

# ART IS OUTSIDE

11 stellingen in acht te nemen alvorens je over *outsiderkunst* uit te laten<sup>1</sup>

Marc De Kesel

0. Kunst vind je bepaald niet alleen bij professionele kunstenaars. Wat psychiatrische patiënten en kinderen aan papier, klei of steen toevertrouwen verdient dit label evengoed. Dáár tref je pas echt de spontane creativiteit die je van moderne kunst mag verwachten. Tot die conclusie kwam Jean Dubuffet toen hij in de jaren veertig van vorige eeuw de ‘art brut’ ging promoten. Met succes overigens, want sindsdien heeft die ‘outsiderkunst’ (zoals die tegenwoordig heet) een steeds grotere plaats op de cultuurmarkt veroverd. Onderhavig essay werkt in 11 summiere stappen een kader uit dat dit fenomeen plaatst in de ruimere context van de beeldende kunst en het gevecht dat deze tot op heden met haar moderniteit levert.

1. In 1850 stelt Gustave Courbet de Beeldende Kunst voor de keuze: ofwel realistisch te worden ofwel te verdwijnen. Die schreeuw doet hij vanuit het traumatische besef dat kunst ‘outside’ was geworden. Wat inderdaad zo is. Kunst heeft zich teruggetrokken in wat zo mooi ‘schone kunsten’ heet, maar niets anders dan een eufemisme was voor het traumatische feit dat ze haar voeling met de *reële* werkelijkheid heeft verloren, zo beseft Courbet.



2. In het spoor van Aristoteles heeft men ‘werkelijkheid’ eeuwenlang opgevat als wat ‘werkt’, als *potentia*, als een ‘kunnen’. Van dat ‘kunnen’ is ‘kunst’ dan een soort superlatief. Op uitmuntende wijze spreekt uit haar het – in casu goddelijke – ‘kunnen’ door dat het hele Zijn doorzindert. Zo heeft men eeuwenlang over de kunst gedacht. Tot wij met de werkelijkheid gingen uitrichten wat *wij* ermee kunnen, los van het ‘kunnen’ dat wij aan haar toeschrijven. Met de moderniteit zijn we met andere woorden *tegenover* de werkelijkheid gaan staan, we zijn haar als manipuleerbare materie gaan beschouwen om louter *technisch* met haar om te gaan – ‘technisch’ in onze, moderne zin van het woord. Pas medio 19<sup>de</sup> eeuw begint het besef door te dringen dat de plaats waar de cultuur haar hoogste kunnen te kennen geeft dan ook niet langer de kunst, maar de techniek is geworden. Waar het de kunst was die tot dan een cultuur haar gezicht gaf, verschrompelt die nu tot een marginaal fenomeen dat zich alleen nog groot kan houden dankzij de nostalgische referentie naar haar roemrijk verleden.

---

<sup>1</sup> Dit essay gaat terug op een interventie tijdens het Internationaal Symposium *Outsiders: een Europese stand van zaken*, Museum Dr. Guislain, Gent, 24-26 april 2003. Het verscheen in *Splijtstof*, het studentenblad van de filosofiefaculteit van de Radboud Universiteit Nijmegen (december 2009).

3. Sinds de moderniteit vindt de creatieve kracht waarop de cultuur drijft haar prominente vertegenwoordiger niet langer in het genie, maar in de ingenieur. Daar is de creatieve en ingenieuze inventiviteit te vinden waaruit de moderne cultuur haar progressieve kracht



put. In vroegere tijden was de creatieve motor van de cultuur te vinden in de ‘artes’, de menselijke vaardigheden, die hun meest hoogstaande uiting kenden in wat sinds de renaissance ‘kunst’ heette. Die creativiteit was ingebed in een theologisch wereldbeeld: net zoals God de wereld had gecreëerd, kon de mens – als beeld van God – zijn wereld creëren. Kunst was toen realistisch omdat haar creativiteit deelachtig was aan die van de Creator waaraan de werkelijkheid haar bestaan en haar essentie te danken had. Kunst was gelieerd aan wat het meest ‘inside’ was aan de realiteit.

