



De abstractie van het volk

Laura Hoptman

In het vreselijke scharnierjaar 1939, in een essay getiteld *Avant-Garde and Kitsch*, omschreef de Amerikaanse criticus Clement Greenberg kitsch als hét culturele wapen van de fascistische cultuur bij uitstek, en zag het als een manier waarop Hitler de massa kon zoet houden onder het Naziregime. Volgens Greenberg appelleert Kitscherige kunst aan de laagste gemene deler omdat ze gemakkelijk, bekoorlijk en zelfbevestigend is; er valt niets te interpreteren, niets te ontleden, niets fundamenteels te begrijpen. Ze verlangt van het publiek enkel simpele, prettige consumptie. In die zin is ze verslavend, een drug in een culturele vorm waar het volk niet kan van wegblijven. Gezien het haar enige functie is om voorverpakte, ongenueanceerde boodschappen direct en bekoorlijk over te brengen, is voor Greenberg Kitsch noodzakelijk en uitsluitend verhalend – lees, figuratief. Hoewel hij bijna tot aan het einde van de twintigste eeuw leefde, hield de criticus het niet voor mogelijk dat abstractie ooit het Sociaal Realisme zou omhelzen als breedpublieke drager voor gevaarlijke inhoud, omdat, zoals hij dankbaar zou opmerken, ze voor velen gewoonweg te moeilijk is om te begrijpen.

Het kan Greenberg niet worden aangevreven dat hij, op dat cruciale historische moment, niet in de toekomst kon kijken, maar een kleine tien jaar later zou Jackson Pollock's werk gebruikt worden als achtergrond voor een modeopname en door de criticus Harold Rosenberg veelzeggend omschreven worden als "apocalyptisch behangpapier". Tegen de jaren vijftig werd abstractie in de V.S. en in landen als Italië en Duitsland algemeen herkend als de vertegenwoordiging van verfijnde designsmaak, iets wat een jonge kunstenaar als Piero Manzoni tot inspiratie diende voor zijn Achromes, witte of kleurloze schilderijen, sculpturen en materialen die door hun absolute modulariteit alle noties van stijl, smaak, en het auteurschap van de kunstenaar trachtten teniet te doen. In Manzoni's oeuvre kwamen geen hiërarchieën van objecten voor, en zijn Achromes

waren een product (hij maakte zelfs een reeks "stalen" op aktetasformaat die hij mee kon dragen tijdens promotiereizen), zoals ook zijn verpakte lijntekeningen (verkocht per lopende meter) en zijn blikjes "Merda d'artista" dat waren. Actief tijdens diezelfde periode, creëerde de Japanse kunstenaar Yayoi Kusama een logo voor zichzelf in de vorm van een signatuurmotief – het 'Infinity Net' (Eindeloze Net) met haar 'dot' (stip) en fallische uitstulpingvarianten (de directe tegenstelling van het net). Kusama eigende zich, eerst met volledige monochromen, en daarna sculpturen, kamergrote installaties, films, lichaamsversiering, een kledinglijn en meer recent consumptiegoederen zoals uurwerken en presse-papiers, de inherente decoratieve kwaliteiten van het seriële repetitieve abstracte teken toe, draaide het concept netjes om, om iets te creëren dat al even optisch vrolijk als dreigend is. Behaaglijk visueel, het Infinity Net/stip/falluspatroon is onrustbarend allesomvattend, virusachtig door het vermogen om zich te verspreiden en te muteren. Kusama was zeer open over haar bedoelingen met het motief. Zij wou dat het "de wereld zou overwoekeren", zowel in fysieke zin als fungerend als een vehikel om haar roem doorheen de kunstwereld en daarbuiten te verspreiden. Zowel Kusama en Manzoni begrepen dat het overbruggen van de kloof tussen de massacultuur en de hedendaagse beeldcultuur de ultieme uitdaging was voor de hedendaagse kunst na de Tweede Wereldoorlog. In hun vastberadenheid om het inhoudloze, het stijlloze, het abstracte te verspreiden op een manier die de door de massacultuur gecreëerde verspreidingsmethodes zowel parodieerde als uitbuitte, flirtten zij, gebruik makend van een abstracte drager, bewust met Greenberg's concept van kitsch.

