

Constant

Opkomst en ondergang van de avant-garde

Het onbehagen van de kunstenaar dateert niet van vandaag of gisteren. Het is zelfs al bijna een halve eeuw geleden sinds voor het eerst een min of meer georganiseerde kunstenaarsgroep dat onbehagen collectief en op agressieve wijze tot uitgangspunt van zijn activiteiten verklaarde. Op dat ogenblik begon de korte geschiedenis van wat men de avant-garde pleegt te noemen, daarmee het militante karakter van dit begrip duidelijk onderstrepend. 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.

De vraag dringt zich nu op, welke oorzaken ertoe geleid hebben dat op een bepaald historisch ogenblik kunstenaars tot de vorming van een militante groep zijn overgegaan, en verder, wat het resultaat van hun optreden geweest is.

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. Ook het moment waarop de avant-garde haar oorspronkelijk élan begint te verliezen is niet moeilijk vast te stellen:

het valt in de periode van economische crisis na de grote beurskrach van New York in 1929. Daarmee ligt de conclusie voor de hand dat het korte optreden van de revolutionaire kunstenaarsgroepering verbonden is aan een bepaalde sociaal-economische situatie, en wel aan de periode van de zogenaamde 'gay twenties', de periode van schijnbare opbloei na de eerste wereldoorlog die in 1918, toen de tweede wereldoorlog zich reeds begon af te tekenen, een bruusk einde vond. In groter verband bezien vormt de avant-gardistische episode een culminatiepunt in de reeds veel langer durende crisissituatie van de scheppende mens in de industriële maatschappij. In ieder geval volgt uit het verband tussen het optreden van de artistieke avant-garde en de ineenstorting van de liberalistische economie, dat er geen sprake is van een crisis in de creatieve capaciteit op zichzelf. Integendeel, de avant-garde heeft blijk gegeven van een – men zou kunnen zeggen opgekropte – creativiteit, die een aantal stilistische gegevens heeft opgeleverd, waarvan de uitwerking voorlopig het 'culturele leven' wel gaande zal houden. We moeten ons er echter wel voor hoeden het huidige streven van de kunstenaars, zich door middel van voortdurende nieuwigheden in de openbare belangstelling te houden, te verwarren met de avant-gardistische activiteit van de periode tussen de twee wereldoorlogen. Om tot een juist begrip van de avant-garde te komen dienen we allereerst af te rekenen met de misvatting dat 'avant-gardistisch' momenteel nog een levend begrip zou zijn. Het woord avant-garde wordt op allerlei manieren misbruikt, van 'avantgardistische auto-ontwerpen' tot 'klerikale avant-garde'. Stilistische vernieuwingen van de kunst zijn inmiddels niet van de lucht, en er gaat bijna geen jaar voorbij waarin niet de een of andere groep jongere kunstenaars zich met veel tam-tam als avant-gardistisch aandient. De suggestie die in het woord avant-garde besloten ligt, wordt echter door geen enkele van deze losse groeperingen waar gemaakt. Integendeel, men kan eerder van een zekere sociale aanpassing spreken, een aanpassing waarmee de meestal snelle erkenning en beloning van maatschappelijke zijde in overeenstemming is. Hoezeer ook de termen avant-garde en avant-

gardistisch momenteel In de mode zijn, we moeten beginnen met vast te stellen dat geen enkele huidige groepering voldoet aan de eerste en belangrijkste voorwaarde tot dit begrip: de verwerping en bestrijding van de huidige samenleving en van de cultuur die hiervan de uitdrukking is. Merkwaardig genoeg zijn het juist die kunstenaars die zichzelf het meest met het etiket 'avant-gardistisch' tooien, die blijken te geven van een schaap-achtig aandoend optimisme en die proberen te suggereren dat de moderne kunst barst van vitaliteit, dat een ongekende opbloei van de scheppingsdrang de cultuur momenteel kenmerkt. Naast deze kinderlijke fantasten, die hun 'vitaliteit' graag bewijzen door zich in een carnavalesk barbaren-pak te steken, treden andere groeperingen op, die, minder naïef, de ondergang van de individualistische cultuur niet onder stoelen of banken steken, maar die aarzelen de voor de hand liggende konsekventie daaruit te trekken. De huidige kwasi-avant-garde kan men, grof genomen, in drie hoofdstromingen verdelen. Allereerst de genoemde oudere groep van neo-expressionisten en 'action-painters' die men wel samenvat onder de – op niets berustende -- term 'vitalisten'. Vervolgens de meer realistische groepen van 'neo-dadaïsten', 'nieuw-realisten', en 'zeroïsten', die het standpunt weliswaar huldigen dat de westerse cultuur tot zijn nulpunt gezakt is, maar die desondanks van dat nulpunt nog een uitgangspunt trachten te maken. Tenslotte kan men hier nog een restgroep noemen van zogenaamde 'pop-artists' (Amerikaans) en sociaal-realisten (Russisch), die de zich aan hen voordoende werkelijkheid kritiekloos aanvaarden, en die, in het beste geval, daarbij van een zekere zelfspot – om niet te zeggen cynisme -- blijken te geven, door hun eigen weerloosheid als een humoristisch gegeven te behandelen.

Al deze na-oorlogse groeperingen hebben één kenmerk gemeen: de angst voor het parti-pris, voor een ideologie, een zekere oorlogsmoetheid, die hen ertoe verleidt zich terug te trekken op eigen stellingen. Vandaar de overschatting van de artistieke praktijk, vandaar het 'geloof' in realisatie, het ondanks alles vasthouden aan de 'kunst'. De kunstenaars van deze tijd hebben de strijd opgegeven, zij zijn sociaal geïntegreerd. Hun doel is

niet meer de vernietiging van de 'ideologische bovenbouw' -- hoewel niemand meer in de culturele 'waarden' gelooft – maar veel meer de conservering van de stilistische winsten, de conservering van de avant- garde zelf. De kwasi-neoavant-garde is in wezen conservatief. Zij wil behouden, niet vernietigen. De tegenwoordige harmonische verhouding tussen kunstenaars en cultuurofficials, tussen 'vernieuwers' en 'behouders', tussen modernisten en musea, dat alles wijst op een conserveringsdrang die met het revolutionaire begrip 'avant-garde' moeilijk te rijmen valt. Een sociaal geïntegreerde avant-garde immers is een ongerijmdheid want sociale erkenning is strijdig met het militante begrip 'avant-garde' zelf. Hoe zou iemand die pretendeert tot 'de voorhoede te behoren zich vertrouwensvol kunnen wenden tot de achterhoede? Hoe zou een revolutionair erkenning kunnen nastreven door de maatschappij die hij bestrijdt? Juist het feit dat de maatschappelijke cultuurinstellingen door de kunstenaars zelf zo au-sérieux worden genomen, het feit dat men de laatste 'avant-gardismen' heet van de naald in ieder museum aantreft, is het beste bewijs ervoor dat er van een strijdbare houding bij de kunstenaars geen sprake meer is. In plaats van vroegere hoon, miskenning, verontwaardiging, protest, is de sociale erkenning met daaraan verbonden subsidie gekomen. De schok, het wapen van wat eens de avant-garde was, heeft geen uitwerking meer, niets is meer in staat ons te choqueren; niemand wil trouwens meer choqueren, hoogstens vermaken.

Het tijdperk van de avant-garde is definitief ten einde, en wie zich thans nog avantgardist durft noemen is óf een onwetende óf een leugenaar.

De periode van de werkelijke avant-garde is in feite een uitermate tragische periode voor de kunstenaars geweest. Het was de periode van ondergang van de individualistische cultuur, de doodsstrijd van een sociale groep die de toekomst voor zich zag afgesloten, het einde van een cultuurtijdperk, het machteloos verzet van de laatste individualisten tegen datgene wat – zo begrepen zij – het einde van het individualisme zou veroorzaken: de mechanisering.

Alleen tegen de achtergrond van het mechanisatieproces kan de opkomst en de ondergang van de avant-garde begrepen worden. De periode van de avant-garde was de slotfase van de kunstenaarscultuur, het einde van dat sociale fenomeen dat we gewend zijn de 'kunstenaar' te noemen. De opkomst van de machine betekende de onafwendbare ondergang van de kunst. In de nieuwe sociale situatie die met de mechanisering ontstaat, in de strijd die oplaait tussen de klassen die het nauwst bij de mechanisering zijn betrokken, de kapitaal-bourgeoisie en het proletariaat, zal de kunstenaar, als overbodig rudiment van een voorbij tijdperk, worden fijn gemalen. Hoe militant hij zich ook teweerstelt, zijn zaak is 'hopeloos. Zoals weleer de Noordamerikaanse Indianen is hij gedoemd te wijken voor een opdringende nieuwe cultuur, zonder zelfs de mogelijkheid te hebben zich over te geven. Zijn lot staat vast, zijn tijd is voorbij.

