materie omdat de kunstenaar de inhoud vantevoren heeft bepaald. Een andere reden waarom de materie naar de kunstenaar moet luisteren (en niet de kunstenaar naar de materie), is dat bij het afbeelden van de werkelijkheid de wettelijke wetten van het perspectief moeten worden gerespecteerd.

‘The fetters of genius...’

Reynolds weerspreekt de gangbare notie: ‘Rules are the fetters of genius’.³ Hij beweert namelijk dat regels slechts de ketenen van de expressie zijn wanneer de kunstenaar niet de technische en ambachtelijke vaardigheden heeft zich uit te drukken binnen die regels. Volgens Reynolds is het genie juist in staat zich vrij te bewegen binnen de regels. Juist wanneer regels worden overschreden ontstaat kunst zonder eeuwigheidswaarde.⁴ Om deze regels goed onder de knie te kunnen krijgen, ontwerpt Reynolds een drie-stappenplan dat hij uit de doeken doet in de tweede Discourse en dat als een rode draad door het hele boek loopt.⁵ Gezien de context van zijn redevoeringen kon hij ook niet anders dan hangen aan de regels. Theoretisch is inderdaad alleen in een situatie waar de regels voor zowel de *kunstdocenten* als *kunststudenten* duidelijk zijn, objectieve toetsing mogelijk. Een succesvol kunstenaar is daardoor duidelijk definieerbaar: een kunstenaar die alle regels beheerst en kunst in allerlei stijlen kan maken.

Volgens Cobra kan iedereen kunst maken en werkt onderwijs over kunst alleen maar verstikkend voor de creativiteit. Sterker nog: academies zijn uit de tijd en ontkennen de ‘menselijke vitaliteit’ van zelfexpressie; regels zijn voor Cobra dus wel degelijk ‘fetters of genius’.

“(...) het genie van het volk, de bron waaraan allen zich kunnen laven.”⁶

en

“(...) haar instellingen [van de westerse cultuur, EB], hoewel kunstmatig nog in stand gehouden, bieden geen mogelijkheden meer voor een ontplooiing van de activiteit der scheppende fantasie, en belemmeren de vrije uiting der menselijke vitaliteit.”⁷

³ Reynolds (1797): Discourse I; 102 – 104: “Every opportunity, therefore, should be taken to discountenance that false and vulgar opinion, that rules are the fetters of genius.”

⁴ Later nuanceert Reynolds zijn bewering met de opvatting dat alleen in het allerlaatste stadium van de ontwikkeling van de kunstenaar enige vrijheid is toegestaan. Reynolds (1797): Discourse I: 108 – 112: “How much liberty may be taken to break through these rules (...) may be a subsequent consideration, when the pupils become masters themselves.”

⁵ Reynolds (1797): Discourse II; 18 – 73: “Dividing the study of painting into three distinct periods (...). These are the different stages of the Art.”

⁶ Nieuwenhuys (1948): 3

Daar waar Reynolds de kunstproductie overduidelijk wil institutionaliseren om daarmee jonge kunstenaars de wetten van de vorm over de materie te leren, willen de Cobra kunstenaars kunst juist ‘de-institutionaliseren’. Het volk was reeds kunstenaar en dus hoefde kunst niet ‘geleerd’ maar louter ‘geactiveerd’ te worden! Het adagium van de Verlichting ‘oefening baart kunst’ past daardoor wel bij Reynolds maar helemaal niet bij de Cobra-kunstenaars.

Overigens is het ironische van de geschiedenis dat de kunst van een principieel anti-institutionele beweging als Cobra, nu juist wel is geïnstitutionaliseerd.⁸ Ook de hardnekkige uitroep van de Cobra-kunstenaars dat ze juist geen beweging wilden zijn is door de geschiedenis weersproken. Cobra is weliswaar niet als ‘-isme’ de geschiedenis in gegaan maar toch wel zeker als stroming., overigens binnen het kader van twee andere ‘-ismen’; primitivisme en expressionisme.

Reynolds wilde kunstenaars opleiden die een nieuwe Engelse kunst van niveau zouden maken op vraag vanuit de markt. De Westerse kunst had zich inderdaad “dienstbaar gemaakt aan de nieuwe machthebber, de bourgeoisie (...)”.⁹ Met de financiële zekerheid van opdrachten van de bourgeoisie en academisch opgeleide Engelse kunstenaars zouden Engelse kunstenaars wellicht een rol in de kunstgeschiedenis kunnen gaan spelen. Door het hanteren van de regels – perspectief, geïdealiseerde mimesis en mythologisch cachet - wisten de potentiële klanten van Reynolds duidelijk wat ze konden verwachten. Hierdoor was veruit de meeste kunst opdrachtkunst en kunstenaars waren vaak gefortuneerde zakenlieden. Juist het bestaan van duidelijke regeltjes was daarmee de basis van het economische succes van – in het specifieke geval van Reynolds – de portretkunst. Een opdracht was daardoor voor de opdrachtgever verre van een ‘sprong in het diepe’ maar veeleer de verzekering voor een goed gelijkende portret - waar nodig gecorrigeerd tot een volmaakte schoonheid en met mythologisch thema naar keuze.

