

# Naar een nieuwe Laocoön

Het onderscheid  
tussen beeldende  
kunst en literatuur  
van Lessing tot  
Greenberg

# Van een hiërarchische orde der kunsten tot grenzeloze disciplines:

## Winkler legt de ideologieën achter de veranderende ideeën over beeldende kunst en literatuur bloot.

*[The] relation of language to painting is an infinite relation. It is not that words are imperfect, or that, when confronted by the visible, they prove insuperably inadequate. Neither can be reduced to the other's terms: it is in vain that we say what we see; what we see never resides in what we say. And it is in vain that we attempt to show, by the use of images, metaphors, or similes, what we are saying.<sup>1</sup>*

- Michel Foucault

### Het klassiek-traditionele onderscheid tussen de kunsten

De kunstkritische traditie waarin wordt nagedacht over het onderscheid tussen de kunsten gaat zover terug als Horatius' adagium *Ut Pictura Poesis*. In dit artikel wordt de traditie

opgepakt in 1766: het jaar waarin Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) zijn beroemde *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* publiceerde.<sup>2</sup> Lessing distantieert zich in dit essay van de overkoepelende esthetica van de imitatie, de idee dat alle kunst mimesis is, en richt zich op de specifieke esthetische ervaring van de verschillende kunstvormen. Hij zet zijn betoog af tegen zijn tijdgenoot, de invloedrijke archeoloog en kunsthistoricus Johann Joachim Winckelmann, die eerder het beeld van Laocoön had gebruikt om aan te tonen dat 'edle Einfalt und stille Größe'<sup>3</sup> de essentie vormden van ieder groots kunstwerk ongeacht het medium waarin de kunstenaar werkt. Lessing verschuift de aandacht van wat de kunsten bindt naar wat ze onderscheidt en doet dat op een tot dan toe ongekend systematische wijze. Hierin ligt de originaliteit en de

1 M. Foucault, *Les Mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines (The Order of Things: an Archeology of the Human Sciences)* (1966), New York 1971, p. 9.

2 G.E. Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), E.A. McCormick, vert. door auteur als: *Laocoön: an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, New York 1962.

3 J.J. Winckelmann, *Gedanke über die Nachahmung der Griechischen Werke der Malerei und Bildhauerkunst* (1755), Stuttgart 1977, p. 21.

4 V.B. Leitch (red.), *Norton Anthology of Theory and Criticism*, New York 2001, p. 553.



waarde van Lessings essay. De *Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001) typeert Lessings *Laokoon* dan ook als: ‘the first modern contribution to what we might call “media studies”, in the sense that Lessing attempts to describe the limits and possibilities of the visual and verbal media.’<sup>4</sup>

In de Griekse beeldengroep Laocoön wordt het lot van de Trojaanse priester Laocoön op zijn tragisch hoogtepunt weergegeven (afb. 1). Laocoön voorvoelde het gevaar van het paard van Troje en informeerde de Trojaanse bevolking. Zijn waarschuwing werd echter in

de wind geslagen en uit woede wierp Laocoön een speer in de borst van het paard. De goden die hun plan om Troje te overmannen bedreigd zagen, stuurden twee slangen uit zee om Laocoön te straffen. De slangen troffen zijn zoons op het strand en in een poging zijn kinderen te redden, vond ook Laocoön de dood. In Lessings essay neemt de vergelijking van dit beeld met zijn tekstuele equivalent een centrale positie in: de beschrijving van Laocoöns verhaal in de *Aeneis* van Vergilius.

Hoe verschrikkelijk Laocoöns doodscène ook moge zijn, zo merkt Lessing op, het beeld zelf is allerminst afstotelijk. In plaats



van ongemak en afkeer wekt het eerder ontzag en kijkplezier door de nauwkeurige weergave van het menselijke lichaam en de uitgebalanceerde compositie. Voor de klassieke kunstenaar was 'het schone' het hoogste goed en in zijn streven daarnaar kon het gevecht onmogelijk worden weergegeven in al zijn lompe gewelddadigheid: 'The demands of beauty could not be reconciled with the pain in all its disfiguring violence, so it had to be reduced. The scream had to be softened to a sigh, not because it betrays an ignoble soul, but because it distorts the features in a disgusting manner. Simply imagine Laocoön's mouth forced open wide and then judge!'<sup>5</sup>

Maar als 'de schoonheid' het hoogste ideaal was voor de klassieke kunsten, hoe kan het dan dat Vergilius wel degelijk de gruwelijke aspecten van het gevecht beschrijft en dus aan de 'edele eenvoud' voorbij mag gaan? De conclusies die Lessing hieraan verbindt

geven de mogelijkheden en beperkingen van de verschillende representatievormen weer.