In de optiek van een Greenbergse teleologie, die tot vrij recent weerspiegeld werd in het in Amerikaanse en Europese musea en studieboeken kunstgeschiedenis overheersende narratieve, werden kunstenaars die een morele superioriteit zochten na Pollock teruggejaagd naar het monochrome en ten slotte achtervolgd door de inhalige neiging van het publiek om het modernisme te aanvaarden, lief te hebben, om het object volledig op te geven. Het is overduidelijk dat ook dit niet succesvol is geweest, en hier zijn we dan nu in het eerste decennium van het nieuwe millennium, zeventig jaar na de af-



Black Earth, 2008, mixed media op bedrukte stof, 67 x 56 cm
 Courtesy of the artist & Almine Rech Gallery

grond van 1939, het fundamentele probleem van de beeldende kunst van de laatste eeuw opgelost, in het bijzonder, de verbinding van kunst met het dagelijkse leven, door precies die koppeling – tussen hedendaagse kunst en populaire cultuur – waarvoor het Greenbergse modernisme ons heel bang heeft gemaakt. Het is ironisch dat Greenberg's boemannen van 1939 schilderden zoals Norman Rockwell en Ilja Repin, nu blijkt dat de monsters van de Nieuwe Tijd kunst maken zoals Andy Warhol, Jeff Koons en, meer recent, Anselm Reyle.

Reyle's obsessie is het oppervlak, of het nu gebruikt wordt om het fysieke oppervlak van zijn werken te beschrijven, of, in meer filosofische zin, hun betekenis. Gezien hij heeft verklaard dat er tussen de talloze assistenten in zijn studio/fabriek in Berlijn twee medewerkers zijn die als taak hebben interessante oppervlaktes te onderzoeken en te ontwikkelen, kan het geen verrassing zijn dat zijn oeuvre een verbazingwekkende veelheid van tweedimensionale visuele effecten presen-

teert, waaronder geglaceerd impasto op een enorme schaal – alsof het werd aangebracht met een monsterachtige borstel, reflectiviteit, bekomen door het aanbrengen van folie, en het gebruik van een techniek voor het aanbrengen van een gechromeerde afwerking op motorfietsen en auto's, airbrush effecten, faux bois, en verftoepassingen zoals Day-Glo. Zijn werken zijn bijzonder aantrekkelijk, zowel in compositorisch als in andere opzichten, optisch levendig op een manier die zoveel visuele bevrediging biedt dat ze haast irritant, zelfs smakeloos wordt. De radicale – bijna gevaarlijke – bekoorlijke kwaliteit in het werk van Reyle maakt het tweesnijdend; het bekoort, terwijl het simultaan het gevoel van schuld dat met dit plezier gepaard gaat in vraag stelt. Kleuren worden zorgvuldig uitgekozen om te harmoniëren met elkaar – violet met zonnegeel, bubblegum roze met bosgroen, en zijn foliewerken worden zorgvuldig gekreukeld om het glinsterende effect en de compositorische balans te maximaliseren.¹ Modernistische signatuurstijlen worden toegeëigend, maar behouden hun formele strengheid. Reyle heeft verklaard dat de meeste van zijn vormen 'gevonden' zijn, maar ze zijn ook subtiel en met wat op verwondering lijkt vertaald. De schilderijen die refereren aan de Duitse vooroorlogse modernist Otto Freundlich bijvoorbeeld, zijn geen parodieën, maar schitterende hommages aan Freundlich's heroïsche, gegeselde avant-gardisme. Geïnspireerd door Freundlich's motieven, vervangt Reyle de gravitas van de oudere kunstenaar met de dartele geest van de Pop, uitgedrukt doorheen bewerkte kleuren en een haast komische schaalvergroting. Reyle's bolronde biomorfische sculpturale vormen refereren duidelijk aan hoog-modernistische beeldhouwers als Henry Moore, maar op een indirecte wijze, gezien ze in feite werden gemodelleerd naar een kleine Afrikaanse snuisterij uit zijn moeders huis. Net omdat ze zowel als modern én primitief herkend kunnen

¹ Deze activiteit, het zorgvuldig creëren van kreuken die er voor iedereen uitzien alsof ze door het toeval zijn ontstaan, weerspiegelt het "faux chance" effect dat Piero Manzoni creëerde in zijn geplooid Achromes. Oorspronkelijk had de kunstenaar de idee om zijn met porseleinaarde geïmpregneerde doeken op natuurlijke wijze in plooiën te laten zakken, maar hij hield hier snel mee op, en schikte het natte doek in rechte horizontale plooiën, recht – maar niet recht genoeg om de intentie van de kunstenaar te onthullen.



