

Patricia Leighton. *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant-Guerre Paris*. University of Chicago Press

Hoezeer we ook gewend zijn geraakt aan de resultaten, de overgang van een figuratieve, makkelijk herkenbare kunst naar een modernistische kunst vol duistere en abstracte vormen blijft iets raadselachtigs houden. Het gebeurde in een paar jaar tijd, aan het begin van de twintigste eeuw, in Parijs. Waarom werd een eeuwenoude praktijk van imitatie van de natuur opeens losgelaten? Picasso en Bracque, uitvinders van het kubisme, waren de eersten die in hun werk perspectief, realisme en mimesis opofferden voor een ongehoord experiment, dat sindsdien niet meer is opgehouden.

Kunsthistorici en critici hebben uiteraard allerlei verklaringen bedacht. De westerse beschaving was rond 1900 politiek, sociaal, wetenschappelijk en technologisch in een stroomversnelling geraakt. Relativiteitstheorie, Röntgenstralen, radiogolven, arbeidersbeweging, vrouwenemancipatie, democratie, auto en vliegtuig – nergens leek de wereld meer op vroeger. Daarbij kon de kunst niet achterblijven. Geïnspireerd door denkers en geleerden als Nietzsche, Bergson, Poincaré en James, die de principes van het negentiende-eeuwse positivisme onderuit haalden, gingen modernistische kunstenaars de principes van de burgerlijke academische kunst te lijf. Met als resultaat Picasso's *Les demoiselles d'Avignon* (1907) of Bracque's *Maisons à l'Estaque* (1908) – vrouwen met wie geen man de liefde zou willen bedrijven, huizen waarin geen mens zou willen wonen.

Dat het niet om een bevlieging van twee zonderlingen ging, bewijst het succes van hun vernieuwingen. Binnen de kortste keren schilderde iedereen in Europa zo, althans iedereen die bij de tijd wenste te zijn. Iedereen deed het weliswaar op zijn eigen manier, maar de breuk met figuratie en mimesis had men gemeen; kennelijk voldeed die aan een breed gevoelde behoefte, ongeacht of men nu in Frankrijk woonde, in Duitsland, Oostenrijk, Rusland of Italië. Het onderstreept het internationale karakter van de moderne kunst, gedragen door talloze onderlinge contacten en overal gelezen tijdschriften die de nieuwe vormentaal door middel van reproducties razendsnel verspreidden.

Om de specifieke veranderingen in die vormentaal beter te begrijpen, hebben kunsthistorici de neiging om de kunst te beschouwen als een autonoom gebied, waarin intrinsieke, vaak tamelijk technische problemen en hun oplossingen de ontwikkelingen uitlokken. Dat verhaal is al vaak verteld: het begint in de tweede helft van de negentiende eeuw met het impressionisme, dat zich verzet tegen de academische salon-kunst, dan krijg je symbolisme, expressionisme, fauvisme, en daartussendoor iemand als Cézanne, die met zijn reductie van de weergegeven natuur tot geometrische vormen het kubisme zou hebben geïnspireerd.

Volgens de Amerikaanse kunsthistorica Patricia Leighton is dit verhaal op z'n minst incompleet. Wat ontbreekt is de politieke invloed, in het bijzonder die van het anarchisme waarmee volgens haar zoveel modernistische kunstenaars sympathiseerden. De nieuwe bevrijdende vormentaal zou niet zozeer zijn voortgekomen uit de autonomie van de moderne kunst, als wel uit haar politieke

engagement, betoogt zij in *The Liberation of Painting. Modernism and Anarchism in Avant Guerre Paris*.

Het anarchisme was al populair onder de symbolistische dichters van het fin-de-siècle. En beroemde anarchisten als Proudhon en Kropotkin hadden de kunstenaars opgeroepen zich achter de Revolutie te scharen. Toch vind je geen duidelijke propagandistische kunst bij modernisten als Picasso, Van Dongen, De Vlaminck of Gris, van wie bekend is dat zij het anarchisme een warm hart toedroegen. Dat komt, zegt Leighton, omdat men alleen op hun 'officiële' kunstwerken let en niet op de spotprenten die sommigen van hen maakten voor anarchistische tijdschriften als *L'assiette à beurre* dat bijna geheel uit beeld bestond. In prenten met onderschrift gingen zij daar tekeer tegen de staat, het leger, het kapitaal, het kolonialisme en de kerk. Niet voor het geld (zoals vaak wordt beweerd), maar uit overtuiging.