### **Het onderscheid tussen een temporele en een ruimtelijke kunst**

Lessing constateert dat de beeldhouwer maar één moment kan weergeven doordat hij gebonden is aan de uitdrukkingmiddelen van zijn kunst: vaste vormen, kleuren en lijnen die zich profileren in de ruimte. We kunnen het beeld in één keer in ons opnemen, bezien het geheel en gaan van daaruit naar de details kijken. Om het beeld dan zo indrukwekkend mogelijk te maken moet de kunstenaar op zoek naar het moment waarop de verbeeldingskracht het sterkst wordt geprikkeld: het beeld 'can use only a single moment of an action in its coexisting compositions and must therefore choose the one which is most suggestive.'<sup>6</sup> Het afgeronde geheel dat het beeld is, moet toch op een bepaalde manier

open ruimtes creëren, wil het interessant zijn. Daarom wordt Laocoön weergegeven op het moment vlak vóór het ware onheil zich voltrekt. De toeschouwer kan zich voorstellen wat er nog gaat gebeuren en dit geeft het beeld zijn spanning.

In vergelijking met het beeld is het gedicht van Vergilius een ontwikkeling in de tijd; het beschrijft een reeks momenten. Het materiaal van de dichter, de taal, manifesteert zich niet in de statische ruimte maar in de beweging. We volgen Laocoön vanaf het moment dat hij de Trojanen waarschuwt tot het moment dat hij in zijn wurggreep tot de sterren schreeuwt. Wat zich allemaal heeft voorgedaan in de tussentijd kan de lezer zich misschien niet meer precies herinneren, maar aan de hand van de fragmenten die hij wel onthouden heeft, kan hij een chronologisch narratief van het geheel vormen. Hieruit volgt Lessings conclusie dat het verbale medium *temporeel* is en het visuele medium *ruimtelijk*.

Vanuit dit onderscheid denkt Lessing verder over de kenmerkende mogelijkheden van het materiaal van de beide kunsten. De beeldend kunstenaar zou over minder vrijheid beschikken dan de dichter, want waar de schilder of beeldhouwer binnen de grenzen van 'het schone' blijft, mag de dichter zich ook daarbuiten begeven en het afschrikwekkende en vervormde weergeven. Dit verschil in vrijheid heeft volgens Lessing te maken met een verschil in de aard van de tekens die de verschillende kunsten gebruiken. De dichter geeft de dingen suggestief weer, hij maakt gebruik van arbitraire tekens die *indirect* verwijzen naar wat ze representeren. In het geval van de beeldende kunst daarentegen spreekt Lessing van natuurlijke tekens – tekens die *direct* verwijzen naar wat ze weergeven: "This is because the latter has his original model directly in front of him, while the former must first apply his imagination until he believes

that he has it before him.<sup>7</sup> Volgens Lessing is het woord een abstractie van het beeld en heeft het de bemiddelende kracht van de verbeelding nodig om het beeld te interpreteren. Hierbij zal de beschrijving nooit samenvallen met het beeld. Beelden kunnen de dingen exacter, directer weergeven dan woorden, omdat het visuele medium minder bemiddeld is dan het tekstuele medium. Deze grenzen respecterend, houdt de schilderkunst zich dan ook bezig met 'what is present' (of met 'variation': het variëren op de bestaande, zichtbare dingen) en de poëzie met 'what is not present' (of met 'invention': het suggereren van de dingen).<sup>8</sup>

Het onderscheid tussen de verbale en visuele kunsten valt aldus uiteen in een passend schema van binaire opposities: de beeldende kunst is ruimtelijk, maakt gebruik van directe, natuurlijke tekens, en is een statische nabootsing van de werkelijkheid. De dichtkunst is een temporale, dynamische kunst. Zij maakt gebruik van indirecte, arbitraire tekens, en is een schepping die tot stand komt door de bemiddelende kracht van de verbeelding. Aangezien de dichter in Lessings benadering over meer vrijheid beschikt, wordt de dichtkunst door hem boven de beeldende kunst geplaatst. Het respecteren van de mediagrenzen blijkt daarbij een voorwaarde voor 'grote kunst': 'It remains true that the succession of time is the province of the poet just as space is that of the painter' en wanneer de één zich op het gebied van de ander begeeft is dit een verstoring van de gulden regel 'which good taste can never sanction'.<sup>9</sup> Het respecteren van deze mediagrenzen is een esthetisch ideaal dat lange tijd de kunstpraktijk gedomineerd heeft.

