

Drs. W. A. L. Beeren
Avant-garde achteraf

Het franse *woord* avant-garde wordt in de literatuur voor het eerst aangetroffen in de 11e eeuw, d.w.z. in zijn concrete betekenis van legervoorhoede. Gelukkig nog niet in zijn overdrachtelijke betekenis, anders zou onze nabeschouwing over de avant-garde noodzakelijkerwijs een omzien in wrok moeten worden. Met scheve nek omkijkend naar de onafzienbare rij stoottroepen, die een dermate onontkoombare monotonie zou oproepen dat u zich zou afkeren van die zee vol nouvelles vagues, en uitwijken naar een veilige, besloten, conservatieve burcht, waar die vandaag in Nederland dan ook zou mogen staan.

Het is niet zo eenvoudig om de figuurlijke betekenis van het woord avant-garde te vinden. Vele kunstwoordenboeken geven niets. Van Dale spreekt over kunstenaars die nieuwe vormen zoeken. Emile Lettré's dictionnaire de la langue française, uitgave 1956, laat verstek gaan. Paul Roberts idem, uit 1958, is duidelijker: avant-garde, se dit d'un groupe, d'un mouvement qui joue ou prétend jouer un rôle de précurseur, de promoteur. Is dit wel duidelijke taal? Een rol spelen of bewéren te spelen: de twijfel ligt gezaaid. Waarom maakt een dictionnaire zo angstvallig dat onderscheid. Waarom zondert hij de feitelijkheid af van het pretenderen? Het feit dat men iets kan pretenderen is toch geen kenmerkende eigenschap van het ding zelf? Zelfs een legervoorhoede kan wel eens alleen *pretenderen* een voorhoede te zijn.

Men is of vormt een vereniging, een parlement, een supportersclub. Men kan dergelijke instellingen beschrijven in hun functie. Maar zou het in een wetenschappelijk werk niet wat gemelijk staan om bij parlement te zetten: gekozen volksvertegenwoordiging, of een instituut dat pretendeert dit te zijn. Waarom laat Robert een dergelijke relativering weg bij het woord parlement? Ik meen omdat begrippen als vereniging, parlement, of kerkgenootschap geïnstitutionaliseerd zijn. Men is het eens over het bestaan, de opdracht, de functie die dergelijke lichamen hebben. Natuurlijk kunnen dergelijke instellingen tekort schieten in hun taak. De vereniging kan verteren van de onenigheid, het kerkgenootschap kan een genotschap worden, het parlement kan iedere binding missen met de man aan de tv – de man die vroeger in de straat was –, de supportersvereniging van Feijenoord kan voor Ajax staan juichen. Maar het verschil met een avant-garde die niet of verraderlijk functioneert, ligt in het feit dat een avant-garde in de overdrachtelijke betekenis, niet bestaat als instituut. Avant-garde is een metafoor: se dit d'un groupe. We kunnen slechts achteraf zeggen: het is gebleken dat deze groepering een avant-garde was. Of men kan in het heden pretenderen: wij zijn de avant-garde. Het zal echter nog moeten blijken.

De avant-garde van kunstenaars krijgt geen opdracht van een leger-

hoofdmacht om een welomschreven taak te volbrengen. Laat staan dat de achterhoede, of het meeloopsel iets over de avant-garde te zeggen zou hebben. U weet hoe slecht het gaat tussen de avant-garde en de tros. Er blijft dus het verschil tussen het als avant-garde beschouwd worden en het zelf willen functioneren als avant-garde. In beide gevallen "is" men het. In de ogen van anderen, of in zijn eigen ogen.

Avant-garde is een open begrip, historie en actualiteit bepalen haar wisselende opdrachten.