Ook in hun andere kunst (die nu het museum hangt) steekt het anarchisme de kop op, meent Leighton, bijvoorbeeld in het 'primitivisme' dat hun werk kenmerkt. Van Picasso cum suis is bekend dat zij grote belangstelling hadden voor de zogenaamde 'primitieve kunst' uit Afrika, Oceanië en de Europese prehistorie. Op hun schilderijen is dat te merken; denk maar aan de monsterlijke maskers op *Les demoiselles d'Avignon*. Door critici werden de modernistische kunstenaars daarom ook zelf 'primitief' genoemd, of 'kinderlijk' of 'anarchistisch'.

Volgens Patrica Leighton hadden die critici dat goed gezien: door te verwijzen naar primitieve maskers en totems, protesteerden de modernisten tegen het kolonialisme en zijn excessen. Maar ook oefenden zij zo kritiek uit op de conventionele, in hun ogen versleten vormen van de westerse academische kunst. De modernistische vormtaal met zijn 'primitieve' componenten was een uiting van verzet, aldus Leighton, een 'politiek van de vorm'.

Nu kun je met het anarchisme vele kanten op. Het varieert van natuurlijk communisme à la Kropotkin tot extreem individualisme à la Stirner, en van principieel pacifisme tot gewelddadig terrorisme: de beruchte 'propaganda van de daad' die in het fin-de-siècle menige burger het leven had gekost. Een ander probleem is: artistiek verzet tegen achterhaalde vormen kan ook heel goed geschieden zonder politieke bijbedoelingen. Of met heel andere politieke motieven dan anarchistische. In Engeland bestonden conservatieve modernisten als Eliot en Wyndham Lewis, de Italiaanse futuristen stonden aan de wieg van het fascisme – ook met artistiek verzet kun je vele kanten op.

Leighton is zich daarvan bewust, en op haar meer bescheiden momenten geeft zij toe niet meer te kunnen bieden dan enkele – interessante - case-studies die haar stelling bevestigen. Zij bespreekt de betekenis van het 'primitivisme' bij Picasso, als uiting van verlangen naar een verloren spontaniteit en naïviteit, waardoor het kubisme veel minder een quasi-wetenschappelijk 'onderzoek' wordt en veel meer een nieuwe vorm van romantisch idealisme. In een ander hoofdstuk gaat zij nader in op de collages van Picasso en Juan Gris; daar kon via krantenknipsels de actualiteit het kunstwerk binnensluipen. Bij Picasso demonstreert Leighton zo het half-verborgen politieke engagement, bij Gris

benadrukt zij juist de ontpolitisering. Gris maakte zijn collages namelijk vooral tijdens de Eerste Wereldoorlog, toen de *union sacrée* tegen Duitsland het anarchistische of pacifistische protest minder opportuun maakte. In beide gevallen wordt de politieke dimensie van deze vaak als strikt autonome kunst behandelde collages zichtbaar.

Leightens favoriet lijkt niettemin de van oorsprong Tsjechische kunstenaar František Kupka te zijn, aan wie zij haar laatste hoofdstuk wijdt. In Parijs was hij actief als maker van anarchistische, antikapitalistische spotprenten en illustraties, om zich vervolgens te ontwikkelen tot een van de eerste abstracte kunstenaars. Ideologisch was hij een alleseter van wederom zeer romantische snit, iemand die het anarchisme van Kropotkin en Elisée Reclus wist te verenigen met het 'élan vital' van Bergson en de theosofie van madame Blavatsky, terwijl hij onderweg ook nudisme en vrije liefde meenam. Een even fantastisch als fascinerend allegaartje, zij het destijds niet ongebruikelijk in avant-gardekringen.

Een sociale revolutie is uit dit geëngageerde modernisme niet voortgekomen. Leighten vermeldt gelaten dat een abstract schilderij van Kupka onlangs drie miljoen dollar heeft opgebracht. De 'politiek van de vorm' liet zich moeiteloos verenigen met de dynamiek van de markt. Sommige modernisten, zoals Picasso, hadden dat al vroeg in de gaten. Bij hem ontbreekt de kloof tussen politieke radicaliteit en de *sales policy* van de kunstgalerieën waarmee hij in zee ging. Zoiets relativeert het uiteindelijke belang van het anarchisme voor de modernistische kunst, maar dat het bij het ontstaan daarvan een niet onbelangrijke rol heeft gespeeld, weet Patricia Leighten in haar prachtig geïllustreerde boek met kracht van argumenten aan te tonen.

(*NRC Handelsblad*, 27-6-2014)