De vraag dringt zich echter op of de kunsten op zo'n fundamentele manier tegenover elkaar te plaatsen zijn. Legt Lessing aan de hand van de 'general and distinguishing cha-

5 Lessing, op. cit. (noot 2), p. 17.

6 Idem, p. 78.

7 Idem, p. 63.

8 Op dit punt is de invloed van de Britse theoreticus Edmund Burke merkbaar. Lessing noemt zijn naam niet, maar duidelijk is dat hij diens 'Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful'

(1757) had gelezen, getuige zijn voornemen het werk te vertalen. Burke zoekt het verschil tussen het visuele en verbale weergeven in de idee dat beelden de dingen reproduceren zoals we ze herkennen in de realiteit (principe van imitatie). Woorden opereren daarentegen buiten de grenzen van de waarneembare werkelijkheid (principe van substitutie).

9 Lessing, op. cit. (noot 2), p. 25.

racteristics' die hij definieert de essentie van de kunsten bloot, of gaat het hem eigenlijk om wat eruit voortvloeit, namelijk een hiërarchische orde der kunsten?<sup>10</sup>

Vanaf de achttiende eeuw gaan kunstenaars zich langzaam verwijderen van 'de goede smaak' en ontstaan er barsten in het klassieke fundament. Grenzen tussen de media worden steeds minder gerespecteerd en de basisprincipes die Lessing onderscheidde worden door modernistische kunstenaars genuanceerd. Een belangrijke stap werd gezet door de componist Richard Wagner (1813-1883).<sup>11</sup> De kunsten zouden zich niet moeten terugtrekken in de bunkers van de eigen disciplines, maar moeten samenwerken teneinde de kunst een belangrijke plaats te geven in de maatschappij. Wagner zag het ideale *Gesamtkunstwerk* belichaamd in de vorm van de opera waarin muziek, beeldende kunst en literatuur werden gecombineerd. De Wagneriaanse opera gaf de toeschouwer de mogelijkheid helemaal in de kunst op te gaan, zeker wanneer deze het speciaal voor dit ideaal ontworpen operahuis in Bayreuth bezocht.

De fascinatie voor Wagners opera's *Tannhäuser* en *Lohengrin* zette de Franse dichter Charles Baudelaire (1821-1867) aan tot het schrijven van een polemisch essay tegen de anti-Wagner-houding die op dat moment heerste in de Parijse kunstenaarswereld. Baudelaire beschrijft Wagner vurig als 'an artist using the thousand combinations of sound to translate the tumults of the human soul.'<sup>12</sup> Om het imponerende effect van Wagners opera's over te brengen citeert Baudelaire opvallend genoeg een aantal strofen uit zijn eigen gedicht 'Correspondances'.<sup>13</sup> Het gedicht is beroemd geworden omdat het meest expliciet de samengestelde zintuiglijke ervaring beschrijft die Baudelaire's poëtica bepaalde en die hij vatte in de term 'synesthesie': een fysieke gesteldheid waarbij de ene zintuiglijke impuls een ander zintuig aanspreekt. Klank kan bijvoorbeeld doen denken aan kleur, kleuren roepen het idee van een melodie op. Het blijkt vooral vanwege deze specifieke esthetische beleving, die Baudelaire tot uitdrukking ziet komen in de opera's van Wagner, dat hij Wagner tot de allergrootsten

rekent. Voor Baudelaire is het daarbij volkomen logisch dat de kunsten samenwerken omdat onze ervaring van de dingen *altijd* een samengestelde ervaring is. Synesthesie is een geestesgesteldheid en is zodoende niet gebonden aan één specifiek medium; zowel het muzikale als het beeldende en het literaire biedt open ruimtes waar de synesthetische ervaring kan worden beleefd.