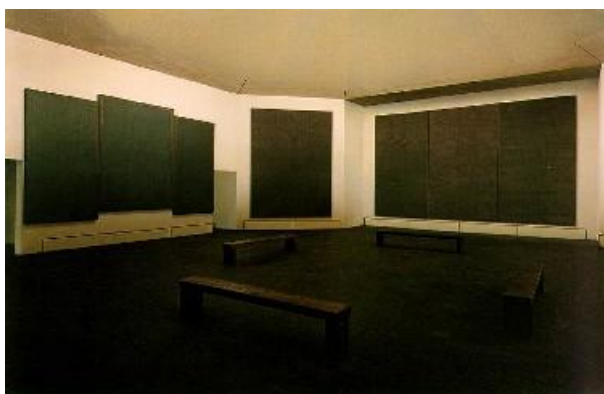
4. Mét haar theologisch ‘creatief’ fundament verloor de kunst in de moderniteit meteen ook haar ‘inside’-positie. En dus haar realisme. Ze werd bij uitstek het domein van de schone schijn. Zij vernauwde tot een eng esthetische categorie, ontdaan van elke harde waarheids- of werkelijkheidsgarantie. Zoals Kant het uitdrukt: kunst is alleen vatbaar voor een ‘reflexief esthetisch oordeel’, dit is een oordeel dat per definitie in zijn narcistische zelfgewaarwording blijft steken, en nooit echt object van weten kan worden, laat staan toegang kan geven tot de ‘echte’ realiteit (*das Ding an Sich*).
5. Als Courbet medio 19<sup>de</sup> eeuw uitschreeuwt dat kunst realistisch moet zijn, betekent dit in elk geval dat hij zich niet neerlegt bij de bescheiden plaats die Kant en andere esthetische theorieën aan de kunst hadden toegekend. Kunst moet aansluiten bij de realiteit zoals die is, zij moet als eerste de polsslag van de veranderende tijd voelen. Zij moet het zijn die de nieuwe impulsen in realiteit omzet. Als kunst dat niet meer kan, houdt ze er beter mee op.
6. Moderne kunst is van die eis, hoe onmogelijk ook, nooit afgeraakt. Meer nog: die eis is tot op heden haar paradigma gebleven. Ze verstaat zich als de steeds weer hernomen poging om, binnen het posttheologische esthetische paradigma, toch tot een realisme te komen. Uitgaand van het besef ‘outsider’ te zijn geworden in haar eigen cultuur, neemt ze de taak op zich opnieuw ‘inside’ te worden, opnieuw de plaats te worden waar zichtbaar de polsslag van de tijd wordt gevoeld, waar duidelijk wordt gemaakt waar het in een cultuur op aankomt, wat werkelijkheid is en wat niet. In de kunst gaat het om niets minder dan realiteit (Courbet) en waarheid (Cezanne: “Il faut la vérité en peinture”).
7. Grosso modo verzong de moderne kunst drie types van reactie op de eis om haar moderne mandaat – haar ‘eis tot realisme’ op zich te nemen:

- 7.1. Kunst *lijkt* ‘outside’, maar *is* dat niet: ze is alleen haar tijd vóór. Ze staat buiten tijd en cultuur omdat ze ‘avant-garde’ is. Omdat ze een blik gunt op een nieuwe tijd, een nieuwe cultuur. Daarom is ze ook revolutionair en inherent politiek van aard. Ze stuwt sociale utopieën en staat op



de barricaden wanneer het oude aan vernieling toe is. Maar de gespierde taal waarmee ze zich als vertolkster van het revolutionaire tijdsgewricht opwerpt, maakt dit soort kunst ook erg kwetsbaar. Zo'n houding brengt haar maar al te gauw onder de voogdij van allerlei heersende politieke machten en zorgt ervoor dat ze binnen de kortste keren al tot propaganda-instrument verwordt. De fascistische ideologie vond in de stoere taal van het futurisme een publicitaire goudmijn. En gehoorgevend aan Stalins oproep om aan te sluiten bij de emancipatie van de proletarische massa's werd de kunst binnen de kortste keren ingerekend in de perverse indoctrinatiemolen van het totalitaire Sovjetsysteem.