Van het begin af aan heeft de kunstenaar op de mechanisering negatief gereageerd, alsof hij intuïtief het gevaar voelde dat hem bedreigde. De geëxalteerde machine-haat van William Morris was een van de eerste symptomen van een negativisme dat sindsdien de kunstenaars niet, of bij uitzondering, heeft verlaten. Het is niet toevallig dat het eerste kunstenaars protest tegen de machine in Engeland wordt gehoord, het land immers waar de mechanisering van de industrie het eerst wordt doorgevoerd. Terwijl in het industrieel achterblijvende Frankrijk de kunstenaars verpauperen in een a-sociale 'bohème', bloeit onder de rook van de Engelse fabriekssteden de 'arts and crafts'-beweging op – later op het continent bekend onder de namen 'Jugendstil' en 'art nouveau' – een postume hulde aan het handwerk, een demonstratie van minachting voor de opkomende de machine. Inderdaad is de machine, vooral in de beginfase van de mechanisering, een gevaarlijke concurrent voor de kunstenaar. Terwijl in voorgaande eeuwen de meerwaarde van de arbeid door de bezitters van de produktiemiddelen in cultuur werd omgezet, slokt de mechanisering het grootste deel van deze meerwaarde op door de investeringen in het produktieapparaat. De voortbrenging van de ma-

chines zelf, – door deze extra belasting van het produktiepotentieel wordt de eerste fase van het mechaniseringsproces bepaald – vergt extra kapitaal en arbeid, kapitaal dat wordt onttrokken aan de 'speelruimte' waarop de cultuur teerde, extra-arbeid, die het proletariaat wordt afgeperst door verlaging van zijn levensstandaard. Zowel de arbeidende klasse als de kunstenaarsstand hebben dus te lijden onder de gevolgen van de mechanisering, en hierin vindt de solidariteit van de kunstenaars met het proletariaat zijn verklaring. Dat een kunstenaar als William Morris zichzelf socialist noemde berust zeker niet op een streven naar sociale gerechtigheid, naar een goederenverdeling op basis van gelijkheid. Gelijkheid zou ook in zijn tijd het einde van alle cultuur betekend hebben. De utopisten, van Morus tot Fourier, hebben heel goed begrepen dat sociale rechtvaardigheid niet te verwezenlijken was dan met prijsgeving van de luxe, van het spel, van de cultuur, die het privilege van de bezittende klasse zijn. In een maatschappij die onvoldoende produceert om overvloed voor allen mogelijk te maken, heeft men, theoretisch, de keuze tussen overvloed voor een kleine sociale bovenlaag – waarvan de kunstenaar afhankelijk is – ofwel de rechtvaardige verdeling van het bestaande tekort door alle mensen. In het eerste geval kan de overvloed van de heersende klasse in cultuur worden omgezet, in het tweede geval moet allereerst de cultuur worden prijsgegeven om de algehele levensstandaard te kunnen verhogen. Het probleem van de vroegere utopieën is de noodzaak tot afschaffing van de luxe, van de overvloed voor enkelen, en daarmee de verdwijning van de basis waarop alle cultuur tot dusverre berust heeft. Het bestaan van de kunstenaar berust op overvloed, desnoods binnen een kleine en beperkte groep, maar zeer zeker niet op een rechtvaardig tekort. De mechanisering heeft aanvankelijk het reeds altijd bestaande produktietekort nog groter gemaakt dan het was. Eerst in een later stadium doet de produktieverhoging, die het gevolg van de mechanisering is, zich merkbaar gevoelen.

William Morris vergelijkt in zijn geschriften onophoudelijk de negentiendeëeuwse proletariër met de middeleeuwse handwer-

ker. Deze vergelijking is, sociaal-economisch gezien, onjuist. De middeleeuwse handwerker was een kleine zelfstandige die zich met geld burgerrechten kon kopen. Uit deze handwerkersstand is later het ondernemersdom voortgekomen. Het industrieproletariaat echter is ontstaan uit de agrarische bevolking, de grote massa bezitlozen die ook reeds in de middeleeuwen de totale produktiearbeid moest opbrengen. Met deze cultuurloze massa heeft de kunstenaar nooit iets te maken gehad. Zijn lot en zijn sociale status zijn gekoppeld aan die van de bourgeoisie. De kunstenaar – zoals wij hem thans kennen – is een typisch produkt van de geldeconomie, die van de menselijke prestatie een handelswaar gemaakt heeft. Hij verschijnt onder invloed van het opkomende burgerdom. De bourgeoisie, gebonden als deze was aan een eeuwen durende strijd tegen adel en clerus, had van het individualisme haar wapen gemaakt, maar omdat zij er niet in slaagde haar macht te consolideren, kon haar invloed op de cultuur slechts van negatieve aard zijn. Tegenover het collectieve cultuurpatroon van de feodale klassen speelde de bourgeoisie de rol van revolutionaire bedreiger. Tegenover de 'eeuwige' orde van de middeleeuwen stelde de renaissance de twijfel aan iedere orde en de manifestatie van het steeds wisselende 'tijdelijke' individu. Door haar onophoudelijke strijd om de macht heeft de burgerklasse nooit de gelegenheid gekregen om, zoals de feodale heerserskaste, zelf een creatieve klasse te worden. Het economische systeem maakte echter een scheiding mogelijk tussen hen die de cultuur 'bezitten' en hen die de cultuur voortbrengen. De kunstenaars zijn de huurlingen van de bourgeoisie. Met het geld van de burger strijden zij voor een 'individuele vrijheid' die de opkomende klasse nodig heeft om zich te kunnen ontplooien. Het professionele kunstenaarschap is typisch kapitalistisch omdat alleen de geldeconomie deze vorm van afhankelijkheid mogelijk maakt. De creatieve mens is als 'kunstenaar' een bezoldigde van de bezittende klasse geworden.

Het uiteindelijke doel van het socialisme is overvloed voor allen. Zonder de machine is dit doel niet bereikbaar. Zolang de pro-

duktieverhoging, die het gevolg van mechanisering is, zich niet merkbaar doet gevoelen, is het socialistisch streven naar rechtvaardige verdeling vijandig aan alle cultuur. althans aan de vrijheid tot spel en creativiteit – al is het slechts voor weinigen – waarop alle cultuur berust. Vandaar dat de socialisatie van de produktie in een land dat zijn industrie nog niet voldoende gemechaniseerd heeft, tot spanningen met de kunstwereld moet leiden, uitmondend in krampachtige pogingen de kunst 'nuttig te maken. Maar kunst is spel en spel is tegengesteld aan nut. Het is, zoals Huizinga zegt, “niet het gewone of eigenlijke leven. Het is een uittreden daaruit in een tijdelijke sfeer van activiteit met een eigen strekking” (Homo ludens). Dit gaat echter alleen op in de 'utilitaristische ' maatschappij, de maatschappij die voortdurend met een dreigend produktietekort heeft te kampen, waardoor het verreweg grootste gedeelte van de mensen een leven lang hard moet werken om zich een krap bestaan te veroveren. Waar overvloed is, verliest het nut zijn betekenis en behoeft het spel niet een vlucht te zijn uit de daagse werkelijkheid. Huizinga noemt het spel “allereerst en bovenal een vrije handeling.” Maar vrijheid is een functie van de produktiviteit. De voortbrenging van primaire levensgoederen is noodzakelijkerwijze de eerste zorg van de mens, en pas wanneer aan zijn behoefte aan voedsel, kleding, behuizing, voldaan is, is hij in staat de energie die hem eventueel rest aan andere, 'ludieke ' activiteiten te wijden. Brood is voor de mens belangrijker dan vrijheid.. De vrijheid begint hem pas te interesseren wanneer hij verzadigd is, en daarmee in de situatie gekomen waarin hij zijn vrijheid kan realiseren. De realisatie van de vrijheid is het spel. Cultuur is het produkt van energieën die ofwel voor de goederenproduktie niet meer nodig zijn, ofwel die daaraan onttrokken worden. Het eerste geval doet zich voor wanneer menselijke arbeidskracht in belangrijke mate vervangen wordt door mechanische arbeidskracht. De mechanisering echter vraagt in zijn eerste fase extra-energie die nodig is voor de produktie van het produktieapparaat zelf. De beginperiode van de mechanisering kenmerkt zich daarom door een voorlopige beperking van de vrijheid en een opschroeven van de

arbeidscapaciteit. De basis voor spel wordt smaller, het nut drukt zijn stempel op het gehele leven, ook op dat van de bezittende klassen. In een zich mechaniserende maatschappij verschrompelt de cultuur tot een onbetekenend randgebied. Pas in de volgende fase waarin ook de produktie en de bediening van de machines geautomatiseerd wordt, opent zich de mogelijkheid tot de verovering van de vrijheid om te spelen voor iedereen. Daarmee is de voorwaarde geschapen voor een massacultuur.

