

stenaar was niet de verschaffing van esthetisch genot – dat konden ontwerpers ook. Een kunstenaar moest van buitenaf naar de wereld kijken en er logica in ontdekken of er commentaar op leveren door de presentatie van ideeën die geen ander functioneel doel hadden dan zichzelf te zijn. Duchamps kunstopvatting werd tot in het extreme doorgetrokken door mensen als Joseph Beuys (1921-1986) aan het eind van de jaren vijftig en zestig, die niet alleen ideeën schiepen maar ook het medium ervan werden.

Marcel Duchamps invloed steekt in het verhaal van de moderne kunst overal de kop op, hetzij als een vroege vertegenwoordiger van het kubisme, hetzij als de vader van het conceptualisme. Maar hij is niet de enige ster van dit verhaal, dat uitpuilt van meer dan levensgrote personages die allemaal een belangrijke rol hebben gespeeld: Claude Monet, Pablo Picasso, Frida Kahlo, Paul Cézanne en Andy Warhol. Plus namen die misschien minder vertrouwd zijn, zoals Gustave Courbet, Katsushika Hokusai, Donald Judd en Kazimir Malewitsj.

Duchamp verscheen midden in het verhaal van de moderne kunst en heeft het niet geïnitieerd. Hij was nog niet eens geboren, toen alles in de jaren 1860 samenspande om van Parijs de intellectueel opwindendste stad ter wereld te maken. De geur van de revolutie hing er nog in de lucht. Een fikse vleug daarvan werd opgesnoven door een groep vrijbuitende kunstenaars die op het punt stonden om de oude orde in de kunstwereld omver te werpen en een nieuw tijdperk in de kunst te starten.

## Het pre-impressionisme

OP ZOEK NAAR DE WERKELIJKHEID,  
1820-1870

Het was een ongewoon incident dat nog ongewoner werd door de plaats waar het gebeurde.

Die plaats was het Museum of Modern Art (MoMA) in New York, kort na de openingstijd op een rustige maandagochtend. Ik was de enige bezoeker in een zaal vol heel bijzondere schilderijen en had me rustig voorbereid op een onderdompeling in kunstzinnig genot, toen bij de ingang van de zaal een hinderlijke commotie ontstond.

Volstrekt onverwacht en van het ene op het andere moment raakte een jonge knul met geweld zijn gezichtsvermogen kwijt. Hij had het niet zien aankomen en zag ineens niets meer. De jongen werd fysiek overweldigd en het doel van zijn aanvaller was maar al te duidelijk: hij mocht zijn ogen niet meer gebruiken.

Ik zag met verbazing hoe een wild kijkend, maar piekfijn gekleed iemand het plan uitvoerde om de jongen bruusk langs me heen naar de andere kant van de zaal te leiden. De verwarde jongere probeerde onthutst en gedesoriënteerd zo goed mogelijk zijn voeten neer te zetten en werd ineens op maar een paar centimeter van de muur tot staan gebracht.

De jongen ademde zwaar, verbijsterd en geërgerd. Maar voordat

hij kon besluiten wat hij moest doen, werden de twee handen weer van zijn gezicht getrokken. Hij knipperde een paar keer met zijn ogen en staarde nerveus voor zich uit. Toen kwamen de vragen.

'Nou, wat zie je?' vroeg degene die hem had meegetrokken.

'Niks,' antwoordde hij toonloos.

'Klets niet. Natuurlijk zie je iets.'

'Nee, echt niet. Alles is heel vaag.'

'Doe dan een stap naar achteren,' snauwde de stem bevelend.

De jongen zette zijn linkerbeen naar achteren en deed een stap bij de muur vandaan.

'En...?'

'Ehhh, n-nee, ik kan niks onderscheiden,' zei de jongen met een overslaande, geagiteerde stem. 'Waarom doe je dit met me? Wat wil je dat ik zeg? Je weet heel goed dat ik niks kan zien.'

De steeds gefrustreerdere overweldigere greep de jongen bij zijn schouders en sleepte hem drie meter naar achteren. Toen vroeg ze kennelijk geïrriteerd: 'Nou...?'

De jongen stond roerloos naar de muur te kijken. Schijnbaar een hele tijd kwam er geen woord over zijn lippen. Toen kon hij zijn emoties niet meer bedwingen. Hij draaide zijn hoofd langzaam naar zijn overvaller en zei: 'Wat is dat geweldig, mama!'