In 1913 plaatste M. Duchamp te Parijs een fietswiel upside down op een keukenkruk. In 1913 schilderde Malevich (Rusland) op een wit doek een zwart vierkant. Duchamp gaf aan het element uit een gebruiksvoorwerp de pose van een kunstwerk mee. Malevich verbrak op definitieve wijze de band tussen kunst en associatie. Dit waren in 1913 twee creatieve beslissingen over de kunst die over aanzien en functie van de kunst zouden beslissen. Deze besluiten herkennen we gemakkelijk als die van een avant-garde, maar u zult toegeven dat een dergelijke opmerking in dit verband ongeveer het dulste is wat we er over kunnen zeggen. Want de decisies van Duchamp en Malevich zijn zo intelligent, zo inventief en overrompelend dat het uiterst onnozel is om ze snel terug te brengen tot het begrip avant-garde. Dat leidt eerder tot vernedering dan tot verheldering. Want avant-garde is een rubriek en het opbergen in een rubriek maakt van de daad iets minder belangrijks. De creatieve daad heeft een oncontroleerbaar grote uitwerking en ze is daarom creatief, omdat ze doorlopend iets verandert, omdat ze in haar uitwerking onbegrensd is. Maar de rubriek heeft grenzen. En men kan ze rekken. Maar zonder die grenzen geen rubriek.

De gebeurtenissen van 1913 kunnen we in ons heden plaatsen. Om te beginnen: wat is er met het fietswiel van Duchamp gebeurd?

Er zijn vele dingen mee gebeurd.

O.a.: 1. Het oorspronkelijke fietswiel ging verloren. 2. Richard Hamilton maakte een niet zo goede repliek. 3. Het werd fraai gereproduceerd in een oplage van 6, uitgegeven bij de kunsthandel Arturo Schwarz te Milaan in 1964. Nogal prijzig. De exemplaren werden met plezier getekend door de kunstenaar, gesigneerd als repliek.

Dit alles kon omdat het wiel zeer beroemd geworden was. Op tentoonstellingen van pop-art en nieuw realisme vier jaar geleden, stond het wiel als een lieve voor-moeder. Archaïsch tussen de recente objecten, maar terdege bij de tijd.

De schilderijen van Malevich leenden zich minder om nageschilderd te worden. Maar primitievere reproducties dan de Schwarz-objecten hebben toch ook de geometrische gestalten van Malevich miljoenen keren herhaald. Ze hebben in de kunsthistorie ook een uiterst belangrijke plaats. Wanneer je er aan denkt hoeveel werk aan het reproduceren is gegeven en aan de tijd die er over deze werken is gedacht, hoeveel woede en vreugde er over ontstaan zijn, dan realiseert men zich verbijsterd hoeveel energie is opgeroepen door deze twee eenvoudige moderne kunstvoorwerpen, om met Wim Schippers te spreken.

Voor hen die hun werken bekeken, geaccepteerd, verworpen of toegepast hebben, verhouden Duchamp en Malevich zich tot hun verwerkers en epigonen, als avant-garde tot de legermacht. Er zijn wel eens interessanter, treffender en juister beelden gevonden om over de minderheid en haar mogelijke invloed te spreken. Ik denk aan: dessem, zout of aan het mosterdzaad. Maar die termen kwamen dan ook van een avant-gardist en niet van een militair.

Dezer dagen verscheen het eerste deel van een her-uitgave van De Stijl. Dat

blaadje van van Doesburg, zoals een onzer culturele vertegenwoordigers in het buitenland het betitelde, althans tegenover mij. En hij had gelijk. Ik wil geen afbreuk doen aan zijn argeloze manier van spreken. Maar goed, nu zijn dus die verzamelde blaadjes verschenen en wel met steun van het Ministerie van CRM. Het zou misschien een aardige posthume opgave kunnen vormen voor uw Raad om uit te maken of De Stijl indertijd extra subsidie had moeten krijgen of niet. Zo neen, waarom wel.

De overheid steunt nu dus duidelijk een creatieve beweging die zich indertijd en nu als avant-garde aan ons voordoet. Dat is nog iets anders, iets moedigers ook dacht ik dan bv. het opdracht geven tot het maken van een Troelstra-monument, een Berlagemonument of een Koningin Wilhelminamonument. Want van die creatieve, begaafde en daardoor soms ook wel lastige figuren blijven in de gestalten van die gewoonlijk stevig ingepakte, krachtig staande of stappende mannen en vrouwen niet veel meer over dan hun onmiskenbare onverzettelijkheid.