Untitled, 2008, brons, chroomverf, patina, gefineerde plint, 100 x 80 x 66 cm
 Courtesy of the artist & Almine Rech Gallery

worden, lossen Reyle's sculpturen vrolijk het invloed/affiniteitprobleem op door simultaan eer te betonen aan zowel de nep-primitieve curiosa die Moore en tal van andere modernisten beïnvloedden, als de werkelijk internationale verspreiding van de modernistische smaak die werd beïnvloed door het werk van Moore en konsoorten.

Net zoals Manzoni en Kusama voor hem, neemt Reyle de uitdaging aan om een vorm van populaire abstractie te creëren. Zoals blijkt uit hoe beide oudere kunstenaars werden genegeerd door de hedendaagse kunstscène tot voor een jaar of tien, wordt deze taak door residueel Greenbergisme in gevaar gebracht. Reyle geniet ervan, in ieder opzicht. Bij een recente vraag van een criticus die vroeg: "Waarom staat uw werk zo dicht bij het decoratieve?" antwoordde Reyle onbeschaamd "Waarom niet?", zijn bewuste inspanningen om zijn schilderijen en sculpturen een visueel plezier voor het oog te maken benadrukkend. Het feit dat hij daadwerkelijk decoratieve objecten produceert zou moeten



Wagon Wheel, 2009, gevonden object, LED, 170 x 40 cm
 Courtesy of the artist & Almine Rech Gallery

wijzen op zijn ondubbelzinnig verlangen om de gevoeligheden van allen die de verleiding van het object vrezten te prikkelen. In feite is Reyle een kunstenaar die de toeschouwer werkelijk lokt met zijn folie, zijn spiegels en zijn chroom. Wij mensen zijn in zekere zin als vissen; hang een glinsterend voorwerp voor ons en we kunnen het niet helpen, we bijten.

In de vele interviews die Reyle heeft gegeven in de jaren sinds zijn internationale artistieke doorbraak, heeft hij zijn fascinatie met de idee van het cliché vaak herhaald, nadenkend, met duidelijke afgunst, over hoe een object, een vorm of een stijl precies die status bereikt. Sommigen zullen argumenteren dat nieuwigheid het sine qua non voor massapopulariteit is, maar zoals Greenberg zelf heeft opgemerkt, hoe paradoxaal het ook moge lijken, is de absolute en algemene betekenis transparantie van het cliché even cruciaal voor de bekoring van de massa. Reyle's vormentaal is een virtueel lexicon van herkenbare artistieke stijlen, een selectie



tentoonstellingszicht: *Horse Shoe*, 2009 / *Vase*, 2004 / *Untitled*, 2004
 Courtesy of the artist & Almine Rech Gallery

uit de naoorlogse abstractie, van de gesturale tache van het Europese Informel, naar de Pollockiaanse drip, de Newmaniaanse Zip en de Nolandiaanse streep. Reyle eigent zich zelfs de Plexiglas doos toe, hét signatuuraccessoire van neo-avantgardisten als Yves Klein, Manzoni en Arman – en omvat zijn gekreukelde foliewerken met een toerusting die zowel historisch belang als formele experimentatie impliceert. In tegenstelling tot de term Kitsch, die vandaag de dag eerder met vertedering kan gebruikt worden, bevat ons huidig begrip van een cliché weinig positieve elementen. Meer dan slechte kunst oproepen, wekt de term vermoedheid op en voorspelt hij verveling. Hoezeer deze motieven en innovaties ook vertrouwd mogen zijn, Reyle's geleende vormen zijn enkel clichés voor een segment van kunstconnaissieurs dat vastzit in de modernistische (lees: Greenbergse) val van de verwachting van de voortdurende vormelijke vernieuwing. Vanuit elk ander oogpunt vertegenwoordigen zij in feite de volledige outillage van abstrakt-gesturale

