



ARMAN

(Nice 1928 -)

Verbolgen violen

Beschilderd multiplex en stukken van violen - 122 x 99,5 cm -
gesigneerd met jaartal onder links : Arman 1962

Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België - Brussel

Carl Andre, een van de radicaalste vertegenwoordigers van de Minimal Art, heeft ergens gezegd: 'Kunst is, wat wij maken; cultuur, wat ons wordt opgelegd'. Kunst is een tegenpool van cultuur, de kracht die onze culturele afspraken voortdurend doorbreekt, het kanaal waarlangs het leven de cultuur binnenstroomt. Cultuur is al hetgene waarmee we vertrouwd zijn, waarin we ons veilig voelen: de bewondering voor de Vlaamse Primitieven omdat het Vlaamse Primitieven zijn; de afkeer voor Rubens, omdat hij Barok is en barok bijvoorbeeld niet past in ons cultureel patroon. Kunst, actuele, levende kunst - er bestaat geen andere-, prikt deze conventies door en doet ons nieuwe gezichtspunten aan de hand, niet alleen op de werkelijkheid van vandaag, maar ook op die van gisteren, op de Vlaamse Primitieven en Rubens.

Wat Carl Andre zo scherp formuleert, was het uitgangspunt van de 'Nieuwe Realisten', de groep kunstenaars die in 1960 door Pierre Restany te Parijs werd bijeengebracht. Hun naam zegt het: door hun kunst willen ze de realiteit opnieuw doen zien en er ons bewust van maken. De realiteit zelf is niet nieuw. Maar ze was nog niet ontdekt door de cultuur, zelfs niet door de cultuur van de moderne kunst, die het werk van een Picasso, een Klee, een Miro, een Kandinsky, een Ernst, een Schwitters, een Pollock in haar synthese had opgenomen. Deze synthese stond nog ver af van de dagelijkse realiteit waarin we leven: de realiteit van de stad, de publiciteit, de boulevardpers, het warenhuis, de consumptieartikelen; de realiteit van het woonmilieu, de ijskast, het soepblikje, de diepvriesvis, de bloemen in plastic, de sofa in kunstleder, het Zwitsers klokje, de diana met haar hinde; de realiteit van de vrije-tijdsbesteding, de songs, de televisie, het toerisme; de realiteit van de lichaamscultuur, de make-up; de realiteit van de wagen, de motor; de realiteit in een woord van onze hedendaagse massabeschaving.

Voor de keuze geplaatst tussen de realiteit van de massa en die van de cultuur hebben de 'nieuwe realisten' niet geaarzeld. De massa-beschaving is de werkelijkheid van vandaag. Zij is het die ons onwillekeurig beïnvloedt. De cultuur integendeel keert er zich van af en belet daardoor dat die massabeschaving cultureel geïntigreerd wordt. De waarden ervan kunnen niet gehumaniseerd worden. Om dat te kunnen moeten ze vooreerst ontdekt, ge-

zien worden. En dat gebeurt door de kunst. Kunst leert ons de werkelijkheid zien, de werkelijkheid zoals ze is. Dat is steeds zo geweest. Van Eyck, Bruegel, Rubens kunnen we in die betekenis nieuwe realisten noemen.

Deze keer echter gaat het over een werk van de 'nieuwe realist' Arman - met zijn volle naam Armand Fernandez. Hij werd geboren te Nice in 1928. Daar leeft en werkt hij, als hij niet in New York of soms ook eens in Parijs zit. Het nieuwe realisme schijnt iets met Nice te maken te hebben. Niet alleen Arman, ook Yves Klein was van daar. En Raysse, die te Golfe-Juan geboren werd, kan er eveneens bij gerekend worden. Sindsdien zijn er een hele pleiade nieuwe realisten uit Nice gekomen.

Te oordelen naar de instituten die hij bezocht - Ecole des Arts Décoratifs en Ecole des Beaux-Arts te Nice, Ecole du Louvre te Parijs - genoot Arman een verzorgde artistieke opleiding. Hij wilde schilder worden. Dat bleek op zijn eerste tentoonstelling in 1956, in de kleine Galerie du Haut Pavé, een soort laboratorium van jonge schilders die over geen andere mogelijkheden beschikten om hun werk te laten zien. Arman stelde er schilderijen ten toon in de trant van Nicolas de Staël en Poliakoff. Bijna onopgemerkt hingen er echter ook enkele grafische composities, 'cachets' geheten, die niet heel revolutionair waren, maar achteraf gezien, toch van het grootste belang zouden blijken. Ze waren de inzet van Armans evolutie, weg van de schilderkunst.