Maar de heruitgave van een moeilijk blaadje wijst er op dat de overheid niet alleen de verantwoordelijkheid tegenover de historie wil nemen, maar ook de noodzaak voelt om ons in staat te stellen te leren wat uitstekende maar ook onruststokende mannen uit een nabij verleden te vertellen hadden.

Ook de vraag aan mij gesteld om iets te vertellen over de avant-garde van het verleden, bewijst mij dunkt al dat u weet dat ze niet van gisteren was. Het lijkt me een reële vraag die politici en theologen, radiobestuurders en andere culturele gezagsdragers, zich moeten stellen: wat doet of wil de avant-garde in ons land. Hoe beantwoorden we die avant-garde?

Dat u mensen buiten uw directe kring in uw discussie laat treden, valt niet genoeg te waarderen. Want er ligt in Nederland iets groots dat er uit ziet als een probleem. Het is wisselend van gestalte. Het kan zich voordoen als van der Poel of nieuw links, het kan Hoepla heten of Schillebeeckx. Het manifesteert zich verschillend, maar het gedraagt zich overeenkomstig hinderlijk. U kunt het natuurlijk links laten liggen, maar dan staat u rechts, en wie wil dat nu nog?

Is de soortnaam voor dergelijke verschijnselen echt avant-garde? Constant heeft die vraag in 1964 uitvoerig aan de orde gesteld in zijn Randstadartikel 'Opkomst en ondergang van de avantgarde.' Hij spreekt niet over *een* avant-garde, maar over *de* avant-garde. Hij schreef: 'De avant-garde – de uitdrukking in dit verband stamt van de surrealisten – kenmerkt zich door twee factoren van wezenlijk belang: allereerst de kritische verwerping en de bestrijding van de bestaande maatschappij en cultuur, en voorts de hechte samenwerking van een aantal kunstenaars – zoals die nog niet eerder voor mogelijk was gehouden – in een groep, een organisatie, die van de individuele kunstenaars een zekere discipline eist, op zijn minst de ondertekening van een collectief program.' Even verder: 'Het moment waarop de avant-garde zich voor het eerst manifesteert wordt gewoonlijk gesteld op de ontmoeting, in 1916, van een aantal linkse pacifisten in het Cabaret Voltaire te Zürich.'

Het lijkt me hier niet de plaats om over deze aanvechtbare beweringen in discussie te treden. Zij slechts vermeld dat de surrealisten wel de term revolutie gebruiken, maar die van 'avant-garde' zelden hanteren. Hoe dat zij, vanuit de zingeving die Constant aan het begrip avant-garde geeft, kan hij spreken over de kwasi-avant-garde van vandaag en kan hij misschien stellen: 'het tijdperk van de avant-garde is definitief ten einde, en wie zich thans nog avant-garde durft noemen is of een onwetende of een leugenaar.' De positie van de kunstenaars van vandaag ziet Constant als van leverancier van cultuurproducten. Hij zegt: 'dat is de grote tragedie van de avant-garde: de kunst is een rudiment van de ondergaande maatschappij. De kunstenaars zijn van gisteren, zij continueren een voorbijgane tijd, zij hebben geen toekomst.'

Voor Constant is de avant-garde dus historie. Zij is er geweest. Hij zegt er wel duidelijk bij wanneer: toen, op dat uur en die plaats.

The Times Literary Supplement van 6 augustus 1964, gewijd aan het verschijnen van de avant-garde, is niet zo stellig over het bestaan, de datum of het karakter van de avant-garde: 'A clear definition is impossible. It dates from a period of French history when republican thinkers and artists felt that artists and political progress were not only compatible but aspects of a single glorious human advance.'

Ook hier ziet men dus de politieke geëngageerdheid samen gaan met de belangstelling voor progressie in de kunst. Maar ook zegt hij: 'lange tijd is de avant-garde een van de grote mythen der westerse cultuur geweest: een van die dynamische maar slecht omschreven concepten die mensen tot stellingname drijven en zelfs tot actie.' Ook de schrijver van de leading in de Times ziet de verandering in plaats van de avant-garde: 'the avant-garde in most western countries is now sought out and supported as part of official culture, and this is not only because all new ideas eventually become old and acceptable ones, but because the myth itself, is regarded as part of our creed.'