tekens, kleur, geometrische en biomorfische vorm. Reyle's werken mogen dan wel het bronmateriaal voor ieder element van zijn object bloot geven – gaande van de kleur tot de vorm van de drager – hij zorgt er steeds voor een fundamentele wijziging aan het geleende toe te brengen. Bij de sculpturen die uitsluitend bestaan uit gevonden objecten zoals karrenwielen, een ploeg, een baal hooi, worden ze door Reyle's ogenschijnlijk beperkte interventie – ze beschilderen met Day-Glo of zilver – onherroepelijk veranderd. In feite licht het toevoegen van verfkleuren die het moderne, halfeeuwse moment toen zij in algemeen gebruik kwamen weerspiegelen, deze objecten uit de sfeer van het banale pittoreske, en brengt ze in de hardafgelijnde atmosfeer van het stedelijke en het industriele. In zekere zin verliezen deze narratieve objecten, eens beschilderd, hun connotaties met het bucolische en het volkse en worden gevonden abstracties; de baal hooi wordt een metallieke kubus, het karrenwiel een stralende neon mandala.

Het feit dat Reyle de universele vormen uit de volkse cultuur² behandelt op dezelfde wijze als hij de even universele abstracte incorporeert, maakt duidelijk dat de kunstenaar reflecteert over de taal van de populaire cultuur in haar meest brede zin, een die zowel bestaat uit plaatselijke als massageproduceerde vormen. Abstractie, voor Greenberg en anderen, was de taal van “echte kunst” die bestand was tegen Kitsch; niet door, of voor, maar voorbij het volk. In het oeuvre van Reyle wordt abstractie bevrijd en toegang gegeven tot alle arena's van de populaire cultuur, zelfs in die met de corrupte jury genaamd Pop, onder het toezicht van Warhol en diepgaand verkend door Koons.³ Of het nu gecreëerd of gevonden is, het geheel van Reyle's oeuvre vormt een sterk argument voor de alomtegenwoordigheid van abstractie in onze beeldcultuur. Voor de kunstenaar bewijst dit, zoals men kan vermoeden, haar integriteit als echte (!) en rechtmatige expressievorm en als drager voor inhoud, hoe eenvoudig (aangename gewaarwording) of complex (transcendentie en/of de creatiedaad in tegenstelling tot de imitatie) die ook moge zijn.

In Greenberg's tijd betekende avant-gardisme “een emigratie weg van de kapitalistische

markten”, en inderdaad ook een loslaten van het publiek ten voordele van de kleinste, meest gespecialiseerde groep. In onze tijd is de manier om – naar Greenberg's beroemde zin – “cultuur te laten voortgaan” misschien wel het zo naadloos mogelijk verweven van hedendaagse kunst met het weefsel van ons hedendaagse leven. Reyle's werken doen dit, doorheen het populair maken van de taal van de abstractie, en in hun onthulling van het niet-objectieve als schitterend object. In zijn schilderijen en sculpturen kunnen we productie en consumptie waarnemen, naar elkaar toegetrokken in het voorbijge decennium, elkaar rakend – als een kus die zowel prikkelend als dodelijk is. Reyle's werken zijn simultaan avant-garde en Kitsch en daarom zijn ze de perfecte symbolen voor ons gevaarlijke en gewelddadige culturele moment.

Deze tekst verscheen in het kunstenaarsboek: *The Art of Anselm Reyle* (2009), uitgegeven door DuMont Buchverlag, Cologne



Untitled, 2009, mixed media op doek in plexibox,
 144 x 122 x 21cm
 Courtesy of the artist & Almine Rech Gallery

² Voor Reyle, een Duitse kunstenaar, is het zowel logisch als ietwat delicaat om te spelen met universele symbolen van volkscultuur. Het concept van populaire cultuur op zich is een laatachtentiende-eeuws fenomeen, toen interesse in de culturele productie van landelijke gemeenschappen hand in hand ging met het geleidelijke verdwijnen van die gemeenschappen door urbanisatie en industrialisering. Uitgedragen door nationalistische denkers als Johann Gottfried Herder als de “belichaming van het nationaal karakter” was het primitief, landelijk, anticorporatistisch en egalitair; in het Duitsland van de twintigste eeuw vloeiden volkscultuur en massacultuur samen en creëerden de door de Nazipartij geliefde beeldende kunst.

³ Deze laatste vorm kan niet echt als populaire cultuur beschouwd worden, gezien ze ontstaan is, en nog steeds bestaat, in de context van de ‘hogere’ kunst.



tentoonstellingszicht: *Untitled*, 2010 / *Hay Wagon*, 2008
 Courtesy of the artist & Almine Rech Gallery



tentoonstellingszicht: *Untitled*, 2010 (sitespecifiek)
 Courtesy of the artist & Almine Rech Gallery