Het idee voor die bladen had Arman niet zelf gevonden. Hij had het ontdekt in het werk van Kurt Schwitters en vooral in de typografische experimenten van de Groningse schilder-drukker Hendrik Nicolaas Werkman. In die tijd werkte Arman op een klein kantoorje, met nogal wat stempels. Heel druk had hij het niet, maar was toch weer niet zo vrij dat hij onder zijn kantooruren kon schilderen. Om zijn tijd door te brengen begon hij met Schwitters en Werkman na te bootsen. Met de stempels die hij voor zijn werk nodig had, maakte hij composities. Die stempels waren de eerste, nog onschuldige, ontmoeting met het object, het dagelijkse voorwerp, als materie voor het kunstwerk. Het object zal hem voortaan niet meer loslaten.

De penselen die Arman had gebruikt, verplaatsten hem vanzelf in de wereld van de cultuur. De stempels daarentegen brachten de kunstenaar in verbinding met de banale omgeving van elke dag, met gebruiksvoorwerpen die deel uitmaken van een cultuurloze technische wereld. Tussen de penselen en de stempels ligt eenzelfde kloof als tussen cultuur en leven, die het nieuwe realisme probeert te overbruggen.

Aanvankelijk wilde Arman met stempel en stempels eenzelfde resultaat bereiken als met penseel en olieverf. Hij maakte er composities mee. Dat vlotte echter niet zo best. Arman beseftte dat hij met de stempels een nieuwe, nog onbegane weg was ingeslagen en dat die hem, God weet waar, zou voeren. Een penseel is niets anders dan een instrument om een doel te bereiken, een gewillige verlenging van de hand, geschikt om subtiele gevoelsschakeringen op het doek tot uitdrukking te brengen. Met stempels lukt dat niet meer. Een

stempel heeft immers een eigen identiteit, een eigen individualiteit, al is het slechts die van een letter of een cijfer. De kunstenaar die ermee wil gaan werken, is wel verplicht daarmee rekening te houden. Hij moet zich onderwerpen aan de objectieve realiteit van het voorwerp.

In die erkenning en verkenning van de realiteit ligt het wezen van het nieuwe realisme. De methode van de stempels wijst op de methode die de nieuwe realisten zullen aanwenden : het voorwerp wordt uit zijn vertrouwde omgeving verwijderd en aan zijn gewone bestemming onttrokken en daardoor in een nieuw licht gesteld.

Meer en meer gaat Arman die methode uitzuiveren en geleidelijk aan heel zijn aandacht toespitsen op de gedragingen van het voorwerp onder de druk van de activiteiten, men mag haast zeggen, van de aanvallen van de kunstenaar. Het is alsof de kunstenaar weerstandspoeven op de identiteit van het voorwerp uitvoert. Hij gebruikt het voorwerp niet meer om er iets van zichzelf mee uit te drukken. Hij laat het voorwerp voor zichzelf spreken. Arman doet dat voor het eerst op een radicale wijze in 1958, het jaar van de 'colères'. Hij had vroeger al de 'allures' van het kunstwerk onderzocht. Later zou hij series 'coupes' en 'accumulations' uitvoeren.

Het werk dat we voor ons hebben, hoort thuis in de serie 'colères'. De titel 'verbolgen violen' liegt er niet om. Het object is hier een viool. Waarom? 'Omdat', zegt Arman, 'een viool een volmaakt voorwerp is, een voorwerp dat af is, dat nog nauwelijks verbeterd kan worden'. Een viool is inderdaad een voorwerp dat een heel sterke identiteit bezit en deze strekt zich uit tot in de kleinste onderdelen. Ze heeft een ingewikkelde, verfijnde en sierlijke vorm. Ze behoort daarenboven op een eminent manier tot de wereld van de cultuur.