De luchtigste antipode van Constans puritanisme wordt wel gevormd door een uitspraak van Sandberg, uit 1961, verschenen in het orgaan van de Federatie. Hij zegt: 'kunstgeschiedenis is de geschiedenis van de elkaar opvolgende avant-garden.' Het doet denken aan een uitspraak van Jean Moréas in de Figaro van 18 september 1886. 'Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile...'

Het is alsof men het doek van de vijftigjarige aftandse A. reeds ziet crackelen, maar gelukkig op dat critieke moment ook waarneemt dat in het atelier om de hoek de eerst 22-jarige barbaar B. zijn penseel juist in de verf heeft gedoopt teneinde een nieuwe vormenwereld op touw en doek te zetten.

In 1885 verscheen te Parijs een boek van Théodore Duret, getiteld 'Critique d'avant-garde'. Duret had reeds vroeg, in 1867, over de modernen geschreven, hij had zeker het recht over de jonge Fransen als over een avant-garde te schrijven. Maar men weet dat deze kunstenaars gewoonlijk in politieke onafhankelijkheid werkten. Zij hadden een sensitieve interesse voor natuur en ook voor de machine, maar hun belangstelling was artistiek. Voorzover deze kunstenaars het maatschappelijk conflict kennen, wordt dat veroorzaakt door de afstand die er bestaat tussen kunstenaarschap en kunst enerzijds en de bourgeois en het geld anderzijds. Hun conflict beperkt zich grotendeels tot de structuur van het kunstleven, het wordt veroorzaakt door het wel of niet functioneren van salons en kunsthandels. Of er kan een conflict zijn over de smaak en het kijken. Maar men gaat niet de maatschappij te lijf – laat staan in groepsverband en op georganiseerde wijze – om haar structuur te veranderen. Het enige element in de conflictstof dat ook iets te maken kon hebben met maatschappelijke consequenties, is hun democratische, niet van klassen en niveau's indelende kijk op mensen en dingen. Manet had al over zijn Olympia te horen gekregen dat ze een voor ieder beschikbare, democratische hoer was. En reeds Courbet had het verwijt gekregen dat hij het hof en het eiland Cythera had verlaten.

Geen kunstenaar uit die 19e eeuw is binnen redelijke tijd tot erkenning gekomen. Maar in hetzelfde jaar dat ook Duret dit constateert schrijft Dionys Ordinaire in de Revue blanc: 'Zeg me dan toch waar vandaag de dag die onbekende genieën zitten (waarover de décadenten spraken). Wanneer is het publiek in groter drommen naar kunstmanifestaties getrokken dan nu. () En in welke tijd zijn de talentvollen van iedere richting meer met eerbewijzen overladen?'

Het zijn de jaren van het symbolisme. De 19e eeuw laat niet anders zien dan de monotone, misselijk makende opeenvolging van miskening, verwerping en dan de schuchtere toenaderingen en soms daarop een werkelijke erkenning. Zo zal het in Frankrijk, juist in Frankrijk dóórgaan, tot vandaag. En de criticus van de bourgeois denkt ieder moment dat hij er is en dan komt er weer zo'n vermoeiende nieuwe toestand. Nooit rust. Hoewel men er steeds opnieuw op hoopt.

Zoals Henri Cochin in de Gazette des Beaux Arts in 1904 die tevreden constateert: 'Het is een feit dat er op het moment geen academiciens meer zijn en ook geen revolutionairen en dat afgezien van enkele figuren die op zich zelf staan, iedereen zo ongeveer hetzelfde schildert. Dat heeft kennelijk te maken met de vooruitgang van de tijd en de zeden. Het gevolg is dat als je nog wat napraat over de heftige avonturen van vorige jaren, het is alsof je het hebt over iets wat al heel ver weg ligt, iets wat al wat vergeten raakt.' Dus in 1904. En toen moest het nog allemaal beginnen. Het fauvisme, de inventies van het cubisme, het orfisme etc. etc.