Het gezicht van zijn moeder verdween achter een enorme, gapende glimlach. Daarbij verried ze een volmaakt gebit en glom ze van een geluk dat ze niet bedwingen kon. 'Ik wist wel dat je het mooi zou vinden, schat,' zei ze kirrend, terwijl ze haar kind innig omhelsde – het soort omhelzing dat kinderen alleen krijgen na een bijna-dodelijk ongeluk of een buitengewoon staaltje van oudervriendelijk gedrag.

We waren nog steeds de enige mensen in MoMA's beroemde Monetzaal, en het gebrek aan belangstelling voor mijn aanwezigheid was bij moeder en kind zo groot dat ik me begon af te vragen of ik eigenlijk nog wel bestond. Maar toen ze haar dierbare bezit had losgelaten om hem de ervaring nog eens vrijwillig te laten herhalen, draaide ze zich naar me om met de gegeneerde glimlach van een volwassene die door een kamerhuurder betrappt wordt op dansen bij de muziek van Beyoncé's *Single Ladies*. Ze vertelde dat ik de uitvoering

had bijgewoond van een plan dat ze al maanden eerder had uitgebreed, namelijk zodra ze geregeld had dat zij met haar oudste zoon (die tien bleek te zijn) naar New York kon gaan terwijl haar man thuisbleef om voor de andere kinderen te zorgen.

Dat leek haar de enige mogelijkheid om haar tienjarige kind bij te brengen hoezeer ze de grootsheid bewonderde van Monets drie gigantische *Waterlelie*-landschappen (ca. 1920), die de hele zaal domineren. Dat is voor iedereen alsof je in het water wordt gegooid, maar voor een nietsvermoedende tienjarige moet het geweest zijn alsof hij in de roze, purperen, violette en groene tinten verdronk. Deze late 'landschappen' (er is niet veel land of lucht te zien, alleen weerspiegelingen op het water) zijn zo overweldigend dat het knulletje vermoedelijk naar een snorkel snakte.

Claude Monet (1840-1926) schilderde dit drieluik, dat bijna dertien meter breed is, tegen het eind van zijn leven en had daarvoor dagen-, weken- en jarenlang zijn geliefde watertuin bij zijn huis in Giverny bestudeerd. De bejaarde artiest was gefascineerd door de effecten van het steeds veranderende licht op water. Zijn gezichtsvermogen ging misschien achteruit, maar zijn verstand was nog even scherp en zijn schilderkunst nog even geniaal als in zijn jeugd. Ook zijn vernieuwingsdrang was ongebroken. Op de meeste traditionele landschapsschilderijen heeft de toeschouwer een ideaal zicht op de situatie, met enkele duidelijke oriëntatiepunten. Maar dat is niet zo in Monets late *grande décoration*, waarin de toeschouwer languit tussen de irissen en lelies van een vijver zonder randen of hoeken wordt gegooid en niets anders kan doen dan zich overgeven aan de ene hypnotiserende laag verf na de andere.

De moeder ontleende de inspiratie voor haar excentrieke plan kennelijk aan de irritante 3D-boeken met verborgen beelden die kinderen in die tijd fascinerend vonden maar normale volwassenen zoals ik niet snaptten. Door haar ervaring daarmee besloot ze om de jongen te verrassen, haar handen op zijn ogen te leggen en met hem zo ver naar het schilderij te lopen als ze durfde. Daarna liet ze hem langzaam achteruit gaan. Ze hoopte dat Monets levendige visioen langzaam in al zijn tastbare pracht duidelijk zou worden en de jongen de rest van zijn leven zou bijblijven.

Wie kan het haar kwalijk nemen dat zij een zwak heeft voor Monet en zijn mede-impressionisten? Onze vertrouwdheid met dit werk heeft ditmaal niet geleid tot minachting, maar tot bevrediging. We kennen allemaal voorbeelden van hun schilderijen: van dichtbij zie je alleen losse penseelstreken, maar als je een paar stappen naar achteren doet, komt op een wonderbaarlijke manier een beeld tot stand. We kennen ze van koekblikken, theedoeken en gebutste dozen met legpuzzels van duizend stukjes: Edgar Degas' ballerina's, Claude Monets waterlelies, Camille Pissarro's lommerrijke voorsteden en de elegant geklede Parijse burgers die zich in het grootstedelijke zonnetje verpozen op de suggestieve schilderijen van Pierre-Auguste Renoir. Elke uitdragerij die zichzelf respecteert, heeft minstens een stelletje van zulke klassieke afbeeldingen op allerlei goedkope huishoudelijke artikelen in voorraad. Het werk van de impressionisten blijft een alomtegenwoordig onderdeel van onze huidige beeldtaal. Er gaat nauwelijks een maand voorbij zonder krantenkoppen die melden dat een belangrijk impressionistisch schilderij het zoveelste record op een veiling heeft gebroken, of door een uitgekookte en lenige geveltoerist is gestolen.