Op dit punt blijkt het grote verschil tussen Lessing en Baudelaire, want waar Lessing pleit voor mediaspecifieke basisprincipes, staat Baudelaire een inwisselbaarheid van de kunsten voor. Volgens Baudelaire kan poëzie ook ruimtelijk en direct zijn. De grenzen van de kunsten worden door Wagner tot het uiterste opgerekt, maar blijven binnen de vorm van de opera duidelijk te onderscheiden media. Bij Baudelaire zien we voor het eerst dat de mediagrenzen in elkaar gaan overlopen én dat dit bewust wordt nagestreefd.<sup>14</sup> In de historische avant-gardebewegingen van begin twintigste eeuw wordt dit streven verder geëxploreerd.

### Voorbij het klassieke fundament

In 1909 verschijnt het eerste futuristische manifest van de hand van Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Het bevat de ronkende proclamatie: 'Waarom zouden we achterom moeten kijken als we de mysterieuze deuren van het Onmogelijke willen openrammen? Tijd en Ruimte zijn gisteren gestorven.'<sup>15</sup> Met de doodverklaring van 'Tijd' en 'Ruimte' is de aanval op de klassieke esthetica ingezet. Hoe ver Marinetti's kunst is verwijderd van het klassieke onderscheid tussen woord en beeld wordt duidelijk in Marinetti's zogenaamde *Parole-in-Libertà* (woorden in vrijheid). In het 'Technisch Manifest van de Futuristische Literatuur' (1915) wordt uiteengezet wat dit concept inhoudt. Allereerst moeten syntaxis en interpunctie worden afgezworen, lineariteit moet worden doorbroken en het 'ik' in de literatuur moet worden vernietigd. Daartegenover moeten elementen die eerder buiten beschouwing bleven in de literatuur worden ingelijfd, dat zijn: lawaai, gewicht en geur. De noties die traditioneel op de literatuur van toepassing zijn, worden omgedraaid waardoor het concrete aspect van de taal dominant wordt. Hoe de traditionele grenzen van de

kunsten precies worden doorbroken door de *Parole-in-Libertà* valt dan ook het beste uit te leggen aan de hand van een voorbeeld; de 'woorden in vrijheid' moet men zien (afb. 2).

Marinetti's *SCRABrrRraaNNG* houdt het midden tussen tekst en beeld. De woorden kunnen enerzijds worden gelezen op hun referentialiteit. Zo valt er een semantisch veld rond de noemer 'geweld' te signaleren, bestaande uit woorden als *Guerra, esplosione* en verschillende onomatopoeën van breken en kraken (inclusief de titel van het gedicht). De verwijzing naar het futurisme (*Futurista*), de agressieve kunstbeweging die een volledige breuk met het verleden voorstond, past tevens in dit veld. Anderzijds vraagt de presentatie van het gedicht erom de woorden op hun picturale betekenis te lezen. De verschillende typografische stijlen, de wisseling van lettergrootte en de grafische schikking van de letters op de pagina leggen de aandacht primair op de vormgeving. De afbeelding van de liggende vrouw geeft het semantische veld van 'geweld' een erotische lading: de explosie als erotische handeling wordt gerepresenteerd als een handeling van geweld, of andersom, de handeling van geweld wordt een erotische handeling. De *esplosione* wordt concreet uitgevoerd in de typografie door twee basisregels uit de tekentechniek toe te passen. Diepte-illusie ontstaat door middel van verschil in objectgrootte en door middel van overlapping van objecten. De letters en woorden worden dus *letterlijk* ruimtelijke entiteiten en een lineaire lezing van het gedicht wordt continu onderbroken door de dynamische interactie tussen woord en beeld. Doordat beeld en

woord op elkaar reageren en elkaar versterken en beïnvloeden, schippert de aandacht van de lezer heen en weer tussen twee modi van perceptie.<sup>16</sup>

Met het streven naar een dynamische en simultane taal wordt ook het tweede traditionele onderscheid tussen de kunsten geproblematiseerd, namelijk die tussen het directe en indirecte teken. Dit wordt vooral duidelijk door de presentatie van *SCRABrrRraaNNG* in het futuristennummer *Les Mots en Liberté Futuristes* van Marinetti's tijdschrift *Poesia* (1919): de lezer moet de bladzijde uitvouwen alvorens de tekst te kunnen zien, waarmee de lichamelijke handeling van het percipiëren wordt benadrukt. De 'woorden in vrijheid' brengen de lezer letterlijk in beweging en zijn een confrontatie met het concrete object: 'We shall set in motion the words-in-freedom that smash the boundaries of literature as they march towards painting, music, noise-art, and throw a marvelous bridge between the word and the real object.'<sup>17</sup> De band tussen kunst en het reële object tracht Marinetti te versterken door alle sensorische aspecten van het woord uit te buiten. Was de literatuur traditioneel verbonden met de verbeelding dan wil het futurisme de tekst verbinden met het lichaam. In het voorbeeldgedicht komt dit het pregnantst naar voren in de handgeschreven in plaats van gedrukte letters. Men vindt het ook in het grote belang dat de futuristen aan performance hechtten. De beroemd geworden futuristische soirées waarbij dichters, schilders en musici het podium deelden, waren onvervalste daden van provocatieve propaganda en vormden de ruggengraat van