Cobra-kunst werd in principe niet gemaakt in opdracht want moest juist een onbelemmerde uiting zijn van de “primitieve behoefte aan levensexpressie.”¹⁰ Financiële afhankelijkheid zou de kunstenaar wederom naar de pijpen van de bourgeoisie laten dansen, en moest dus ten allen tijde vermeden worden. Een dergelijke carte blanche of te ‘persoonlijke’ kunst had volgens Reynolds niet in de 18^e eeuwse kunstbehoefte van de bourgeoisie gepast en de Engelse kunst al helemaal niet de zo begeerde schaduw van de continentale klassieke kunstenaars geven.

⁷ Idem: 1

⁸ Dit brengt de Chileense kunstenaar Marco Evaristti er toe op zijn website het volgende te schrijven: “Today Cobra itself has become salon art. Not only Asger Jorn but every single member of the Cobra group have been sucked in by the bourgeoisie’s incestuous and all-powerful ideology. Now it is Marco Evaristti’s time to celebrate Cobra and their original raison d’être.” (www.marcoevartistii.com/news/cobraindex.htm)

⁹ Nieuwenhuys (1948): 1. De wandschildering van Karel Appel voor de kantine van het gemeentehuis te Amsterdam is daarop een uitzondering. Deze wandschildering ‘Vragende Kinderen’ (1949) werd bedekt met behang omdat men er niet tevreden mee was. Opvallend is dat op het moment dat de Cobra-kunst zich langzamerhand institutionaliseerde, de schildering weer tevoorschijn werd gehaald.

¹⁰ Nieuwenhuys (1948): 1

Culturele voorbeelden

Reynolds is specifiek op zoek naar een nieuwe kunst gebaseerd op de westers-christelijke klassieken. Zijn theorie is daarmee eurocentrisch; er zijn een aantal genieën geweest die kunstwerken hebben nagelaten met eeuwigheidswaarde.¹¹ Die kunstwerken moeten geïmiteerd worden opdat de geheimen van hun vervaardiging ontdekt kunnen worden. Een andere voorbeeld hiervan is Winckelmanns ‘onthulling’ van het geheim van de beeldhouwkunst van Michelangelo. Na een bondige uitleg over het ‘geheim’ constateert hij dan ook tamelijk simplistisch:

“This is the way by which *Michael Angelo* arrived at immortality.”¹²

De Cobra-kunstenaars nemen juist niet-westerse thema's als voorbeeld. De westerse zogenaamd rationele cultuur heeft voor hen na de Tweede Wereld Oorlog definitief afgedaan. De inspiratiebronnen worden zo ver mogelijk van die westerse cultuur gezocht zoals in kindertekeningen en Afrikaanse kunst. Ook de zo met het Europese gedachtegoed verbonden christelijke en mythologische thema's moeten het veld ruimen voor de mens en dier in zijn meest primitieve, bijna tribale vorm.

Mimesis

Reynolds volgt Plato in grote lijn: kunst moet de Wereld der Verschijningen imiteren. Die wereld op zich is weer een flauwe schaduw van de Wereld der Ideeën; “kunst als ‘imitatie van de imitatie’”.¹³ Daarom moet de Uiterlijke Wereld in de kunst geperfectioneerd worden. Mimesis voor Reynolds is dus eigenlijk: het ‘opleuken’ van de wereld zoals die zich aan ons voordoet.

Voor de Cobra-kunstenaars (en niet alleen voor hen) is het kunstwerk iets dat zij op dat moment willen maken. Wars van alle filosofische pretentie maken ze afbeeldingen van de ‘menselijke vitaliteit’. In de beroemde woorden van Karel Appel:

"Ik rotzooi maar een beetje an. Ik leg het er tegenwoordig flink dik op, ik smijt de verf er met kwasten en plamuurmessen en blote handen tegenaan, ik gooi d'r soms hele potten tegelijk op."

‘Mimesis’ lijkt voor de Cobra kunstenaars bijna een vies woord omdat het associaties oproept met de academie die zij zo verfoeien. Indirect geven ze de mimetische kunst de schuld van het feit dat de maatschappij cultureel impotent is geworden en haar eigen scheppende kracht verloren heeft. Het

¹¹ Reynolds (1797): Discourse II; 241: “*in aeternitatem pingo*”

¹² Winckelmann (1765): 51

¹³ Braembussche (2000): 41

volk is namelijk gewend geraakt aan kunst die precies uitdrukt wat het is en daagt daardoor niet uit.¹⁴ In meer semiotische termen: de relatie tussen de afbeelding en het afgebeelde is duidelijk; dit schilderij is een afbeelding van hem / haar. Hij / zij heeft heel veel geld en daardoor de mogelijkheid zich zo voordelig mogelijk te laten afbeelden.