Het impressionisme is het enige -isme in de moderne kunst waarmee de meeste mensen zich redelijk vertrouwd voelen. We aanvaarden, denk ik, dat deze schilderijen in vergelijking met recentere kunst misschien een tikkeltje passé zijn, aan de veilige kant, verdacht weinig schokkend – maar wat is daar mis mee? Het zijn schitterende weergaves van herkenbare taferelen, op een figuratieve manier weergegeven. We bekijken deze beelden uit het eind van de negentiende eeuw met een schaamteloos romantisch gevoel. Wazige, sfeervolle en o zo Franse onderwerpen, elegante picknicks in een Parijs' park, absintdrinkers in een café, in rookwolken gehulde treinen die optimistisch oprukken naar een zonnige toekomst... Traditioneel voelende mensen vinden dat de impressionisten binnen de moderne kunst de laatste schilders zijn die 'echte kunst' hebben gemaakt. Ze waren nog niet te porren voor de 'conceptuele flauwekul' en het 'abstracte geklieder' van later en maakten duidelijke, mooie schilderijen die prettig weinig controversieel waren.

Maar eigenlijk klopt dat niet. In elk geval vonden hun tijdge-

noten dat niet. De impressionisten waren namelijk de radicaalste en opstandigste schilders uit de hele kunstgeschiedenis. Ze gingen de barricaden op en lieten van zich horen, waren tot persoonlijke ontberingen en bespottingen bereid om hun artistieke visie te realiseren. Ze hadden lak aan alle voorschriften, kwamen metaforisch met de billen bloot en toonden het establishment hun collectieve derrière voordat ze aan de wereldwijde revolutie begonnen die we tegenwoordig 'moderne kunst' noemen. Veel twintigste-eeuwse kunststromingen zoals de Britart uit de jaren negentig, zijn als subversief en anarchistisch bestempeld maar waren dat allerm minst. De zo respectabel lijkende negentiende-eeuwse impressionisten daarentegen waren de echte vogelvrijen: de écht subversieve anarchist.

Niet omdat ze dat wilden, maar omdat ze geen keus hadden. Ze waren een stel kunstbroeders en -zusters die in de jaren 1860 en 1870 een originele en dwingende manier ontwikkelden om in en rond Parijs te schilderen. Hun weg naar het succes werd echter door het onderdrukkende kunstestablishment geblokkeerd. Wat moesten ze doen? Het opgeven? Op een ander moment en op een andere plaats was dat misschien een optie geweest, maar niet in het postrevolutionaire Parijs, waar de rebellie nog steeds in de lucht hing.

De moeilijkheden begonnen toen de impressionisten in conflict kwamen met de almachtige en stijf bureaucratische Académie des Beaux Arts in Parijs. De onderwerpen die de Académie van kunstenaars verwachtte, waren gebaseerd op mythologie, godsdienstige iconografie, de geschiedenis of de klassieke oudheid, in een stijl die het onderwerp idealiseerde. Deze jonge, ambitieuze schilders hadden voor dat bedrog echter geen belangstelling. Ze wilden hun atelier achter zich dichttrekken en naar buiten gaan om de moderne wereld om hen heen vast te leggen. Dat was toen ongehoord. Schilders hoorden niet op stap te gaan om 'platvloerse' onderwerpen zoals picknickende, drinkende of wandelende mensen te schilderen. Dat deed je gewoon niet. Het was alsof Steven Spielberg zich leende voor het maken van bruiloftsfilms. Men verwachtte van kunstenaars dat ze in hun atelier bleven en schilderachtige landschappen maakten of heroïsche afbeeldingen van menselijke gestalten uit historische tijden. Dat was wat vooraanstaande en brave lieden aan de

muren van hun mooie herenhuizen en stedelijke musea wilden zien hangen, en dat kregen ze ook. Dat wil zeggen: tot de komst van de impressionisten.