Tijdens de langdurige periode waarin de renaissancecultuur – met zijn typische, individuele spelvormen, zoals het schilderij of de roman – tekenen van verval vertoont, zonder dat tegelijkertijd vooralsnog de sociale voorwaarden voor het ontstaan van nieuwe, collectieve spelvormen vervuld zijn, tijdens deze hele periode van stagnatie waar wij nog middenin zitten, is de kunstenaar blootgesteld aan zeer uiteenlopende en wisselende invloeden, die zijn gedragspatroon gecompliceerd maken. Zijn eerste reactie was een protest en een verzet tegen de veranderende produktieverhoudingen en vooral klasseverhoudingen. Wanneer hij na verloop van tijd de nuttelosheid van dit verzet begint in te zien, kan hij tot een positievere houding komen. Maar op dat ogenblik wordt zijn positie dualistisch, want zijn aanvaarding van de industriële maatschappij dwingt hem tot een zeker scepticisme ten aanzien van zijn eigen status, een gegronde twijfel aan het individuele karakter van de creativiteit. In sommige gevallen komt hij tot volledige resignatie – zoals de functionalisten – in andere tot het deprimerende besef dat de sociale werkelijkheid voor hem blijft afgesloten. Hij vereenzaamt en reageert zijn gevoelens van onbehagen af op de 'massa' die hem niet kan begrijpen en waarvan hij zich distantieert. De massa die geen verleden heeft, die geen culturele traditie kent, stelt hij verantwoordelijk voor de ondergang van de bestaande cultuur. Wat hij onder 'cultuur' verstaat immers is onverenigbaar met massificatie.

Massificatie van de cultuur echter kan niet betekenen een zonder meer vermenigvuldigen van spelvormen die vroeger in een totaal andere sociale constellatie zijn ontstaan. Het individualis-

me berust niet op een bij het individu veronderstelde behoefte aan zelfexpressie, met het doel zich van andere individuen te onderscheiden, maar alleen en uitsluitend op het superioriteitsgevoel van een groep sociaal bevoorrechte individuen boven de minder vrije meerderheid. De democratisering of socialisering van de cultuur – zo men wil 'cultuurspreiding' – leidt vanzelfsprekend tot een devaluatie van die cultuurvormen die slechts kunnen functioneren voor en door hen die ze tot stand gebracht hebben: de niet-werkende sociale elite. De spelvormen van deze elite waren nauw verbonden met een demonstratie van macht tegenover de onderworpenen. Hoe zouden dezelfde statussymbolen thans kunnen dienen om gestalte te geven aan het vrijheidsverlangen van de massa? Uit de wereldbeschouwing van de bourgeoisie is de cultus van het genie ontsproten, de opvatting dat cultuur slechts het werk kan zijn van een klein aantal boven de massa uittorende individuen, die de paradepaarden waren van de klasse die hen geadopteerd had. Dat de massa voor deze uitzonderlijken geen begrip kan opbrengen ligt voor de hand, en dat de massificatie van de maatschappij gepaard gaat met een crisis in de cultuur is niet meer dan logisch.

De langzame opkomst en zelfstandig wording van de onderste lagen van de maatschappij gaat daarom gepaard met een verval van de individualistische ideologie en van de kunstvormen die daarmee verbonden zijn. De zogenaamde vernieuwingen van de westerse cultuur in de laatste honderd jaar zijn, nauwkeurig beschouwd, eigenlijk niets anders dan etappes van de afbraak van de cultuurvormen. De schijnbare culturele 'ontwikkeling' sinds de industrialisatie is in wezen een 'afwikkeling'. De -ismen en stromingen stapelen zich, voortdurend sneller, op elkaar, het destructieproces is als een kettingreactie. Maar in feite is iedere fase een verdere afbraak van de culturele structuur, een aftakelen van de 'bovenbouw', om dichterbij de bron van de creativiteit 'an sich', bij het inzicht dat 'creativiteit' een menselijke drift is en niet een 'genade gods'. En daarin schuilt de positieve betekenis van de avant-garde: dat degenen die, sociaal gezien, gedoemd zijn onder te gaan, tevens degenen zijn die het gevoel

voor vrijheid en voor creativiteit levend houden in een situatie waarin minder dan ooit plaats is voor de homo ludens. De kunstenaars zijn daarom de eersten die zich bewust worden van een komende collectieve cultuur en, die de omtrekken ervan proberen vast te leggen.

Het idealisme van de Jugendstil is geen lang leven beschoren geweest. Gedwongen door de realiteit van hun sociaal isolement sluiten de kunstenaars zich, na het eerste échec van de burgermaatschappij – tijdens de eerste wereldoorlog – aaneen tot militante groepen; in Zürich, daarna in New York, in Keulen en Berlijn, tenslotte in Parijs (de volgorde is niet toevallig). De kunstenaar is gaan begrijpen dat zijn uitzonderingspositie hem eerder tot nadeel dan tot voordeel strekt. In de zich mechaniserende maatschappij is hij niet langer een beschermeling van de bezittende klasse. Hij heeft zijn privileges verloren. Hij dreigt zelfs als bohémien ‘ te verpauperen. De cultuur waarvan hij de exponent is gaat verdwijnen, daarvan wordt hij zich langzaam maar zeker bewust. Er gaapt een kloof tussen hem en de andere mensen, of het nu gaat om de burgerklasse die hem heeft laten vallen of om de werkende klasse die aan de cultuur nimmer part of deel heeft gehad en die met de kunstenaars dus geen enkele affiniteit heeft. Zijn haat richt zich niet meer alleen tegen de machine, tegen het burgerdom, tegen de moraal die deze maatschappij bijeen houdt, maar tenslotte ook en vooral tegen de kunst zelf, die de oorzaak is van zijn isolement, de kunst die hem gevangen houdt in eenzaamheid, die hem van de rest van de mensen scheidt.

Het eerste optreden van de georganiseerde revolutionaire kunstenaarsgroep voert daarom de leuze van de anti-kunst: Dada. Het idealisme van de negentiende eeuw wordt definitief de rug toegekeerd. Wat behelst echter die anti-kunst? In zijn meest radicale vorm blijkt dit niets anders te zijn dan het onvervalste pure industrieproduct, het machinaal gemaakte gebruiksvoorwerp, slechts beroofd van zijn nuttigheidsfunctie: de 'ready-made' van Marcel Duchamp. Evenals William Morris ziet ook

Duchamp het machineprodukt dus als tegengesteld aan het kunstwerk, als een anti-kunstwerk. Maar Duchamp is niet genoeg idealist om zijn krachten uit te putten in een anti-machinecampagne. Hij weigert te vluchten in het heimwee naar het 'hand-made'. De 'ready-made' is een nieuwe interpretatie van het voorwerp, de transformatie ervan door de menselijke fantasie. Deze houding is echter onverenigbaar met de positie van de kunstenaar. Duchamp heeft vrijwel onmiddellijk de konsekventie hieruit getrokken en hield bewust op kunstenaar te zijn. Na de 'ready-mades' was zijn rol logischerwijze uitgespeeld. De sociale situatie liet nog geen verdergaande transformatie van de machine toe.