Er is in Frankrijk werkelijk sprake van een monotone geschiedenis van avant-gardes, maar er is daar ook steeds alleen sprake van artistieke revoluties, met weinig consequenties voor het onderwijs, de musea, de overheids-politiek. Wanneer Gropius in late jaren het Bauhaus beschrijft, constateert hij dat het systeem van de Vorkurs: de algemene kleur- en gestalteleer, in de USA en in alle Europese landen op de scholen is ingevoerd, met uitzondering van Italië en Frankrijk. En dat is waar, het is waar. Vorige week las ik nog in de krant dat aan de Rijksacademie een dergelijke cursus zal worden ingevoerd. Maar in Frankrijk is er nog steeds niets veranderd.

Wie van dat Frankrijk houdt en van zijn onschatbare en onmeetbare kunstverleden en wie ook weet dat van daar eeuwen lang de inspiratie en de vondsten zijn gekomen, en wie er zelfs de achttiende eeuw niet van misprijzen wil, die zal toch moeten erkennen dat het met de kunsten erbarmelijk is gesteld sinds de banden met kerk en aristocratie zijn gesloopt. Dat komt niet door een daling van kwaliteit maar doordat de maatschappij de kunstenaar heeft losgelaten, doordat de kunst rondrijft als een wrak in een geheel economisch en politiek geïnteresseerde maatschappij. Dat is ware desintegratie. Het enig reële van Parijs is misschien nog de kunsthandel en de hoop van de jongeren, die willen afrekenen met de commercialisering. Die dit jaar 68 getoond hebben de culturele revolutie te willen. Ook dat is geen nieuw geluid maar het is niet vaak vernomen. Het gevecht van de kunstenaars ging gewoonlijk om brood en erkenning. Alleen bij Courbet lag het anders. Iedereen zegt van hem dat hij zich niet met politiek had moeten inlaten, omdat hij er niet voor deugde. Ik weet niet of hij zich zelf als een groot politicus zag, maar hij had in ieder geval een gezonde kijk op het feit dat de kunst een reële plaats in het land moest krijgen. Ik vind niet dat we nu ook nog moeten vragen dat hij het onmiddellijk zo 'handig' deed als een 'echte' politicus. Courbet zocht zin te geven aan een kunstenaarschap binnen een burgerlijke democratie en dat strekt hem tot eer. Als pas gekozen député riep hij de kunstenaars op om zich in te spannen voor Parijs. Hij stelt voor dat er uit alle arrondissementen een comité van 44 kunstenaars wordt gekozen die de directeurs, de conservatoren en het overige personeel van de musea zullen benoemen. Ze moeten ook regels opstellen voor tentoonstellingen. Het Franse instituut te Rome zal gesloten worden, de afdeling schone kunsten van het Institut de France zal worden opgeheven en ook de Academie voor Beeldende Kunsten wordt gesloten. Het gebouw mag open blijven voor studenten die hun eigen leraar kunnen kiezen en verder zelf de organisatie op zich moeten nemen. Kunstenaars die het met de meerderheid oneens zijn worden andere expositiegelegenheden aangeboden. Via verkiezingen is men inderdaad tot een comité

gekomen dat deze en dergelijke maatregelen heeft genomen. Maar zoals men weet was het snel afgelopen met de Commune en daarmee dus met Courbets reorganisaties. Pas in dit jaar zullen de kunstenaars zich weer zo duidelijk opstellen. Op de 13e mei werd de Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts door de studenten bezet. Er wordt gediscussieerd over de hervormingen. Studiegroepen worden gevormd. Plannen worden ontworpen om de kunstscholen samen te voegen tot een kunstuniversiteit. Examens moeten worden afgeschaft, de Prix de Rome, nog ingesteld onder Louis XIV, moet ook weg, ze was indertijd bestemd voor jongeren die voor het hof copieën van oudheid en renaissance moesten maken. Als strijdmiddel en kunstvorm kiest men in deze culturele revolutie het affiche. Tot de eerste week in juli worden er 350 affiches gedrukt, in een totale oplage van ca. 120.000 exemplaren.

