

De dialectiek van het experiment

‘De problematische periode is ten einde in de geschiedenis van de moderne kunst en wordt opgevolgd door een experimentele periode. Dat wil zeggen, dat uit de ondervinding (expérience) die wordt opgedaan in deze staat van ongebonden vrijheid, de wetten worden afgeleid waaraan de nieuwe creativiteit zal gehoorzamen. Uit het nog min of meer onbewust ontstane zal, volgens de dialectische methode, een nieuw bewustzijn worden gevormd.’

Met deze alinea eindigt het manifest dat ik in 1948 schreef voor de ‘experimentele groep in Holland’ en dat in het orgaan van deze groep, ‘Reflex’, gepubliceerd werd. Thans, na zeventien jaar, lijkt het mij nodig deze woorden te citeren, niet alleen omdat zij de beste basis vormen voor een verklaring van mijn sindsdien ontstane werk, maar ook om een einde te maken aan de misverstanden en verkeerde interpretaties die een juist begrip van de culturele situatie sinds de tweede wereldoorlog bemoeilijken. Wanneer men vaststelt dat kunsthistorici en critici hardnekkig blijven schrijven over ‘experimentele kunst’ alsof het een bepaalde picturale stijl betreft, wanneer men in sommige musea een uniforme brij van ‘action-painting’ als ‘experimentele kunst’ geëtaleerd ziet, dan beseft men hoe groot de verwarring is, die er omtrent dit onderwerp heerst. Het wordt hoog tijd om duidelijk vast te stellen **dat er geen experimentele kunst bestaat**, dat er nooit een experimentele kunst bestaan heeft.

De kunstenaars die zichzelf, kort na de oorlog, met de naam ‘experimentelen’ aangeduid hebben, deden dit om hun scepticisme ten aanzien van iedere stijl, van iedere stilistische vernieuwing überhaupt, tot uitdrukking te brengen. Primair is het experiment dus de negatie van stijl. Tegenover de logische ontwikkeling wordt het avontuur gesteld, tegenover de zelfvoldane zekerheid het rücksichtslose prijsgeven, tegenover de duidelijke lijn het aanvaarden van de chaotische ruimte.

Twee wezenlijke kenmerken van het experiment worden in het citaat genoemd. Allereerst is het experiment empirisch, het ontleent zijn waarde aan de ervaring, de ‘expérience’. ‘De voortbrengingsdaad is belangrijker dan het voortgebrachte’, zo staat elders in hetzelfde manifest te lezen. De ervaring die de kunstenaar door de creatieve daad rijker wordt stelt hem in staat zich op een hoger niveau te verheffen en daardoor een klaarder beeld van zichzelf en van de situatie waarin hij zich bevindt te verkrijgen. De relativering van het ‘kunstwerk’ zelf, het resultaat van de creatieve daad, is volkomen in overeenstemming met het antistilistische karakter van het experiment. Zij die het experiment hebben willen fixeren om het vervolgens te exploiteren – de cultuur-officials, de handelaren en collectioneers, en ook bepaalde kunstenaars, – hebben er belang bij de relatieve waarde van het resultaat te ontkennen. Men kan er daarom niet genoeg nadruk op leggen dat vanaf het allereerste begin, iedere stijl, iedere esthetische norm werd afgewezen. Hiermede werd door de kunstenaars een geheel nieuwe weg ingeslagen, een weg die zij in grote trekken tot op de huidige dag zijn blijven volgen. De kunstenaar weigerde zich langer te binden aan welke norm dan ook, hij reageert in tegendeel heftig op de esthetiek, in welke vorm deze zich ook voordoet, hij richt al zijn activiteit op de vernietiging van esthetische verworvenheden.

De experimentele fase die na de oorlog intrad onderscheidt zich dan ook wezenlijk van de episode van de vooroorlogse ‘avant-garde’. Dit onderscheid komt duidelijk tot uitdrukking in het tweede

kenmerk van het experiment: **het experiment is een dialektische methode**. Dit betekent dat het experiment zich voltrekt volgens tegengestelde lijnen en niet rechtlijnig zoals het geval is bij de ontwikkeling van een stijl.

De avantgarde-groepen van voor de oorlog baseerden hun activiteit nog op esthetische thesen, die weliswaar onderling konden verschillen, die echter voor iedere groep afzonderlijk bepalend waren. Het nieuwe element dat de experimentele kunstenaars binnen de cultuur brachten was juist de relativering van de esthetiek door de invoering van de esthetische antithese.

De antithese is vanzelfsprekend afhankelijk van de voorafgaande these: het experiment gaat steeds van datgene uit wat door de heersende esthetiek wordt uitgesloten. Op het ogenblik waarop de bestaande cultuur zich van de experimentele antithese meester maakt, het ogenblik dus waarop de antithese zelf tot norm verklaard wordt, en men over een officieel erkende 'experimentele kunst' gaat spreken – is een nieuwe antithese nodig om het experiment voort te zetten. Zodra de anti-stijl tot stijl wordt ontstaat de anti-anti-stijl, de negatie van de negatie. Wanneer men bedenkt dat in de jaren van culturele restauratie na de oorlog, de jaren waarin de experimentele groep werd opgericht, het juist de abstract-geometrische tendenties waren, met op de voorgrond de STIJL-beweging, die de toon aangaven, dan wordt het begrijpelijk waarom bij de toenmalige experimentelen expressionistische tendenties overheersten. Deze zijn echter op geen enkele grond als typisch voor een experimentele activiteit te beschouwen. Zij zijn zonder meer gebonden aan een tijdsbeeld en zij doen dan ook op het ogenblik verouderd aan. Even begrijpelijk echter moet het zijn waarom op het tijdstip waarop men de 'experimentele kunst' als een nieuwe esthetiek aanvaardde, de experimentele kunstenaars het accent verlegden naar anti-expressionistische middelen.