Wat de kunsthistorici onder dada samenvatten bestaat uit een veelheid van groepjes en acties, die in tamelijk los verband tot elkaar staan. Dada behelst echter reeds alles wat later, in meer uitgewerkte vorm, als 'nieuwe tendentie' in de cultuur zal worden gepresenteerd: de abstractie, het surrealisme, het constructivisme, het expressionisme, het lettrisme. Deze tendenties zijn echter in de verschillende groepen ongelijk vertegenwoordigd. Van een discipline of van een duidelijk omschreven program is nog nauwelijks sprake. Men heeft vogels van diverse pluimage onder de neutrale verzamelnaam dada verenigd, omdat op een gegeven ogenblik gemeenschappelijke actie belangrijker was dan verschillen in esthetische interpretatie. Na de korte beginperiode in Zürich waarin de nadruk viel op de satire, op de spot met een maatschappij en een cultuur die zichzelf overleefd hebben, beleeft dada zijn hoogtepunt in het Duitsland van na Versailles. De kleine dada-groepen in Keulen en Berlijn beperken hun kritiek niet tot de cultuur. Zij richten zich tot de arbeiders. keren zich tegen de regering en tegen de kerk. Ongeveer gelijktijdig wordt in Berlijn de 'Arbeitsrat für Kultur' gesticht en neemt Bruno Taut het initiatief tot een groepering van architecten met de woorden: "Seien wir mit Bewusstsein imaginäre Architekten. Wir glauben dass nur eine völlige Umwälzung uns zum Werk führen kann." Deze woorden geven de situatie van de avant-garde

duidelijk weer. De kunstenaar als sociale verschijning weet dat zijn einde gekomen is. Maar de creatieve mens, de homo ludens in hem, kan niet onder gaan. Als de sociale werkelijkheid voor hem wordt afgesloten, dan vlucht hij in de imaginatie, in de 'surrealiteit'. In 1920 wordt een Parijse dada-groep opgericht, waaruit later de surrealistische beweging zal voortkomen.

In de maatschappij van het nut, de 'utilitaristische' maatschappij, vertegenwoordigt de kunstenaar de homo ludens 'par excellence'.

De kunstenaars wijten, terecht, hun sociale degradatie aan de mechanisering, en een gedeelte van de kunstenaars heeft zich wanhopig tegen de mechanisering verzet. Daarnaast zijn er echter andere geweest die gemeend hebben dat hun spel en hun vrijheid aan de nieuwe eisen van de produktie geofferd dienden te worden. Niet alleen het feit dat de veranderingen die de machine teweegbrengt en het tempo waarin deze veranderingen plaatsvinden tot de verbeelding spreken speelt hierbij een rol, maar voor een gedeelte van de kunstenaars ook een traditioneel geworden solidariteit met de werkende klasse, een gevoel van rechtvaardigheid dat hen ertoe brengt van hun geprivilegieerde positie vrijwillig afstand te doen. In beide gevallen speelt de hoop mee dat de kunstenaars een nieuwe plaats in de maatschappij zullen veroveren, dat zij een nieuw arbeidsterrein zullen vinden, dat past in de industriële produktiewijze. Naast de revolutionaire, 'wereldhervormende' avant-garde stuiten we telkens op andere groepen die de verbinding tussen kunst en 'werkelijkheid' onmiddellijk tot stand willen brengen – of dit nu functionalisten, sociaal-realisten of pop-artists zijn – omdat zij niet langer berusten kunnen in het a-sociale bestaan dat hun door de maatschappelijke ontwikkeling wordt opgedrongen. De haast die deze kunstenaars betrachten bij hun streven naar sociale aanpassing verleidt hen tot standpunten die – gewild of ongewild – reactionair genoemd kunnen worden. Het oudste voorbeeld is het futurisme. In reactie op de verloopende machinebestrijding willen de futuristen zich met de mechanisatie verzoenen, zonder te beseffen

dat dit een verzoening met de commerciële maatschappij betekent. Het manifest van Marinetti (1909) bevat een reeks onverenigbare en deels tegenstrijdige uitspraken, in een wanhopige poging de creativiteit van de kunstenaar aan te passen bij de cynische geest van het kapitalisme. “Nous voulons glorifier la guerre et le militarisme” maar ook: “nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte”, schrijft Marinetti in zijn manifest. In hun streven zich sociaal te integreren trachten deze kunstenaars alles wat onverenigbaar is te verbinden, de hele ondefinieerbare brij te slikken. Weer anderen proberen zich aan te passen op een passievere manier: door zich 'nuttig' te maken. Zij vergeten dat de homo ludens van nature aan iedere utilitaire norm ontsnapt, dat zijn specifieke domein het spel is. De eerste functionalisten proberen zich nog voor te doen als de scheppers van een nieuwe tijd. “De fabrieken die door Behrens en Poelzig zijn gebouwd geven een levendig beeld van de kapitalistische gedachte als een soort religieuze roeping”, schrijft Giulio Argan¹. Een uitspraak die aan duidelijkheid niets te wensen overlaat. Het functionalisme is de capitulatie van de kunstenaar tegenover de utilitaristische maatschappij. De functionele kunstenaars ontkennen het bestaan van de homo ludens; het nut neemt voor hen de plaats van het spel in. De architecten ontwerpen gebouwen en steden waarin slechts rekening wordt gehouden met efficiency. Hun ideaal is het comfortabele, perfect georganiseerde arbeidskamp. De industriële ontwerpers zijn opportunisten, en hun ideeën hebben daarom iets onwaarachtigs. Hun cultuurbeeld nemen zij grotendeels van William Morris over. Tegenover de 'Kitsch' van de massaproductie scheppen zij de mythe van het 'verantwoorde' object. Daarbij verhelen zij echter niet dat hun theorieën zijn doortrokken van heimwee naar het verleden. Middeleeuwse 'gemeenschap'-idealen worden uit de oude doos gehaald – het Bauhaus loopt ervan over – de kunstenaar zo heet het, moet “weer een dienende taak op zich nemen.” De onderwerping van de kunstenaar aan de commerciële maatschappij betekent echter, strikt genomen, niets anders dan zijn zwichten voor de commerciële productie. Hij stelt zich in

¹ 'Gropius en het Bauhaus' (Turijn 1951)

dienst van de winstmakers. Niet de 'gemeenschap' profiteert van zijn 'offer', maar de ondernemers. De functionalistische kunstenaars zijn de eersten sinds de mechanisering die geen dupe worden. Zij offeren hun dromen en hun creativiteit aan de 'harde' werkelijkheid, zij geven hun amper bedreigde vrijheid zonder slag of stoot prijs. Maar hun 'offer' is zinloos. Terwijl zij pretenderen de machine creatief te gebruiken, hebben zij hun eigen creativiteit gemechaniseerd en daarmee ontkracht. Want de creatieve inventie is de enige menselijke faculteit die niet voor mechanisering vatbaar is. De vrijheid van de speelse fantasie hebben zij willen vervangen door de illusie van een ideaalvorm die slechts aan de machine behoeft te worden opgegeven om de massa in het genot van cultuur te stellen. Hun superioriteitsgevoel boven de massa hebben zij weliswaar gemoderniseerd, maar zij blijven er niet minder eenzaam door.

Achteraf kunnen wij het functionalisme slechts beschouwen als een vlucht, een vlucht uit de kunst, uit de a-sociale bohème, uit de innerlijk verscheurde avant-garde; de mislukte aanpassing van een groep sociaal uitgerangeerden.

Het surrealisme was de openlijke breuk van de kunstenaar met de sociale werkelijkheid. Het eerste nummer van *La révolution surréaliste* (1924) liegt er niet om: ...”alleen in de droom heeft de mens nog recht op vrijheid.”² De hypothese van Freud dat de droom een vrijmaking is van in de werkelijkheid verdrongen verlangens, bracht de surrealisten ertoe deze hypothese toe te passen op onbevredigde creatieve verlangens. De bewuste vlucht in de droom als vervanging voor een verloren gegane sociale werkelijkheid die – althans voor de kunstenaar – nog de mogelijkheid openliet wensen en fantasieën in realiteit om te zetten, deze vlucht in de compensatie kan men beschouwen als een bewijs voor de uiteindelijke resignatie van de kunstenaar. Ondanks hun schijnbare strijdvaardigheid, ondanks hun sociale activiteiten,

² “Le procès de la connaissance n ‘étant plus à faire, l ‘intelligence n’entrant plus en ligne de compte la rêve seul laisse à l’homme tous ses droits à la liberté”.