Om al die redenen oefende ze een sterke aantrekkingskracht uit op Arman. Ze was als het ware voor hem het voorwerp bij uitstek, dat hij aan zijn onderzoek, aan zijn 'colère', wilde onderwerpen. Wanneer je een leeg soepblikje vertrapt, gebeurt er niet heel veel. Dat hoort bij zijn natuur. De verhouding van mens tot voorwerp wordt er niet door geschokt. Maar wanneer je een viool aan stukken slaat, ontstaat er iets, ontstaat er zelfs heel veel, té veel om alles nauwkeurig te kunnen beschrijven. Laat ik alleen maar de voornaamste elementen van het proces aanstippen.

Het allereerste wat opvalt, is de vrijheid die Arman zich veroorlooft om zulk een kostbaar en in zekere zin onaantastbaar voorwerp te verbrijzelen. Daardoor alleen al wordt een taboe verbroken, een afspraak nietig verklaard.

Waarom ben je eigenlijk verontwaardigd? Omdat er een viool onbruikbaar is geworden? Nee, maar wel omdat iemand de afgesproken verhou-

ding tot een bepaald voorwerp niet eerbiedigt, omdat hij er iets anders mee gaat doen dan hetgeen we gewoon zijn ermee te zien doen. Een viool is er om bespeeld te worden! Arman loochent dat niet. Maar voor hem is een viool nog iets meer dan dat. Het is een voorwerp van een heel bijzondere vorm, met een eigen bestaan, dat niet afdoend wordt beschreven met de bepaling uit het woordenboek : het meest gebruikelijke strijkinstrument. Het heeft zijn kleur, zijn materiaal, zijn eigen aanvoelen, zijn eigen mysterie. Door met een viool iets anders te doen dan erop te spelen bevestigt Arman dat de dingen een ruimere betekenis hebben dan het gebruik waarvoor we ze bestemmen. En omgekeerd, door de openbaring van het eigen bestaan van de dingen, maakt hij ook de mens vrij ten overstaan van de dingen. Hij is niet langer slaaf van die ene betekenis die men er eenmaal aan gegeven heeft, maar kan het met zoveel betekenissen laden als hij maar wil. Hij kan er met andere woorden opnieuw zijn vrijheid in beleven : hij kan van een viool bijvoorbeeld een bootje maken en dit op het water laten drijven. Hij kan ze tegen de muur hangen en er geraniums in planten. Hij kan ze ook, zoals Arman doet, in stukken slaan en nieuwsgierig kijken naar wat er dan gebeurt, zoals een kind wil weten hoe zijn speelgoed in elkaar steekt. Kinderen hebben hun persoonlijkheid nog niet onderworpen en verloren in de dingen die hen omringen. Ze durven bijvoorbeeld nog op de muren schrijven. Arman die een viool vernietigt, is een kind dat op de muren schrijft.

Arman vernietigt echter niet alleen violen. Het boeit hem te zien hoe dit gebeurt, wat er overblijft. Het merkwaardige is nu dat een verbrijzelde viool nog altijd als een viool te herkennen is. We zien onmiddellijk dat de stukken op de fond, stukken viool zijn. We kunnen ze niet gelijkstellen met strepen verf in een schilderij. Het geheel kunnen we overigens evenmin met een schilderij vergelijken.

Van een eigenlijke compositie is er geen sprake meer, tenzij men het een compositie van het toeval zou noemen. Ook al beweert Arman dat er met zijn werk niet zoveel toeval gemoeid is, omdat hij van te voren weet hoe hij een viool aan stukken moet slaan om een bepaald effect te bereiken, het blijft niettemin waar dat hij achteraf niet persoonlijk ingrijpt in de wijze waarop de stukken zich door de slag over de fond verspreiden. Hij kleeft ze alleen maar vast op de plaats waar ze terecht kwamen. Ook op dat punt aanvaardt de kunstenaar de objectiviteit van het voorval, het toeval. Daardoor bevrijdt hij zichzelf - en de toeschouwer die met hem het proces voltrekt - van de voorafgegeven schema's die wij gewend zijn de werkelijkheid op te leggen. Hij stelt zich open voor de originaliteit en de spontaneïteit van het leven. En wie dat doet, is een kunstenaar.

Geert Bekaert,
Kunstcriticus.

Bibliografie : G. Bekaert, Pop, het wezen van de kunst ; J. Bernlef en Schippers, Een cheque voor een tandarts ; J. Donla, De explosie van het intellect ; Lucy R. Lippard, Pop Art.