10 Lessing, op. cit. (noot 2), p. 7.

11 Zie: R. Wagner, 'The Artwork of the Future' (1890) in: C. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, *Art in Theory 1815-1900: an Anthology of Changing Ideas*, Oxford 1998.

12 C. Baudelaire, 'Richard Wagner et Tannhäuser à Paris' (1861), in: *The Painter of Modern Life and Other Essays* (vert. J. Mayne), London 1964, p. 113.

13 'Correspondances' verscheen in de bundel *Les Fleurs du Mal* (1857).

14 Hellemans behandelt Wagners concept van het Gesamtkunstwerk en Baudelaire's synesthesie-begrip in het licht van Walter Benjamin en diens ideeën over een veranderende waarnemingsgeschiedenis. Volgens Benjamin veranderde onze structuur van waarnemen rond 1850 van een (klassieke) 'eenheidservaring' naar

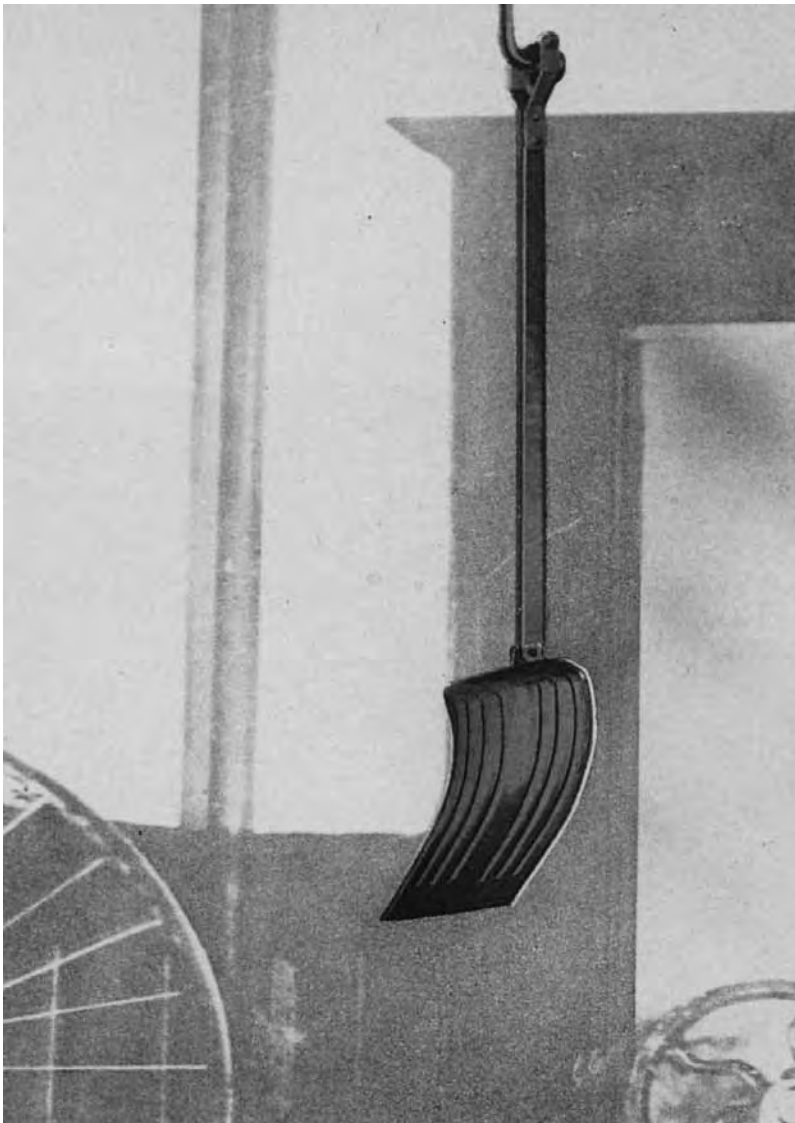
een (modern) 'schokervaring' ten gevolge van technische ontwikkelingen. Deze ontwikkeling ziet Benjamin voor het eerst gestalte krijgen in het werk van Baudelaire. Zie: F. Hellemans, *Mediatisering en literatuur. Een moderne, mediavergelijkende literatuurgeschiedenis*, Leuven 1996.