Was ook Dada destijds een revolutie? Zelfs Constant wil deze Dada onder de avant-garde rekenen. Omstreeks 1915 was Zürich het centrum van verschillende anti-oorlogsbewegingen, het was tegelijk de ontmoetingsplaats van de russische revolutionairen met Lenin. De kunstenaars Ball, Arp, Janco en Tzara kwamen naar Zürich en richtten de Dada-beweging op, Hogo Ball had even daarvoor het Cabaret Voltaire gesticht. Dada verwerkelijkte zich in café en cabaret, in manifesten en uitgaafjes, in theater en dans, in schimpen en mime. En zeker ook in anti-kunst. Maar meer dan productie is ze Dada. Ze is tegen de waarde, tegen de schoonheid, tegen de goede smaak, tegen het gekkenhuis, tegen de kerk. Is ze ergens echt voor? Ze is sarcastisch, humoristisch, ze parafraseert, schandaliseert, provoceert, maar ze wil zeker geen 'nieuwe waarden' plaatsen tegenover de andere grote waarden die volstrekt waardeeloos zijn gebleken omdat ze met het schandaligste en afschuwelijkste hebben gecollaboreerd. Ze willen de schone lei, maar daarna moeten de kinderen voor het bord en niet de onderwijzer. Natuurlijk bestaat er een geschiedenis van Dada en zijn haar daden op een rij te zetten. Er gebeurde veel aan uitvoeringen en uitgaven, aan discussies, tentoonstellingen en voorlezingen, maar er kwam geen organisatie uit, men keek wel uit. Ook al was er overal in de wereld, in de grote steden van de wereld respons. Bovenal was Dada een mentaliteit, de komische guerilla van een stel hyperbegaafden. Au fond was het kunst van het eiland Zwitserland, met de nachtmerries van de oorlog om zich heen, maar niet aan den lijve.

Maar Lenin bereidde in dat Zürich zijn revolutie voor. Hij zei toen: ik houd die scheppingen van het expressionisme, futurisme, kubisme en alle andere ismen niet voor de hoogste openbaring van het kunstgenie. Ik begrijp ze niet en ze verschaffen me geen enkele vreugde. Toch zag hij de kunst wel als een wapen in de sociale strijd. Na de oktoberrevolutie beleefde ook de kunst in Rusland een revolutionaire storm. Rusland was geheel op de hoogte van de ontwikkelingen van de moderne Europese kunst en had daaraan deelgenomen. Na de revolutie greep de organisatie Proletcult naar de macht. Lenin wilde geen monopolie van één stijl als officiële proletarische kunst, maar in de nieuwe comité's die het kunstleven gingen organiseren domineerden de uiterst linkse kunstenaars. IZO het departement voor kunsten kocht jaarlijks voor 2.000.000 roebel nieuwe kunst aan. Van alle richtingen maar met name van de kunst die nog niet in de musea vertegenwoordigd was, dat is dus de kunst die de bourgeoisie niet gekocht had. Tussen 1918 en 1921 werden 26 musea opgericht waarvan 13 met het doel om de mensen in artistieke zin op te voeden, om ze vertrouwd te maken met de ontwikkeling en methoden van artistiek scheppen. De academies werden gesloten en omgezet in zeer vrije academies waar men zelf zijn professoren kon kiezen en de diploma's werden afgeschaft. In Petrograd leidde het nieuwe systeem binnen korte tijd tot chaos en tot voorlopige sluiting van de school, maar Moskou beleefde een succesrijke