handhaven de surrealisten, als voortzetters van de vroegere 'bohème', het standpunt van het 'l'art pour l'art'. Door dit dualisme in hun houding registreren zij duidelijker dan dada, het dilemma van de kunstenaar. In de industriële maatschappij, de kunstenaar die de erfdrager is van een verloren vrijheid en tevens de profeet van een nieuwe en veel grotere vrijheid; de kunstenaar die beter dan wie ook het begrip vrijheid inhoud weet te geven, en die tegelijkertijd verworpen is tot sociaal vereenzaamde; de kunstenaar, die het verleden voortzet en ook de toekomst aankondigt, de kunstenaar die het symbool wordt van de homo ludens, wanneer deze zich op zijn dieptepunt bevindt. Door de vereenzelviging van het creatieve vermogen met het automatisme van in de droom beleefde fantasieën, doet de kunstenaar afstand van zijn 'genie'. De psychoanalyse heeft inderdaad een eind gemaakt aan een mythe en de surrealisten komt de eer toe dit onmiddellijk begrepen te hebben. Hun symbolische vlucht in de droom – die binnen het bereik van alle mensen valt – is de eerste erkenning van de creativiteit als essentieel menselijke drift. Het is hierbij niet van belang of Freuds 'Traumdeutung' al of niet aanvechtbaar is, en of latere theorieën een betere verklaring voor de droom hebben gegeven. Want niet de psychologie van de droom zelf is voor een begrip van het surrealisme belangrijk, maar de opvatting dat de droom een compensatie voor de werkelijkheid kan zijn, en de daaruit volgende conclusie dat de werkelijkheid zoals deze zich voordoet, de mens onmogelijk kan bevredigen. Deze vaststelling leidt tot de gevolg- trekking dat de mens de werkelijkheid eerst moet veranderen alvorens hij überhaupt in staat is zijn creatieve driften te bevredigen. Daarmee is het verband gelegd tussen de avant-garde van de kunstenaars en de sociale revolutie. Maar de vlucht in de 'surrealiteit' is er niet minder een vlucht om uit de werkelijkheid. De droom is te zeer gebonden aan individuele ervaringen en herinneringsbeelden om het specifieke domein te worden van de creatieve fantasie. Het beeld van het verleden verdringt het beeld van de toekomst. Het automatisme van het onderbewustzijn leidt tot herhalingen die zich aaneenrijgen tot een gewoonte. Het surrealistische beelden-

arsenaal toont dit door zijn hardnekkige monotonie duidelijk aan. Het pleit echter voor het surrealisme dat het in esthetisch opzicht een mislukking wordt. Wat uit deze eenvormige symboliek blijft spreken is een sterk gevoeld heimwee naar de vrijheid, een creatieve drang die niet tot daden komen kan, die gefrustreerd is door de sociale werkelijkheid. En daarom is de vernietiging van de bestaande maatschappij uiteindelijk het enige reële doel van de surrealistische beweging.

Maar dit streven treft ook de kunstenaar zelf. Het professionele kunstenaarschap immers is een produkt van de geldeconomie en de vernietiging van de bestaande maatschappij houdt vanzelfsprekend ook de vernietiging van de individualistische cultuur in. Dat is het onoplosbare probleem waarvoor de surrealisten zich gesteld zien, en dat verklaart ook de inkonsekventies van de surrealistische activiteiten, die voortdurend schommelen tussen twee uitersten: de verdediging van 'la souveraineté de la pensée' (Breton) en de pogingen zich aan te sluiten bij politieke organisaties die deze soevereiniteit natuurlijk niet erkennen. De kunstenaar staat als kunstenaar in de moderne samenleving onherroepelijk alleen. Indien hij gelooft in de noodzaak de maatschappij te veranderen, indien hij een nieuwe maatschappij werkelijk wil, dan moet hij beginnen met de kunst op te geven.

In zijn flirt met het proletariaat loopt hij een blauwtje. De cultuurloze klasse, die bereid is offers te brengen voor een betere toekomst, heeft geen begrip voor zijn heimwee naar een verloren gegane vrijheid, die in zijn dromen herleeft. Het proletariaat heeft geen heimwee want het heeft geen verleden. Het heeft echter wel hoop en die hoop kan de kunstenaar moeilijk delen.

André Breton klaagt in het tweede surrealistisch manifest van 1930 over het onbegrip dat hij in politieke kringen ontmoet.³ De keuze tussen de kunst en de politiek is voor iedere surrealist onontkoombaar en het uiteenvallen van de beweging is hiervan het gevolg. Het échec van het surrealisme ligt besloten in het feit dat

³ “Si vous êtes marxiste, braillait vers cette époque Michel Marty à l'adresse de l'un de nous, vous n'avez pas besoin d'être surréaliste.”

het historisch moment waarop het surrealisme optrad ongunstig was voor de proclamatie van een algemeen recht op vrijheid tot spel en tot creativiteit. De produktiviteit liet deze vrijheid – ook bij uiterste rationalisatie--nog niet toe. De surrealisten waren hun tijd vooruit, hun droom was de toekomst. Zij waren de eersten die begrepen dat het leefbaarder maken van de wereld niet alleen betekende het materiële levenspeil verhogen, maar dat daarmee samenhang een verschuiving van de levensactiviteit naar een hoger niveau. Lang voordat er van een vrijmaking van de levenstijd door automatie sprake was, hebben de surrealisten voorvoeld dat het creatieve wezen dat in ieder mens sluimert zou ontwaken. Leven betekent: creatief zijn, dat wil zeggen al het bestaande omvormen en veranderen. De creativiteit, zoals die zich in voorgaande culturen heeft kenbaar gemaakt is slechts een onvolledige en geremde creativiteit omdat de verandering van het bestaande slechts voor weinigen en dan nog op een beperkte schaal mogelijk was. De mechanisering leidt het tijdperk in waarin de mens meer dan ooit tevoren over de natuur zal heersen en waarin het hem mogelijk zal worden de wereld naar zijn wensen, naar zijn beeld te vormen. De creativiteit van de toekomst zal daarom meer direct op het leven zelf, op de dagelijkse levenspraktijk betrekking hebben, die dan ontbonden zal zijn van de strijd om het bestaan.

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 voorbije tijd, zij hebben geen toekomst.

De historische bijdrage van het surrealisme ligt in het verworven inzicht, dat de creatieve daad aan een wezenlijke behoefte van de mens beantwoordt en de realisatie is van zijn sociale vrijheid. Lautréamonts slogan “La poésie doit être faite par tous, non par un” hebben zij ontdekt en tot de hunne gemaakt. Een poëzie die wordt voortgebracht door alle mensen te zamen is echter slechts te realiseren in een maatschappij waarin voor niemand meer een materieel tekort bestaat, in een maatschappij van de

overvloed, waarin de produktiekrachten gerationaliseerd zijn, waarin alle arbeid door machines verricht wordt en de mens bevrijd is van de slavernij van de arbeid, waarin het recht op vrije consumptie voor ieder bestaat, een maatschappij waarin het creatief potentieel van de gehele mensheid actief is geworden. En in zo'n maatschappij heeft de kunstenaar geen reden van bestaan meer.

De rol van de avant-garde is de systematische vernietiging van de laatste overblijfsels van een aftandse individualistische cultuur, het opruimen van een hinderlijk geworden obstakel om baan te maken voor de collectieve cultuur waarop Lautréamont zinspeelt. De avant-gardistische kunstenaar kondigt de vrije en creatieve mens van morgen aan, maar hij is niet meer dan een symbool, want ook zelf is hij nog niet vrij. De sociale voorwaarde voor zijn relatieve vrijheid van weleer is verdwenen, en voor de anderen, zij die nu nog de 'arbeidende klasse' vormen, is de vrijheid nog niet aangebroken. De cultuur waaruit de kunstenaar te voorschijn gekomen is, is dood; en een nieuwe cultuur, de collectieve poëzie van de massa, kan niet gerealiseerd worden voordat de massa vrij zal zijn. Deze vrijheid is gebonden aan een opvoering van de produktiviteit en aan de rationalisatie van de produktie die moet verhinderen dat de vruchten van deze verhoogde produktiviteit verloren gaan. Een vrijheid zonder overvloed is niet meer dan een holle frase. Massacultuur is afhankelijk van massaproductie én massaconsumptie, want pas wanneer de massa in luxe leeft kan zij spelen en een cultuur tot stand brengen, evenals de cultuurbouwende bezittersklassen uit het verleden. Maar overvloed voor alle mensen is, hoewel een bereikbaar toekomstperspectief, nog geen actuele realiteit.