- 7.2. Niet de kunst, maar de cultuur zelf is 'outside'. Zij is het die zich in uiterlijkheden en oppervlakkigheden heeft verloren. Zij is het die in haar technische, objectivistische trend elke voeling met de diepe kern der dingen is kwijtgeraakt. Tegen die verknochtheid aan de loutere 'buitenkant' wil moderne kunst juist doordringen tot de verloren diepere 'inside'-dimensie van de werkelijkheid. Zij geeft ons een toegang tot de ten onrechte mysterieus geworden 'kern' waar het ons om gaat. De "*verité en peinture*" waar Paul Cézanne naar op zoek is, ligt niet op de oppervlakkige impressies waarvan de schilderijen van zijn vooruitstrevende tijdgenoten (de impressionisten) verslag doen, maar springt op uit het tot elementaire vormen geanalyseerde landschap dat op zijn doek geregistreerd wordt. Een gelijkaardige abstraherende analyse leidt bij Vladimir Malevitch tot de ontdekking dat de vormtaal van de toekomst meteen helemaal opnieuw vanuit de meest elementaire vorm moet beginnen. Volgens hem is het zaak om vanuit het 'Zwarte Vierkant' – de absolute nulgraad van vormelijkheid – de vormtaal geheel opnieuw uit te vinden. Tenzij je, als Mark Rothko, bij die



absolute nulgraad blijft verwijlen en er de voorstelling van het onvoorstelbare mee gaat evoceren. Dat zijn werk uiteindelijk in een kapel belandt, geeft aan dat zijn kunst – net als die van zovele kunstenaars die zich naar het hier beschreven paradigma profileerden – uitmondt in het religieuze, in een mystieke ervaring van het of de

Onvoorstelbare, in onze picturale traditie hét epitheton voor God. De zwakte van dit paradigma is dat hij de kunst, in naam van haar moderniteit, gemakkelijk doet terugvallen in premoderne – theologisch of religieuze – pretenties de mysterieuze essentie van de realiteit te kennen te geven.

- 7.3. Kunst is 'outside', en moet dit onverkort en affirmatief beamen. Opererend in de marge van een cultuur die pretendeert realistisch te zijn, is het de taak van de kunst om het valse van die pretentie in de kijker te zetten. Niet door daar de waarheid tegenover te plaatsen of aan te tonen hoe zij erin slaagt om aan die realisme-eis tegemoet te komen. Dat kan



zij ook stellig zelf niet, maar zij is wel in staat om om juist dat onvermogen tot voorwerp van kunst en cultuur te maken. Daarin ligt haar hele missie. De geëtaleerde impasse van de moderne kunst kan onze zogeheten realistische cultuur een welkome spiegel voorhouden. In het geworstel van de kunst met haar typisch moderne realisme-eis kan de moderniteit haar falend gevecht met diezelfde eis herkennen. In deze zin is Marcel Duchamps *Grand Verre – La mariée mise à nue par ses célibataires, même* tegelijk een portret van ons moderne paradigma en een zelfportret van de moderne kunst. In een geërotiseerde grammatica articuleert Duchamp er het onvermogen van de kunstenaar om aan te komen bij de beoogde ‘realiteit’. Een onvermogen dat zich, in de *ready mades*, tegelijk vertaalt in het feit dat kunst alles kan, want alles tot kunst kan verklaren. Van de voor onze moderne techniek typerende grenzeloze almacht wordt hier de inherente begrenzing, de eindigheid geëvoceerd. We kunnen alles, maar tegenover die almacht van ons kunnen staan we in wezen machteloos. Denk aan het onvermogen om ons blijvend tegen ons eigen nucleaire alvermogen te beschermen. Naar dit paradigma gemeten, valt moderne kunst samen met het steeds weer falend en steeds weer hernomen verslag van haar eigen onmogelijkheid en doet ze *daarmee* een realistisch verslag over – en aan – een cultuur die zich per abuis voor de meest realistische ooit houdt.