periode aan zijn vrijwel onafhankelijke school Vkhutemas. Er waren daar zeven afdelingen voor schilderen, beeldhouwen, architectuur, keramiek, metaalarbeid en houtbewerking, textiel, typografie. Er waren studiegroepen en geregelde discussies. Kunstenaars die geen lid van de faculteit waren gaven gastcolleges. In de school waren de ateliers van o.a. Malevich, Tatlin, Kandinsky, Rosanova, Pevsner. Achter het programma stond de organisatie Inkhuk die zich bezig hield met de uitwerking van theorieën over kunst in een communistische maatschappij. Men werkte aanvankelijk op een programma waarin de drie hoofdstromingen van de russische avant-garde hun plaats kregen: het suprematisme – de kunst van de geest van Malevich –, de materialencultuur van Tatlin – de niet-kunst die de producten als machines construeert en de kunsttheorie van Kandinsky die kunst ziet als een volstrekt onafhankelijk proces, door psyche en intuïtie beheerst. Het heeft geen zin hier de geschiedenis te vervolgen in zijn successen en mislukkingen. Maar belangrijk voor ons thema is dat wij hier voor ogen zien dat een avant-garde de mogelijkheden verwierf niet om kunst te realiseren (want voor velen is de kunst dood en in ieder geval het schilderij een achterhaald bourgeois-product) maar om een maatschappij gestalte te geven. Niet slechts om haar te versieren, maar om haar creatief te beïnvloeden. Om de ezel te verlaten en de stad te kunnen gebruiken – haar straten, pleinen en trams – als het veld van creativiteit. Om vorm te geven in nieuwe steden aan een nieuwe manier van leven. Om monumenten op te richten als centrales van creativiteit. Wanneer alles mislukt zou zijn, en er is veel mislukt, wanneer alles mislukt zou zijn maar er is méér gelukt dan men zich over het algemeen realiseert, dan nóg is dat jonge revolutionaire Rusland goed genoeg om duidelijk te maken hoe de aspiraties liggen, waar de droom van de kunstenaars, niet alleen russische of communistische kunstenaars, naar uitgaat. Laten we bv. niet méér zeggen dan dat die vier heroïsche jaren een droom waren met onredelijke proporties. Dan nog volstaat zij om aan te geven hoe zeer de kunstenaars verlangen om bevrijd te worden van hun atelier- en expositie-isolement en hoe frustrerend de werkelijkheid ook vandaag voor vele kunstenaars moet zijn.

Vandaag. Moet ik daarnaar terug om de wijze lessen te trekken?

Hoe verhoudt de avant-garde van het verleden zich tot ons? De situatie van de 19e eeuw heeft weinig invloed meer op ons heden. De avant-garden lagen voor op de bourgeoisopinions en op een steeds weer, eerder gearriveerde kunst, maar op een gegeven moment krijgt toch de maatschappij een duidelijker zicht op zo'n kunstvorm en de aanvaarding treedt in de plaats van de afkeer. Een dergelijke ontwikkeling gaat door tot en met het kubisme. Een kubistisch schilderij van Picasso is een autonoom schilderij, het is een mikrokosmos met interne wetten. Het heeft geen renaissancistische kijk naar binnen, maar het doet ook geen greep naar onze ruimte. Het is een besloten geheel.

Daarnaast is een neo-plastisch werk van Mondriaan, een werk dat zich bemoeit met de buitenwereld. Het is een samenstel van relaties die ook van toepassing kunnen zijn op andere ruimten. Ze worden in De Stijl dan ook schilderij, beeld, stoel, huis. De Stijl is een andersoortiger, ambitieuzer avant-garde dan het zuiver artistieke kubisme. De neo-plastische kunstenaar onderkent krachten in het leven die hij reguleert. M.n. Mondriaan vindt dat de maatschappij formules moet toepassen waarmee de harmonie tot stand kan worden gebracht. De nieuwe relaties zullen tenslotte ook de kunst tot een overbodigheid maken. Het cubisme werkte avant-gardistisch uit, maar het realiseerde zich zelf, het had geen verdere opdrachten. Er volgde ook niet een 'beter' cubisme op, het was op een zeker moment een voltooid feit.

Maar het neo-plasticisme behoort tot de vormen van avant-gardisme die niet klaar met ons zijn. Het doet ons vandaag nog redelijke voorstellen, waarop wij ja of nee zouden kunnen antwoorden. In plaats daarvan zeggen wij maar

liever: mooi. En soms spookt ergens in ons achterhoofd, het is nu wel mooi genoeg geweest.