Na de tweede wereldoorlog was het einde van de avant-garde voor iedereen duidelijk. Voor zover zij zich niet in de politiek hadden begeven, namen de surrealisten de wijk naar Amerika, waar zij zich als in een klooster terugtrekken en van de wereld afsluiten. De enige surrealistische publikatie gedurende de oor-

logsjaren – het in de Verenigde Staten verschijnende tijdschrift VVV – negeert volkomen de politieke gebeurtenissen die plaatsvinden, en onthoudt zich van sociale kritiek. De avant-garde bestaat niet meer; en wat van het surrealisme overblijft is niet veel anders dan een kitschige esthetiek, toegepast in warenhuissetalages en in reclamedrukwerken. Avida Dollars – de bijnaam die Breton aan Salvador Dali gaf – is de coming man van het veramerikaanse 'surrealisme'.

De avant-garde is verworden tot een arrièrè-garde van wereldvreemde kunstenaars die als verschrikte vogels in de zich vormende technoïde wereld rondfladderen.

Maar de anderen? Zij die de techniek hebben willen absorberen, hun kunst erbij aanpassen? Men kan bewondering hebben voor hun onbaatzuchtigheid en hun radicalisme, of men kan glimlachen om hun naïeve optimisme; één ding is echter zeker, het ogenblik waarop de techniek in creatieve zin gebruikt kan worden is nog niet aangebroken. De creatieve steriliteit van hen die meenden te kunnen volstaan met een zuiver formele vernieuwing van de kunsten, levert een bewijs te meer voor de uitzichtloosheid, de hopeloze positie van de kunstenaar. Zij die de strijd opgeven zijn gedoemd onder te gaan, want de creatieve mens kan zich slechts manifesteren in de strijd of in de creatieve daad die beide hetzelfde beogen: de wereld te veranderen. Zij die de wereld accepteren zoals ze is, gaan met die wereld, die zij ondanks zichzelf proberen lief te hebben, ten onder. De futuristen, die het militarisme en het nationalisme verheerlijkt hebben, zij zijn gesneuveld zonder glorie; de constructivisten die het lied van de arbeid en het lied van de stampende machine hebben gezongen, zij zijn door de machine zelf naar het achterste plan gedrongen; de sociaal-realist en de pop-artists, die met één sprong de kloof tussen kunst en leven denken te kunnen overbruggen, zij zijn, ieder op hun eigen wijze, ontmand door de maatschappij waaraan zij zich willoos hebben overgegeven.

De kunst is dood, maar wie de strijd opgeeft, geeft alles op, zelfs de toekomst.

De situatie waarin de naoorlogse jongeren zich bevonden verschilde sterk van de vooroorlogse situatie. Gedurende de oorlogsjaren waren de nationale en internationale contacten tussen de kunstenaars praktisch verbroken geweest.

De strijd om het naakte bestaan was in ieders leven op de voorgrond gekomen en had de gedachten aan creativiteit en aan kunst grotendeels verdrongen. Een cultureel vacuüm was ontstaan en het restant van wat eens de avant-garde geweest was bleek vanzelfsprekend niet in staat dit op te vullen. De jongere kunstenaarsgeneratie bevond zich na 1945 in een uitzonderlijke positie. Zonder houvast in een economisch ontworpen maatschappij, esthetisch niet of nauwelijks erfelijk belast, was zij in staat de eigen situatie kritischer te beoordelen dan de vooroorlogse avant-garde dit gekund had. Zij stond losser van iedere traditie, ook van de zogenaamde 'revolutionaire traditie' waarop de surrealisten zich na de oorlog beriepen, daarmee onbewust het dualisme van hun houding aan het licht brengend. Het geloof van de kunstenaars in hun eigen sociale onmisbaarheid was onder invloed van de oorlogservaringen verdwenen. Duidelijker dan hun voorgangers zagen zij de zwakte van hun sociale positie, hun feitelijke overbodigheid. De materiële nood die zich in die jaren sterk deed gevoelen droeg er bovendien toe bij ieder zelfbedrog in dit opzicht uit te sluiten. In deze sfeer van scepticisme is de experimentele beweging ontstaan.

Cobra, de 'internationale van experimentele kunstenaars' (1948-51), was geen avant-garde groep in de vooroorlogse zin meer. Niet het geloof in hun eigen missie bracht de naoorlogse kunstenaars bijeen, maar een tot uiterste konsekventie gedreven werkelijkheidszin. Tekenend is het dat Cobra gesticht werd naar aanleiding van een internationale conferentie te Parijs die georganiseerd was door een groep jongere surrealisten, die zich de restauratie van de avant-garde tot doel gesteld had, het 'centre international de documentation sur l'art d'avant-garde'. Maar ook de gemoderniseerde versie van het surrealisme – het 'surréalisme révolutionnaire' – bezat geen aantrekkingskracht meer voor de jongere kunstenaars. Het is opvallend dat de stichters

van Cobra allen afkomstig waren uit landen, – noordelijke en vooral ook kleinere landen - die geen culturele traditie kenden, die geen revolutionair verleden hadden, landen zonder 'culturele roeping', zonder nationale arrogantie. Het kleine groepje Denen, Belgen en Nederlanders – waartoe ik behoorde – dat Cobra heeft opgericht, komt geen enkele andere verdienste toe dan dat het doof is gebleven voor de 'lokkende' stem van een reeds bejaarde avant-garde, dat het te nuchter was om nog langer geloof te hechten aan een idee, aan een pretentie, die zich geen ogenblik geloofwaardig had weten te maken. In het besef dat een werkelijk nieuwe cultuur voorlopig niet te realiseren zou zijn, verkoos men het experiment als uitwijkmanoeuvre. En ook al veroordeelde deze keuze de kunstenaar tot een sociaal isolement, dan nog verkoos hij dit lot boven het zelfbedrog dat hem deed geloven dat hij een actief aandeel had in de verandering van de maatschappij. Indien ik thans de Cobra-activiteit in deze bescheiden houding tegenover de vroegere avant-garde stel, dan bedoel ik niet haar te bagatelliseren. De breuk met de voortzetters van het surrealisme was bewust bedoeld als een breuk met iedere artistieke conceptie, dus ook en vooral met de intellectualistische uitgangspunten van de avant-garde. Het communiqué dat de stichters van Cobra op 8 november 1948 opstelden zegt het duidelijk: “de Belgische, Deense en Hollandse vertegenwoordigers op de conferentie van het 'centre international de documentation sur l'art d'avantgarde' te Parijs, zijn van mening dat deze conferentie tot niets heeft geleid. De resolutie die is aangenomen op de slotzitting, drukt niets anders uit dan de totale afwezigheid van enige overeenstemming die het feit zelf van deze conferentie zou kunnen rechtvaardigen. Als de enig mogelijke weg naar voortzetting van een internationale activiteit, zien wij een organische experimentele samenwerking die alle steriele en dogmatische theorie uit de weg gaat.” En daarmee zijn de kunstenaars dan eigenlijk tot hun uitgangspunt teruggekeerd. Zij erkennen dat hun sociale rol is uitgespeeld. Zij willen niet langer praten maar werken, ze verwachten meer van de praktijk dan van een beredeneerd stelling kiezen, zij willen een werkgroep zijn en geen strijdgroep, zoals de

avant-garde was. Deze houding is in ieder geval reëel. De kunstenaars van Cobra zagen – eindelijk – in, dat hun sociale positie hun geen recht gaf op de pretentie een sociale voorhoede te zijn. Zij begrepen dat zij niets anders hadden dan hun werk, dan het feit dat zij de creatieve mens vertegenwoordigden, dat zij de fakkel brandend hielden van een scheppingsdrift die bij de andere mensen nog slechts latent voorhanden was. Het experiment was een laatste bastion waarin de kunstenaar zich terugtrok, een vrijwillig exil, een resignatie onder protest. De vraag was echter of hij hiermee ver zou komen, want onder zulke omstandigheden wordt 'praktische samenwerking' natuurlijk uiterst twijfelachtig. Zonder theorie geen discipline en zonder discipline geen samenwerking. Reeds na twee jaren bestond de groep nog slechts in naam en was het contact tussen de meeste leden verbroken. In 1951 werd als elegante oplossing de groep officieel ontbonden na een weinig demonstratieve tentoonstelling in Luik. Een groep zonder program was niet te handhaven, het élan van de kunstenaars was uitgeblust. Wat daarna nog door de kunst-officials werd samengevat onder de term 'experimentelen' was eigenlijk niet veel meer dan een schilderachtig gezelschap dat vanuit de commercieeltechnische maatschappij als een toeristische bezienswaardigheid werd bekeken. De 'sluipende inflatie' droeg er bovendien toe bij dat kunstprodukten als geldbelegging werden gezien, en tenslotte ontaardt het kunstwerk, eens een statussymbool, in een speculatieobject. Daarmee geven de laatste kunstenaars hun vrijheid en zelfs hun symbolisch verzet prijs. Maurice Rheims, veilingmeester van het Hôtel Drouot te Parijs, schrijft in *La vie étrange des objets*: ... "Tel autre dit: 'A un million, Dubuffet est pour rien, il en vaudra bientôt trois' Personne ne l'a encore entendu dire: 'J'aime Dubuffet; il vaudrait cent francs je l'aimerais tout autant'. Ainsi voyons-nous les prix des oeuvres de certains artistes varier en douze mois dans des proportions ahurissantes. C'est tout juste si on n'entend pas le cliquetis du totalisateur à chiffres changeants de l'hippodrome de Longchamps! Ces hausses surprenantes, et qui de plus ne sont pas aussi fictives qu'ils paraissent sont, en dehors du talent du

peintre, le résultat d'une psychose dont les auteurs ne sont pas toujours des professionnels, et facilitées, il faut le dire aussi, par une instabilité monétaire mondiale qui dure depuis des dizaines d'années."⁴