De impressionisten schaften de regels af door de muur tussen het atelier en het echte leven weg te halen. Ook veel andere kunstenaars waren naar buiten gegaan om hun onderwerpen te observeren en schetsen te maken, maar dan gingen ze weer naar hun atelier om hun observaties tot fictieve scènes uit te werken. De impressionisten bléven meestal buiten en voltooiden daar hun schilderijen van het moderne, grootstedelijke leven. Ze begrepen bovendien al gauw dat hun nieuwe onderwerpskeuze ook een nieuwe technische benadering eiste. De aanvaarde en goedgekeurde manier van schilderen was in die tijd de *grande manière* van Leonardo da Vinci, Michelangelo en Rafaël, een stijl die in Frankrijk vertegenwoordigd werd door onder anderen Nicolas Poussin (1594-1665). Alles draaide om de vaardigheid met het penseel. Kunst was precisie. Een palet van aardse, tonale kleuren moest na mengen met nauwkeurige penseelstreken op het doek worden aangebracht. In de loop van talloze uren en dagen werden die streken bijgewerkt tot ze onzichtbaar waren. Het doel was om met subtiele gradaties tussen licht en donker een schilderij te maken dat een duidelijke driedimensionale indruk maakte.

Dat was prachtig zolang je wekenlang in het atelier zat en daar een gedramatiseerde scène schiep. Maar de impressionisten werkten *en plein air*, waar het licht voortdurend veranderde – in tegenstelling tot de beheerste en kunstmatige omstandigheden binnenshuis. Dat vereiste een andere benadering. Als een schilder de sensatie van het moment met enige waarheidsgetrouwheid wilde vastleggen, dan was snelheid essentieel. Er was geen tijd voor gepieteteputer met lichtgradaties, want zodra de schilder weer opkeek, was dat licht veranderd. Dringende, ruwe, schetsmatige penseelstreken vervingen nu het bestudeerde, zorgvuldig afgewogen raffinement van de *grande manière*, en de impressionisten deden geen poging om ze te maskeren, integendeel: ze benadrukten hun streken door dikke, korte, kleurige, komma-achtige klodders aan te brengen. Daarmee gaven ze hun schilderijen iets van een jeugdige energie die de geest van hun

tijd weerspiegelde. Verf werd voor het eerst een medium waarvan de eigenschappen trots getoond werden in plaats van gemaskeerd te worden achter de kunstmatige illusie van een schilderij.

Toen de impressionisten besloten hadden om hun onderwerp op locatie te schilderen, raakten ze geobsedeerd door de nauwkeurige weergave van de lichteffecten die ze zagen. Dat vereist dat de kunstenaar alle vooropgezette ideeën over kleuren en voorwerpen van zich afzet – bijvoorbeeld dat een rijpe aardbei rood is – en in plaats daarvan de tinten weergeeft die op dat moment in het natuurlijke licht te zien zijn – zelfs als dat betekent dat de aardbei blauw wordt afgebeeld.

Van dat doel lieten ze zich niet afhouden, en dat leidde tot schilderijen met een heerlijke variatie aan heldere kleuren. Dat was nooit eerder gezien. Tegenwoordig lijken deze tinten, in onze HD-televisie- en bioscoopwereld, onopvallend en bijna gedempt, maar in de negentiende eeuw waren ze sprankelend. De somber gestemde Académie reageerde uiteraard negatief en vond de schilderijen kinderlijk en onbelangrijk.

De kunstenaars werden uitgelachen en afgeserveerd als artistieke beginnelingen, veroordeeld omdat hun kunst 'karikuraal' was, en bekritiseerd omdat ze geen 'echte schilderijen' hadden gemaakt. De impressionisten waren ontsteld over die reactie maar lieten zich niet kisten. Ze waren intelligent, strijdlustig en zelfverzekerd, haalden hun schouders op en gingen gewoon door.

De groep was bovendien op het juiste moment op de juiste plaats. In het postrevolutionaire Parijs waren alle ingrediënten voor een breuk met de traditie aanwezig: heftige politieke veranderingen, een snelle ontwikkeling van de technologie, de opkomst van de fotografie en opwindende, nieuwe filosofische ideeën. Deze intelligente jonge mensen zaten in cafés te praten en zagen de stad voor hun ogen veranderen. Parijs was een middeleeuwse doolhof geweest maar werd een moderne grote stad. Brede, lichte en luchtige boulevards vervingen de oude, donkere, vochtige en vuile straatjes. Dat was een visionair staaltje stadsvernieuwing onder leiding van baron Haussmann, een energieke bureaucraat die er van Napoleon III opdracht toe had gekregen.

Deze 'keizer der Fransen', zoals hij zichzelf profileerde, had een deel van de militaire gewiekstheid van zijn beroemde oom geërfd. Hij begreep dat een herinrichting van Parijs niet alleen een goed en modern antwoord was op de luister van het Regency-tijdperk in Londen, maar ook de kans vergrootte dat hij aan de macht kon blijven. Want met deze stadsvernieuwing ontstonden stadslange schootsvelden die de listige autocraat een tactisch voordeel gaven als tegenspuiterende Parijzenaars weer eens met revolutionaire bedoelingen hun burgerlijke ongehoorzaamheid wilden uiten.