8. Die laatste positie affirmeert mijns inziens op de meest radicale manier de situatie waarin de beeldende kunst sinds haar moderniteit is beland. Haar geschiedenis is sinds Courbet vooral het verslag van de manier waarop zij heeft gefaald in haar intentie aan haar eis tot realisme tegemoet te komen. Sinds het impressionisme en alle andere ‘-ismen’ die daarop zijn gevolgd, heeft de kunst poging na poging ondernomen om opnieuw een voortrekkersrol in de cultuur te veroveren, en heeft zij zichzelf daarvoor steeds weer opnieuw moeten uitvinden. Even vele keren is de kunst in deze opzet mislukt en heeft zij moeten constateren dat de cultuur waarin ze leeft vooral *niet* door haar wordt gemaakt. Dat ze met andere woorden *niet* op prominente wijze op die *reële* grond rust waarin de cultuur zich gefundeerd waant. Enkel op die manier echter kan kunst de plaats bij uitstek zijn waar die waan zichtbaar wordt. Waar met andere woorden de eindigheid die onze zogeheten realistische oneindigheidscultuur kenmerkt, haar adequate affirmatie vindt.
9. *Outsiderkunst* dien je vanuit dit perspectief te interpreteren. Dat kunst hier wordt gelieerd aan een ‘outside’ positie is niet iets nieuws of iets apart. Het is één van de zovele benaderingen om het wezenlijke van de moderne kunst uit te drukken: dat ze ‘outside’ de cultuur staat. De drie genoemde paradigmatische reacties op haar ontstaanstrauma gelden ook voor de ‘outsiderskunst’: ofwel ziet men er iets utopisch, iets nostalgisch of iets affirmatiefs onmogelijks in. Dat laatste biedt mijns inziens de meeste kansen haar moderniteit in het vizier te krijgen.
10. In die zin is ‘outsiderskunst’ een misleidende term. Hij suggereert dat het een speciaal soort kunst is of kunst van een speciaal soort ‘kunstenaars’. Uiteraard is dat het geval, maar waar het om gaat is dat *hun* kunst het probleem van *de* kunst stelt. De sympathieke stelling die aangeeft dat ook een mentaal gehandicapte of een psychoticus in staat is kunst te produceren, is niet zelden een list om daarmee het probleem van de moderne kunst *tout court* – van het inherente onvermogen dat haar



definieert – aan het gezicht te onttrekken. In feite laat men op die manier de weerloze gehandicapte of de argeloze psychoticus *ónze* problemen oplossen, precies waar zijn ‘kunst’ zou moeten dienen om het inherent problematisch karakter van onze ‘normale’ kunst nog scherper te stellen.

11. Outsiderkunst ernstig nemen betekent juist het onaannemelijke ervan affirmeren en daarvan zeggen dat het de ondraaglijke lichte kern betreft waar *ónze* kunst – en heel onze typisch *moderne* cultuur – om draait.

\*

#### Afbeeldingen:

1. Gustave Courbet, *L'atelier du peintre: Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*, (1855), Musée d'Orsay, Paris.
2. *Bible moralisé*, ‘God meet de wereld uit’, ca 1250, Wenen, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554, fol. 1r.
3. Umberto Boccioni, *De stad rijst op* (1910), The Museum of Modern Art, New York
4. Interieur van de Mark Rothko-kapel in Houston (gebouwd 1971)
5. Photo van Marcel Duchamp en Eve Babitz poserend voor *Le Grand Verre* tijdens de Duchamp-retrospectieve in het *Pasadena Museum of Art*, 1963 (foto door Julian Wasser).
6. Janco Domsic, ca 1970 (*Museum Dr. Guislain*, Gent, BE).