15 F.T. Marinetti, 'Oprichting en Manifest van het Futurisme' (1909), in: F. Drikkonigen, J. Fontein (red.), *Historische avant-garde: programmatisch teksten*, Amsterdam 1991, p. 68.

16 Zie ook R. Tanham, *The Economics of Attention: Style and Substance in the Age of Information*, Chicago 2006.

17 F.T. Marinetti, B. Corra, E. Settimelli, A. Ginna, G. Balla, R. Chiti, 'The Futurist Cinema' (1916), in: R. Packer, K. Jordan (red.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, New York 2002, p. 13.

3. Marcel Duchamp, *In Advance of a Broken Arm*, 1915.



de beweging en haar succes. Gesproken en geschreven taal werden met elkaar verbonden in het streven naar een directe communicatie, in het streven kunst en werkelijkheid met elkaar te verbinden. Marinetti's woorden in vrijheid laten zich niet leiden door heersende normen en waarden gerelateerd aan de verschillende mediavormen en zijn poëzie vormt het bewijs van de interrelatie van de mediaspecifieke 'principes'. Dit protest tegen de heersende waarden en normen krijgt in het dadaïsme zijn meest radicale uitdrukking.

Het dadaïsme belichaamt de meest extreme en antagonistische vorm van avant-gardisme. Het is dus niet verwonderlijk dat wanneer de blik wordt gericht op de veranderende verhouding tussen de kunsten we bij deze anti-kunstabeweging radicale omverwerpingen van de bestaande conventies aantreffen. Het futurisme van Marinetti verklaart ruimte en tijd dood, wat met betrekking tot de verhouding tussen het tekstuele en verbale medium resulteert in een dynamische en simultane beeldtekst die van de pagina afspat en een opheffing van de mediagrenzen nastreeft. Het dadaïsme streeft niet zozeer



naar een opheffing van het media onderscheid, maar wil – veel omvattender – de grenzen tussen de kunst en het alledaagse leven opheffen. Er wordt geen nieuwe kunst maar een nieuwe realiteit nagestreefd, zoals de Duitse kunstenaar-dichter Richard Hülsenbeck het verwoordde in een lezing uit 1918: ‘[...] with DADA a new reality comes into its own. Life appears as a simultaneous muddle of noises, colours and spiritual rhythms, which is taken unmodified into Dadaist art.’<sup>18</sup> Uit het citaat spreekt de Baudelaireaans aandoende wens om de simultane ervaring van het leven over te nemen in het dadaïstische kunstwerk. Daarnaast wordt duidelijk hoe dit kunstwerk tot stand komt, namelijk door de chaos van het leven *ongewijzigd* over te nemen. Hierin schuilt het grote verschil met het futurisme, want hiermee wordt niet alleen gepoogd de grenzen tussen de media op te blazen maar ook die tussen kunst en ‘non-kunst’. In het werk van dadaïsten als Tristan Tzara, Francis Picabia, Raoul Hausmann en Kurt Schwitters komt dit bijvoorbeeld naar voren in het direct opnemen van woord- en beeldelementen uit alledaagse voorwerpen en drukwerk zoals advertenties, folders, kranten, en alledaags taalgebruik zoals spreekwoorden, volksliedjes en brokstukken uit conversaties.

Vóór het ontstaan van het dadaïsme werd dit gebied onderzocht door Marcel Duchamp (1887-1968). De grenzen tussen kunst en ‘non-kunst’ onderzocht hij al vanaf 1913, door een fietswiel bevestigd op een huishoudkrukje te presenteren als kunst. In *Bicycle Wheel* heeft de hand van de kunstenaar nog enige, zij het een zeer summiere, verandering aangebracht, maar na het fietswiel volgen echter andere ready-mades waarbij dit niet meer het geval is: een sneeuwschuif met de titel *In Advance of a Broken Arm* (1915), een wijnrek gekocht op een bazaar in Parijs getiteld *Bottle Rack* (1915) en het befaamde omgekeerde urinoir onder de naam *Fountain* (1915).