De hele stad was dus in beweging en in de schilderkunst was dat ook op technisch gebied merkbaar. Tot de jaren 1840 waren de schilders vaak gedwongen om in hun atelier te werken omdat ze hun verven niet gemakkelijk konden meenemen. Toen kwam iemand op het idee om olieverf in tubetjes met een kleurcode te doen. Dat stelde de avontuurlijkste kunstenaars in staat om in de buitenlucht en op locatie te schilderen. De drang daartoe werd nog versterkt door de opkomst van de fotografie, een nieuw medium waarvoor veel jonge, ambitieuze kunstenaars belangstelling kregen. In sommige opzichten was de nieuwe, goedkope, toegankelijke en opwindende fotografie natuurlijk een bedreiging voor de schilders, die altijd een onomstreden positie hadden bezeten als makers van afbeeldingen voor de rijken en machtigen. Maar de impressionisten vonden de fotografie eerder een nieuwe kans dan een bedreiging. En een van de belangrijkste effecten van de fotografie was dat het publiek steeds meer belangstelling kreeg voor afbeeldingen van het dagelijks leven in Parijs.

De weg naar de toekomst was duidelijk maar werd door de kopigheid van de Académie geblokkeerd. Ironisch genoeg zou deze houding de zandkorrel aan de oester leveren, waaruit de parel van de moderne kunst kon ontstaan. De Académie wist het rijke esthetische erfgoed van het land uitmuntend te beschermen, maar schoot hopeeloos tekort bij haar taak om de artistieke toekomst te bevorderen.

Dat was voor experimentele jonge kunstenaars een groot probleem: zij wilden schilderijen en sculpturen maken waarin hun eigen tijd tot uiting kwam. Dat probleem werd nog verergerd doordat de dominantie van de Académie verder reikte dan het onderwijs en ook

in de kunsthandel merkbaar was. Hun jaarlijkse tentoonstelling, de Salon de Paris, was de grootste in Frankrijk voor nieuwe kunst, en de selectiecommissie kon een kunstenaar maken of breken door diens werk te exposeren of te weigeren. Als de commissie besloot om werk van een jonge kunstenaar te tonen, dan kon zijn kostje gekocht zijn, maar bij een weigering kon elke kans op succes verkeken zijn. Verzamelaars en kunsthandelaren met uitpuilende ogen en dikke beurzen bezochten de Salon massaal, gretig op zoek naar schilderijen van een nieuwe, door de Académie goedgekeurde kunstenaar of naar het nieuwste werk van een gevestigde naam. In de Salon ging een groot deel van de nieuwe Franse kunst van de hand.

De impressionisten waren niet de enige kunstenaars die zich door de Académie in de wielen gereden voelden. Al in het eerste kwart van de negentiende eeuw werd gemopperd over het verstikkende conservatisme van de Académie. Théodore Géricault (1791-1824), een briljante jonge kunstenaar, merkte op: 'De Académie doet helaas te veel: men dooft de vonken van dit heilige vuur [begaafde kunstenaars]; men smooit het en geeft de natuur niet de tijd om vlam te vatten. Een vuur moet verzorgd worden, maar de Académie gooit er te veel brandstof op.'

Géricault stierf te jong – hij was pas drieëndertig – maar niet zonder eerst een van de belangrijkste schilderijen van zijn eeuw te hebben gemaakt. *Het vlot van de Medusa* (1818-1819) toont het waar gebeurde verhaal van een incompetente Franse kapitein die besloot te dicht onder de Senegalese kust te gaan varen. De gevolgen waren afschuwelijk. Géricault verbeeldt de gruwelijke catastrofe van de schipbreuk daarna met een onverschrokken detaillering en versterkt de emotionele lading door het gebruik van een theatrale schilderstijl die bij mensen zoals Caravaggio en Rembrandt heel geliefd was en 'chiaroscuro' heet. De contrasten tussen licht en donker worden daarbij versterkt om een dramatisch effect te bereiken. Midden in het schilderij ligt een gespierde man op zijn buik. Hij is dood. Maar het model op wie Géricault zijn personage vermoedelijk baseerde, was heel erg levend en een goede schilder: een jongeman uit de bovenlaag van de Parijse samenleving die Eugène Delacroix (1798-1863) heette.