Het is wel bedenkelijk dat we zo zelden met een antwoord komen op de aan ons gestelde vragen, eisen, verwachtingen. Vele ernstige praeposities die ons gedaan zijn, negeren wij of we maken de wapens van onze belagers met een schitterende formule onschadelijk door te zeggen: dat is kunst. Wanneer het surrealisme de fantasie opeist voor de mens, zeggen we: uitstekend en we kopen een schilderij van Melle. Waarschijnlijk zouden we afbreuk doen aan de kunst wanneer we ideeën van kunstenaars als moties in stemming brachten, maar ik geloof zeker dat bepaalde kunstideeën de moeite waard zouden zijn om bv. in de Tweede Kamer besproken te worden, al was het maar als voorstellen van ruimtelijke ordening. Een eerste voorwaarde daartoe zou zijn dat de politieke partijen meer intensief culturele vraagstukken zouden bestuderen en aan de orde stellen. Men heeft er geen idee van, krijg ik de indruk, hoe urgent de zaak wel is en hoezeer verweven met recreatieve en sociaal-maatschappelijke problemen. Natuurlijk is het verheugend dat de regering zich laat adviseren door een raad van deskundigen. Die zullen ook zeker op vele vragen het antwoord weten. Maar wanneer er werkelijk eens gehoor werd gegeven aan de voorstellen van bv. die grote avant-garden tussen de wereldoorlogen – en die Arthur Lening aan zijn in Nederland uitgegeven blad *i 10* wist te verbinden – wanneer men alsnog antwoord zou wensen te geven, dan zou de respons niet alleen van kunst-specialisten kunnen komen. Maar dan zou werkelijk een beleid door politieke motieven moeten worden ingegeven.

Het is onze volstrekte onoplettendheid van vroeger jaren die maakt dat de verlangens van jonge creatieve mensen nu, ons zozeer overvallen. Alles wordt al beproefd in die laboratoria der avant-garde: het gebruik van licht en geluid, van nieuwe synthetische materialen, de tactiele kunst, de electronica, vormen van totaal theater, de pedagogie van het nieuwe beelden. En nu? We hebben zelfs geen categorieën om de onderwerpen en ook de budgetten in te verdelen, we hebben technische hogescholen die niet op kunstenaars zijn berekend, staatsacademies die het systeem en de outillage missen om er iets zinnigs in moderne opvattingen en materialen te doen of te leren. De moderne musea zijn voornamelijk geschikt om er iets te hangen of neer te zetten. Maar interessante kunstenaars van vandaag willen iets doen met water, stoom, ijs, geluid, licht. Plannen voor buiten, voor de stad zouden de samenwerking eisen van zeer uiteenlopende diensten, maar er is tot dat doel nog niets gecoördineerd.

Daarnaast is er de moderne kapitalistische maatschappij die veel sneller dan vroeger de bruikbaarheid van de begaafde jongeren inziet. Ze gebruikt voor mode- en muziekindustrie, voor weekbladen en teenerkranten, voor concertzalen en pubs. Het is die rare hippe wereld die zijn eigen cultuur bepaalt en die van vele bewonderende teenagers.

Wil dit zeggen dat weldra het onderscheid niet meer te zien zal zijn tussen de establishment en de avant-garde? Ik zou over de schreef van het 'avant-garde achteraf' gaan wanneer ik daarover nog snel wat losse kreten zou slaken. Hoofdzak zijn de eisen die aan ons specialisten worden gesteld: het uitzicht op verleden en heden helder te maken, door onze studies en presentaties en vooral te zorgen voldoende gereedschap beschikbaar te hebben voor wie zo optimistisch zijn om nog mee te willen doen. Tot de avant-garde tussen de wereldoorlogen behoorde ook zeker het instituut van het Bauhaus. Is het niet geweldig dat we van zo'n school die uit Weimar weg moest, toen uit Dessau werd gestoten en tenslotte uit Berlijn werd weggepest door de nazi's, dat we van zo'n hogeschool voor beeldende kunst uit de jaren 20-30 vandaag kunnen verzuchten: Konden we maar een dergelijke vorm vinden voor de establishment van vandaag en morgen.