Over het concept van de ready-made, een term die hij pas in 1915 voor het eerst gebruikt voor zijn objecten, zegt hij later:

‘A point that I want very much to establish is that the choice of these “ready-mades” was never dictated by any aesthetic delectation. The choice was based on a reaction of visual indifference with a total absence of good or bad taste... One important characteristic was the short sentence which I occasionally inscribed on the “ready-made”. That sentence, instead of describing the object like a title, was meant to carry the mind of the spectator towards other regions, more verbal.’<sup>19</sup>

In het eerste gedeelte van het citaat valt de afkeer van ieder esthetisch genot op. Met Duchamps verwaarlozing van de goede smaak zijn we meteen ver verwijderd van Lessing: hoewel het hier om een visueel werk gaat, komt de keuze voor de objecten opvallend genoeg voort uit een soort visuele onverschilligheid. Wat voorop staat is de toeschouwer meevoeren naar andere, meer verbale regio's. Duchamp laat hiermee een belangrijke verandering zien in de houding ten opzichte van het centrale onderwerp van dit artikel, het onderscheid tussen het verbale en het visuele medium. Het gaat Duchamp niet meer om fundamentele karaktereigenschappen van literatuur en/of beeldende kunst, of om een adaptatie van de uitdrukkingmogelijkheden van woord naar beeld en vice versa, maar om de discursieve praktijk van het onderscheiden zelf.<sup>20</sup> Het onderscheid tussen het verbale en visuele positioneert Duchamp namelijk in de beleving van de toeschouwer. Het object verwordt tot kunst, niet door haar expressie maar door de interpretatie of de analyse van de toeschouwer. In dit proces blijkt het verbale van essentieel belang voor de definitie van het visuele: in het geval van *In Advance of a Broken Arm* (afb. 3) is de titel geen beschrij-

18 R. Hülsenbeck. ‘Collective Dada Manifesto’ (1918), in: R. Motherwell (red.), *The Dadaist Painters and Poets: an Anthology*, New York 1981, p. 63.

19 Onderdeel van een toespraak gehouden door Duchamp in 1961 bij Museum of Modern Art, New York, hier

geciteerd in: M. Sanouillet, E. Peterson (red.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, London 1975, pp. 141-142.

20 Zie ook S. Morley, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, London 2003, pp. 62-63.

ving maar een creatieve stimulans om de toeschouwer tot reflectie aan te moedigen en bij *Bottle Rack* en *Fountain* is het de handtekening van de kunstenaar die het werk voor de toeschouwer definieert. Alleen in relatie tot een interpretatie van de wisselwerking tussen woord en beeld kan het object promoveren tot kunstobject. De kunst wordt ingeruild voor de realiteit van de ready-made. Hierdoor lijken noties als originaliteit, talent, 'het schone', 'ware' en 'goede' of eenheid en harmonie niet langer van toepassing op het kunstwerk. Ook wordt een gradueel onderscheid tussen de kunsten op basis van het gebruikte materiaal onhoudbaar. Het principe van de ready-made kan alles tot kunst maken. De grenzen tussen de kunsten worden door Duchamp in zekere zin geridiculiseerd, waardoor de discursieve (beknellende) kaders worden getoond door middel waarvan wij de verschillende kunsten onderscheiden.

### **Naar een nieuwe Laocoön**

In 1940 publiceert de invloedrijke Amerikaanse kunstcriticus Clement Greenberg een beschouwing over de historische avant-garde onder de veelzeggende titel 'Towards a Newer Laocoön'. Zijn artikel gaat specifiek over de veranderende verhoudingen tussen de verschillende kunstvormen in de loop van de Westerse kunstgeschiedenis. Volgens Greenberg heeft er altijd een interactie tussen de verschillende kunstvormen plaatsgevonden. Deze 'confusion of the arts'<sup>21</sup> werd traditioneel bepaald door een strikte, hiërarchische indeling van de verschillende media: 'There can be, I believe, such a thing as a dominant art form; this was what literature had become in Europe by the seventeenth century.'<sup>22</sup> Lessings essay heeft hierin een belangrijke rol gespeeld. Zoals hierboven is aangetoond aan de hand van voorbeelden uit de historische avant-garde blijken Lessings basisprincipes van het visuele en verbale medium geen natuurlijke of tijdloze karakteristieken van de