Het experiment kan uitsluitend bestaan als antithese tegenover de heersende esthetiek, het experiment is dus krachtens zijn wezen dialectisch. Op het moment waarop het creatieve proces volledig van esthetische preoccupaties bevrijd is, verliest het experiment zijn zin en zijn bestaansrecht. Naarmate dit ogenblik nadert, wordt het rythme van elkaar opvolgende antithesen sneller. We kunnen dit gemakkelijk vaststellen aan de hand van een vluchtige bestudering van de kunstgeschiedenis van de laatste tien jaar. We zien dan dat iedere 'nieuwe' artistieke tendentie kortstondiger is dan de vorige, dat de kunstenaars zich tenslotte genoopt voelen om – evenals mode-koningen – ieder jaar met iets nieuws op de markt te komen.

De experimentele periode in de moderne kunst, de laatste episode van de individualistische cultuur, vertoont dus niet het beeld van een ontwikkeling, zoals vroegere perioden, maar een geaccelereerde reeks tegenstellingen. Deze reeks kan natuurlijk niet eindeloos worden voortgezet; er is sprake van een versneld proces dat vroeg of laat tot een climax voeren moet. Dit climaxpunt wordt bereikt op het ogenblik waarop iedere stijl bij voorbaat gerelativeerd is en dus geen enkele norm meer geldend gemaakt kan worden, het ogenblik waarop de antithesen elkaar in een zo snel tempo opvolgen dat het epigonen onmogelijk wordt zich van de resultaten van het experiment meester te maken. Op dit ogenblik – dat inmiddels bereikt is – vallen these en antithese onmiddellijk samen en vormen een synthese.

Op de experimentele periode volgt een periode van synthese

Gedurende deze periode verliest de individualistische cultuur zijn basis – het ‘genie’ is dan ondenkbaar geworden – de individuele kunsten lossen zich op, ‘teamwork’ en andere vormen van samenwerking gaan het beeld van de cultuur beheersen.

De experimentele periode is een tussenfase tussen het ondergaande individualisme en een opkomend collectivisme. Het gaat dus niet om een periode van destructie zonder meer, om een vernietiging van de bestaande traditionele kunstvormen. Parallel aan deze vernietiging voltrekt zich de vorming van andere, collectieve vormen van creativiteit, overeenkomstig de vorming van een nieuw creatief bewustzijn, waarvan in het bovenstaande citaat reeds sprake was. Als zulke vormen – hoewel nog gebrekkig en onvolledig – kunnen we de ‘happening’, de ‘ambiance’, de ‘event’ beschouwen. De voortschrijdende relativering van de esthetische normen opent tegelijkertijd de weg naar allerlei combinaties van stijlen en artistieke media tot constructies van gecompliceerder aard. Een eerste stap in deze richting waren de détournements, het spel met uit hun kader gerukte producten van voorbije stijlperiodes, dat in situationistische kring werd beoefend. De verst doorgevoerde (hypothetische) synthese van creatieve middelen is de conceptie van het ‘unitair urbanisme’. Dit, door de situationisten gelanceerde begrip wordt voor het eerst duidelijk gedefinieerd in een door G.E. Debord en mij tezamen opgestelde ‘Verklaring van Amsterdam’ in 1958 gepubliceerd in nummer 2 van het tijdschrift ‘Internationale situationniste’. Het unitair urbanisme wordt daarin beschreven als ‘de onophoudelijke complexe activiteit die erop gericht is de omgeving van de mens bewust te herscheppen, in overeenstemming met de meest progressieve opvattingen op elk gebied’. Duidelijk wordt voorts in deze verklaring gesteld dat het einde van de individuele kunstvormen vaststaat en dat de creatieve mens een nieuw veld van activiteiten heeft te betreden. Er is niet langer sprake meer van ‘kunst’ of ‘esthetiek’ maar van een veel wijder begrip: de omvorming van het gehele maatschappelijke leven. Een situationistisch programma wordt voorgesteld dat het experiment beoogt met de gehele levensomgeving van de mens en bovendien met nieuwe gedragspatronen die met de nieuwe levensdécors in overeenstemming zijn. Het uiteindelijke doel van deze experimenten is de schepping van een unitair urbanisme. Het spreekt vanzelf dat een dergelijk revolutionair programma slechts uitvoerbaar is in een sociale situatie die essentieel verschilt van de situatie waarin wij leven. Zolang die nieuwe situatie geen feit is blijft het unitair urbanisme beperkt tot een programma en tot geïsoleerde experimenten. Dit programma echter vormt de enige basis waarop een verdere ontplooiing van creatieve activiteit mogelijk is. Het creatieve proces verplaatst zich van de werkelijkheid naar een conceptie van de werkelijkheid. De bestaande werkelijkheid heeft langzamerhand zo’n achterstand bij de werkelijkheid die potentieel mogelijk is, dat creativiteit binnen het kader van de huidige sociale realiteit onbestaanbaar is. De cultuur wordt ‘utopisch’, de kunstenaars richten zich meer en meer op projecten die voorlopig als ‘onrealiseerbaar’ bestempeld worden. De creativiteit van nu kan zich nog slechts manifesteren als een inbreuk op, een conflict met de werkelijkheid van vandaag. Het New-Babylon-plan dat deze tentoonstelling besluit moet onder dit aspect beschouwd worden.

‘De dialectiek van het experiment’, gepubliceerd in: *Constant*, tent.cat. Den Haag (Haags Gemeentemuseum), 1 oktober–21 november 1965, z.p.