Banken en groot-industrieën beleggen, naarmate de inflatie om zich heen grijpt, kapitaal in kunstverzamelingen, wijs geworden door de ervaring dat de waarde van kunstwerken meestal de neiging vertoont te stijgen met het verlopen van de tijd. De voorwaarde hiertoe is echter de sociale erkenning – de 'bekendheid' – van de kunstenaar. De meeste kunstenaars zijn geneigd te geloven dat zij op weg zijn een nieuwe economische bestaansbasis te vinden.⁵ Hun 'strijd' richt zich voortaan op de verovering van een plaats op de kunstmarkt. De enige en uitsluitende bestaansgrond van het kunstwerk schijnt tenslotte nog slechts de handelswaarde – of liever de beleggingswaarde – ervan te zijn. Kwaliteit en prijs worden hoe langer hoe meer vereenzelvigd. De kunstenaars, tragisch in hun avant-garde periode, spelen in dit spel der vergissingen een bijna komische rol: barbaren in het atoomtijdperk, holenmensen in het tijdperk van de ruimte. Als betaalde narren van de groot-industrie zinken zij snel tot het peil waarop hun sociale degradatie nog slechts aanleiding kan geven tot leedvermaak. Men zou zeggen dat er geen kunstenaars meer zijn, hoogstens nog karikaturen van kunstenaars.

⁴ "Weer een ander zegt: 'Een Dubuffet voor een miljoen francs is te geef. Binnenkort is hij drie miljoen francs waard'. Niemand heeft hem nog horen zeggen: 'Ik houd van Dubuffet, en al zou hij honderd francs waard zijn dan zou ik er precies evenveel van houden'. Zo zien wij de prijzen van werken van bepaalde kunstenaars binnen het jaar tot duizelingwekkende hoogten stijgen. Men hoort nog net niet de totalisator van de renbaan van Longchamps! Zulke prijsstijgingen – die zeker niet fictief zijn, al lijkt het soms – zijn, afgezien van het talent van de schilder, het gevolg van een psychose, die – het moet gezegd worden – begunstigd wordt door een monetaire instabiliteit die sedert tientallen jaren de wereldsituatie kenmerkt."

⁵ De ex-Cobra-schilder Asger Jorn spreekt in zijn boek *Pour la forme* als zijn mening uit, dat de belegging in kunstwerken het kapitalistisch systeem zou ondermijnen. Op zijn minst kan men hierop antwoorden dat hij de omvang van de hierbij geïnvesteerde kapitalen schromelijk overschat. Het verschijnsel is meer desastreus voor de kunst dan voor het kapitaal.

De hoogconjunctuur op de kunstmarkt heeft vèrstrekkende konsekwenties. Er is een discrepantie ontstaan tussen idee en praktijk, tussen de onbevredigde verlangens van de creatieve mens, en de werken die door kunstenaars geproduceerd worden om te voldoen aan de groeiende vraag naar waarde-objecten. Voor het eerst verloochent de kunstenaar zijn rol, hij houdt op het symbool van de homo ludens te zijn. De begrippen kunstenaar en creatieve mens dekken elkaar niet langer. De kunstenaar is nog slechts een historische figuur die in het museum thuishoort. Met het vernietigende effect van de hausse op de kunstmarkt heeft men tot dusverre te weinig rekening gehouden. Nog al te veel heerst de mening dat de ruimere geldmiddelen die aan 'kunst ' worden besteed, de 'ontwikkeling ' van de cultuur ten goede komen. Degenen die zich aan deze illusie overgeven overschatten in ernstige mate de invloed die de kunstenaars op dit ogenblik nog op het maatschappelijk gebeuren kunnen uitoefenen. Het is een romantisch misverstand dat de kunstenaars hun tijd altijd vooruit zijn of dat zij toekomstige ontwikkelingen aankondigen. De kunstenaar is zogoed als ieder ander afhankelijk van de maatschappij waarin hij leeft, en in de jongste tijd is zijn onafhankelijkheid er zeer zeker niet groter op geworden. De tegenwoordig opgeld doende leuzen van 'vrijheid ' van de kunst zijn niet meer dan rudimenten van vroegere leuzen van het liberalisme. die in de tegenwoordige sociale praktijk volledig van hun inhoud ontdaan zijn. De kunstenaar is vanzelfsprekend niet vrijer dan hij wordt gelaten door de groep die hem betaalt; en de situatie is momenteel zo, dat de grenzen die deze groep hem stelt en die hij. zonder zijn pas verworven welstand prijs te geven. niet mag overschrijden. precies die grenzen zijn die hij zou moeten overschrijden om opnieuw creatief te worden, om met de tijd waarin hij leeft gelijke tred te houden. Meer dan ooit kan men zeggen dat de huidige kunstenaars hun eigen tijd niet meer begrijpen. De tegenwoordige rol van de kunstenaar als leverancier van "cultuurprodukten" dwingt hem in een conservatieve positie. Nog nooit tevoren zijn de 'kunstenaars' zo reactionair geweest als thans het geval is. Het moderne modewoord 'arrivé'

te kent de kunstsituatie van nu, zoals het vooroorlogse modewoord 'kitsch' de toenmalige situatie tekent. Het scheldwoord 'kitsch' drukte de minachting uit van de idealistische artiest tegenover de commerciële produktie; de eretitel 'arrivist' drukt de achting uit die de moderne verburgerlijkte kunstenaar de commercieel geslaagde toedraagt.

Natuurlijk bleef het protest niet uit. Niet iedereen is erin gevlogen. Niet iedereen laat zich 'cultuur' aanpraten, niet iedereen is te vangen onder het hoedje van de publiciteit. Tussen de jaren 1955 en 1957 verschijnt het gestencilde blaadje Potlach, uitgegeven door een groepje Parijse ex-lettristen. Potlach keerde zich fel tegen de hoerastemming van de Wirtschaftswunder-cultuur, tegen de mythe van de 'roman nouveau', van de 'vitaliteit in de kunst', tegen de filmfestivals en de bekroningen, tegen de functionele architectuur, en, in het algemeen, tegen de algehele commercialisering van de cultuur. Het latere, onregelmatig verschijnende, tijdschrift Internationale situationniste zet deze kritiek nog enige jaren voort onder redactie van G.E. Debord. Van een groep is echter geen sprake meer. Het situationistisch gezelschap wisselt voortdurend van samenstelling en er bestaat weinig of geen overeenstemming, behalve de door ieder gedeelde afkeer van het kunstleven. Een opvallend aspect van Internationale situationniste is inderdaad de afwezigheid van artistieke kwalificatie, een zekere gedesinteresseerdheid wat het kunstwerk betreft. Deze gedesinteresseerdheid kan zowel de vorm van een lijdelijke tolerantie aannemen als van een totale afwijzing. De situationistische beweging heeft, althans theoretisch, uit de ondergang van de individualistische cultuur de volle consequentie getrokken. Hierin ligt ongetwijfeld de voornaamste betekenis van deze episode. In de plaats van de voorbije individuele kunsten propageren de situationisten het 'unitair urbanisme', een hypothetische conceptie van de artificiële levensomgeving als een nieuw medium voor een komende collectieve creativiteit. Het is voor de eerste keer dat de leuze 'la poésie doit être faite par tous' een practicable betekenis krijgt.