Kunst en maatschappij

Volgens Nieuwenhuys is de gangbare esthetica van het volk in termen van ‘mooi’ en ‘lelijk’ de schuld van de westers-klassieke cultuur. Daardoor is het volk creatief monddood geworden. De westers-klassieke cultuur was vertegenwoordigd in de kunstacademies en die moesten dus als eerste weg. De sociaal-culturele context van deze gedachte mag niet over het hoofd gezien worden. Het definitieve failliet van de westers-klassieke cultuur werd onderstreept door de Tweede Wereld Oorlog. Tezamen met grootse dekolonisatie heeft ook dat een verlegging van de onderwerpen en stijl te weeg gebracht. Volgens Willemijn Stokvis beoefenden de Cobra-kunstenaars in feite bewuste regressie. Ze werden geïnspireerd door naïeve kunst, de creatieve uitingen van kinderen en geestesgestoorden. Ook het persoonlijk handschrift was de meest persoonlijke uiting van de psyche.¹⁵

Voor Reynolds was de westers-klassieke cultuur in Engeland ook vervlogen. Zijn reactie daarop was tegengesteld; juist doordat er nog zoveel antieke kunst en renaissance kunst aanwezig was, kon de Engelse kunst aansluiting vinden bij de grote continentale kunststroming door die te bestuderen en te imiteren.

Rol van de beschouwer

Reynolds besteedt zeer weinig aandacht aan de beschouwer; een hiaat dat onder meer de filosoof Edmund Burke opvulde.¹⁶ Reynolds' contactgestoorde focus op het maken van een kunstwerk maakt hem de pedante academicus die hij – voor velen – is geworden. Volgens de vakidoot Reynolds moet een kunstwerk aan een heleboel eisen voldoen. Zijn veroordeling van Rembrandt verloochent het grote succes bij het publiek van die schilder. Volgens Reynolds is een kunstenaar pas een kunstenaar wanneer die alle stadia van het academische traject heeft afgelegd en (het liefst) ook nog een prijs gewonnen heeft.¹⁷ Voor de Cobra-kunstenaars is de beschouwer juist medeschepper omdat in hem diezelfde levensenergie die de kunstenaar voelde, wordt geactiveerd. Alleen wanneer die activering

¹⁴ Zoals Hugo Claus het ooit in de geest van Cobra formuleerde: “Kunst is geen papje, geen snoepje waarvoor je alleen je bek hoeft open te doen. Het is vooral een kwestie van aandacht en geconcentreerde energie.”

¹⁵ Voorbeelden daarvan zijn de ‘peinture-mots’ van Alechinsky en Dotremont

¹⁶ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757).

¹⁷ Het heet dan ook voor elk Discourse: “Delivered to the Students of the Royal Academy, on the distribution of the Prizes.”

plaatsvindt, is het kunstwerk geslaagd. Daarmee wordt het succes van een kunstwerk of kunstenaar bepaald door de beschouwer.

Conclusie

Concluderend kunnen we stellen dat de verschillen tussen de uiteenlopende kunstfilosofische uitgangspunten van Cobra en de klassieke kunsttheorie samen te vatten zijn aan de hand van een aantal thema's. Het was ook mogelijk geweest de twee kunstbewegingen afzonderlijk te bestuderen. Met dit essay heb ik echter gepoogd met hulp van historische *hindsight* en met het gevaar van anachronisme de twee bewegingen te vergelijken. In mijn mening is deze werkwijze interessant omdat daarmee de verschillen vanuit meerdere perspectieven expliciet geformuleerd kunnen worden.

Bibliografie

A.A. van den Braembussche, *Denken over Kunst* (Bussum: Coutinho, 2003).

Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757).

Constant Nieuwenhuys, 'Manifest' *Reflex, Orgaan van de Experimentele Groep in Holland* (1948).

Willemijn Stokvis, *Cobra. Geschiedenis, voorspel en betekenis van een beweging in de kunst van na de tweede wereldoorlog* (Amsterdam: De Bezige Bij, 1974).

Robert R. Wark (ed.), Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (New Haven & London: Yale UP, 1975).

Abbé Winkelmann, *Reflections on the Painting and Sculpture of the Greeks* (London, 1765). (transl. by Henry Fusseli).

Internet

Juliette Verhofstadt, *Informatie over de Cobra kunstenaar* (2004) op www.cobra-museum.nl

Marco Evaristti, www.marcoevaristii.com/news/cobraindex.htm