twee representatievormen, maar strategisch geformuleerde opposities die worden aangewend om een hiërarchisch verschil tussen de twee kunsten te onderstrepen.<sup>23</sup> Zoals de titel van Lessings essay impliceert, gaat het hem uiteindelijk niet om de mogelijkheden van de beide media maar om de grenzen. De schilderkunst moet geen temporele eigenschappen najagen en de poëzie moet niet proberen ruimtelijk te willen zijn, omdat dit in tegenspraak is met haar natuur. 'Towards a Newer Laocoön' blijkt boven alles een polemisch essay waarin het als natuurlijk gepresenteerde onderscheid tussen tijd en ruimte bij nader inzien een product is van een klassieke esthetica. Volgens Greenberg worden, met de komst van de historische avant-garde, de grenzen tussen de kunsten herschikt waarbij niet de grenzen maar de uitwisselingsmogelijkheden van de verschillende media nu de vorm van de kunsten bepalen. Het doel is te ontsnappen aan de dominantie van het literaire medium 'by having them imitate any other art except literature'.<sup>24</sup> De nieuwere Laocoön belichaamt het verzet tegen de klassieke, traditionele kunstopvatting zoals dat wordt uitgevoerd door de avant-garde in het begin van de twintigste eeuw.

In zijn essay betoogt Greenberg dat de muziek de kroon overneemt van de literatuur en het medium bij uitstek wordt. Het voert te ver hier diep op in te gaan, maar opmerkelijk is wel dat Greenberg, op eenzelfde manier als Lessing in zijn tijd, een hiërarchisch onderscheid tussen de kunsten vaststelt. De consequentie voor de kunst is anders; door muziek als voorbeeld te stellen worden directheid en betekenisloosheid de waarden die belangrijk worden geacht in de kunst (waar Lessing de indirectheid van het verbale medium boven de directheid van het visuele stelde). Door de muziek bovenaan de hiërarchie te plaatsen, poogt Greenberg een lans te breken voor de abstracte schilderkunst die in die tijd nog op weinig begrip kon rekenen. Enerzijds kan men

21 C. Greenberg, 'Towards a Newer Laocoön' (1940), in: C. Greenberg, *The Collected Essays and Criticisms*, Chicago 1986, p. 24.

22 Idem, p. 23.

23 Zie bijvoorbeeld W.J.T. Mitchell, 'The Politics of Genre: Space and Time in Lessings' Laocoön' (1984), in: *Iconology: Image Text Ideology*, Chicago 1986, pp. 95-115.

24 W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image Text Ideology*, Chicago 1986, p. 26.

zich met Greenberg nog steeds afvragen in hoeverre er een dominante kunstvorm bestaat die het voorbeeld is voor de andere kunsten. In hoeverre worden de klassieke opposities werkelijk opgeheven, en is het doodverklaren van tijd en ruimte niet vooral een strategisch middel om voordelige voorwaarden te scheppen voor de eigen kunst? Anderzijds lijkt Greenbergs visie weinig rekening te houden met wat in dit artikel werd betoogd aan de hand van het werk van Marinetti en Duchamp, namelijk dat *a new confusion of the arts* niet een verstoting van het ene dominante medium door het andere behelst, maar dat het wordt gemarkeerd door de *verdwijning* van de dominante positie.

Er is dus wel degelijk sprake van een verschuiving in de manier waarop het onderscheid tussen de kunsten wordt benaderd: zij is geen hiërarchisch onderscheid meer.

De historische avant-garde gaat zich vanuit de wens om te breken met het verleden nadrukkelijk associëren met de moderne, technologische maatschappij; een chaotische maatschappij waarin grenzen steeds meer vervagen. De opstand tegen het klassieke ideaal van de schone kunst geeft Laocoön letterlijk een ander gezicht. Nu de klassieke hiërarchie niet langer geldt, mogen we Laocoön op een andere manier bekijken: het oog valt juist op het onbewaakte moment waarop hij in al zijn lelijkheid schreeuwt tot de sterren. ○

### Personalia

**Marieke Winkler is sinds 2011 verbonden als docent en promovenda aan de Radboud Universiteit in Nijmegen. Haar promotieonderzoek richt zich op het onderscheid, de interactie en de spanningen tussen de literaire kritiek en de literatuurwetenschap sinds 1880. Daarnaast is Winkler onder andere actief als redactielid van literair podium Perdu in Amsterdam.**