Mijn samenwerking⁶ met degenen die de 'Internationale situationniste' hadden opgericht dateert van 1958, en resulteert in een Déclaration d'Amsterdam, ondertekend door Debord en mij, waarin het begrip 'unitair urbanisme' nader wordt omschreven en een ontwerpprogram voor de ontwikkeling van het unitair urbanisme wordt opgesteld.⁷ De situationistische conferentie die in 1959 in München wordt belegd neemt deze verklaring tot uitgangspunt van de discussies. Het blijkt echter in dit stadium niet mogelijk om de – hoofdzakelijk uit schilders bestaande – congressisten mee te krijgen in ons streven naar een nieuwe activiteit van een zo uitgesproken anti-individualistisch karakter. Kort daarna is mijn breuk met de situationisten onvermijdelijk, een breuk die spoedig gevolgd wordt door een uiteenvallen van de beweging. Hoewel op het ogenblik kleine groepjes zich hier en daar 'situationistisch' noemen, is er geen sprake meer van een duidelijke stellingname die voor een situationistische visie kenmerkend genoemd kan worden. De eensgezinde actie van een uitsluitend uit kunstenaars bestaande groepering heeft zich in deze tijd als onmogelijk bewezen.

De kunstenaars hebben als sociale groep hun verzet tegen de maatschappij opgegeven, en daarmee is de laatste episode van de individualistische cultuur ten einde. Het 'nulpunt' is bereikt. Zelfs het schandaal, eens het wapen bij uitstek van de avant-garde is een slag in de lucht. Niemand gelooft meer werkelijk in cultuur en daarom wordt alles kritiekloos aanvaard of althans voor kennisgeving aangenomen. De cultuurministeries, de museumdirecteuren, de kunsthistorici, de cursusleiders van de televisie, zij vertellen ons wat de kunst voor de maatschappij betekent, zij houden ons op de hoogte van de laatste mode, zij delen

⁶ In 1956 had ik tijdens een internationale bijeenkomst van kunstenaars in het Italiaanse stadje Alba, een voordracht gehouden onder de titel 'Demain la poésie logera la vie' waarin ik een pleidooi hield voor een anti-functionele architectuur en stedebouw. Hieruit kwam een eerste contact voort met de redactie van *Potlatch*, die later de 'Internationale situationniste' zou vormen.

⁷ Zie: Conrads: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Ullstein Bauwelt Fundamente no 1 (Berlijn 1964).

ons mede dat de 'cultuur' onmisbaar is voor een goed functioneren van de maatschappij, zij helpen de kunstenaar zijn verdiende plaats in de 'welvaartsstaat' in te nemen. Achtereenvolgens bohémien en revolutionair, wordt de kunstenaar eindelijk sociaal geïntegreerd. Hij hoeft zelf niet meer creatief te zijn, hij wordt 'gecreëerd' door machten die sterker zijn dan hij is.

De kunst is dood, maar de creatieve mens ontwaakt. Hij ligt op de loer om zijn kans af te wachten en hij ziet dat de omstandigheden zich in zijn voordeel ontwikkelen. De utilitaristische maatschappij staat op instorten, zij bewerkt haar eigen ondergang. De aanvankelijke groei van de afzetgebieden – door uitbreiding van de wereldbevolking, door dekolonisatie en industrialisatie van 'nieuwe' landen – dwingt tot opbouw van een productieapparaat met een capaciteit die niet meer in de hand te houden is. Tegelijkertijd echter zal op de duur door steeds verdergaande mechanisering en automatisering de behoefte aan menselijke arbeid kleiner worden. De toestand kondigt zich reeds aan waarin een vrijwel onbegrensd productievermogen tegenover de verminderende koopkracht van een werkloze bevolking komt te staan. Deze toestand zal zich toespitsen naarmate meer – nu nog 'onderontwikkelde' – landen tot automatisering van hun productie zijn over gegaan. In de revolutionaire crisissituatie die hieruit ontstaat zal als enig mogelijke oplossing de eis gesteld worden van vrije consumptie, zonder arbeid, en hiermee samenhangend van sociale controle van de wereldproductie. Dit voor de hand liggende perspectief zal echter diepgaande consequenties hebben voor de levenswijze van de toekomstige mens. De homo faber zal ophouden te bestaan, en een ludieke levenswijze zal binnen het bereik van vrijwel alle mensen vallen. Het leven van de vrijgeworden mensheid zal de nieuwe poëzie zijn, die door allen wordt voortgebracht. Indien de laatste kunstenaars nog een taak hebben dan ligt die in de voorbereiding van die toekomstcultuur.

Psychologen, sociologen, politici, allen staan zij verwonderd en zonder afweer tegenover een nieuw verschijnsel dat zij noch be-

grijpen, noch verklaren kunnen: de opstand van de homo ludens. De jonge mensen van deze tijd komen in beweging, gedreven door een niet te onderdrukken neiging. Zij willen hun levens intensiever maken, zij willen het avontuur, dat zij vergeefs zoeken, provoceren, zij willen het leven bevrijden van de sleur die de arbeid eraan geeft, zij willen het leven tot een spel maken, desnoods met geweld.

De mechanisering en automatisering van de arbeid ontlast de mens geleidelijk van het juk waaronder hij sinds de prehistorie gebukt is gegaan: de noodzaak tot produceren onder de pressie van een altijd dreigende materiële nood. De produktiviteit vertoont een voortdurende stijging in de industrielanden, ondanks het feit dat de arbeidstijd afneemt. De vrijheid echter die hiervan het logische gevolg zou moeten zijn kan in de heersende omstandigheden niet gerealiseerd worden. Zij is in tegenspraak zowel met de organisatie als met de moraal van de maatschappij. Deze maatschappij zit met de automatisme in haar maag. Op alle mogelijke manieren probeert men te verhelen dat men een paard van Troje binnengehaald heeft, in alle bochten wringt men zich om de openbaring van de werkelijkheid zolang mogelijk uit te stellen. De uitschakeling van de mens als produktiefactor is echter de onverbidde consequentie van het op gang zijnde proces. En daaruit volgt dat de gehele superstructuur van de utilitaristische maatschappij op losse schroeven komt te staan. De avant-garde heeft geen taak meer, want de strijd tegen de bovenbouw wordt thans over de gehele linie gevoerd. De homo ludens, die in ieder mens sluimert, is ontwaakt. Maar hij kan zich niet doen gelden, zolang de maatschappij stagneert in de realisatie van de potentiële economische en technische mogelijkheden. In haar streven nieuwe gedragspatronen te ontwikkelen komt de jongere generatie in voortdurende botsing met de versleten normen van de bestaande maatschappij. Zij ontwikkelt eigen normen die niets meer te maken hebben met de utilitaristische normen die de arbeidende massa's zijn opgedrongen door de heersende klassen. Zij gelooft niet meer in het belang van een 'dienende plaats in de samenleving', zij ziet niets meer in de haar gesugge-

reerde 'verantwoordelijkheid' tegenover het systeem, zij accepteert niet langer het feit dat het leven verloopt in afwachten en geduld oefenen. Zij wil de vrijheid die zij eenmaal geroken heeft NU.

Het overal ter wereld optredende verschijnsel van een jeugd die weigert de bestaande 'orde' te aanvaarden – de 'hipsters', de 'teddy-boys', 'rockers', 'mods', 'halbstarken', 'blousons noirs', 'beatniks', 'stiljagi', en hoe zij verder ook genoemd mogen worden – dit verschijnsel heeft een, tot dusver veronachtzaamde revolutionerende werking.

Deze massajeugd, vrijer, welvarender en talrijker dan ooit tevoren, wordt gedreven door een dadendrang die in een leegte slaat, die gefrustreerd moet blijven. Deze drang is niet langer in toom te houden, zij zal zich, hoe dan ook, steeds sterker doen gelden. Tot het moment waarop de sublimering van deze drift tot creatieve drift, 'speel'-drift, mogelijk zal zijn geworden, zal zij zich uiten in agressiviteit, en zich keren tegen alles wat haar bevrediging in de weg staat. Zij zal niet rusten voordat de gehele superstructuur vernietigd is, daar helpt geen verontwaardiging, geen protest, zelfs geen geweld tegen. De opstand van de creatieve mens tegen de moraal en de instellingen van de utilitaristische maatschappij zal niet eindigen voordat de ludieke maatschappij een feit is.

De grote non-stop-happening die wij te verwachten hebben wanneer de creatieve potentie van de gehele mensheid eenmaal ontketend wordt, zal het aangezicht van de aarde net zo ingrijpend veranderen als de organisatie van de produktiearbeid dit gedaan heeft sinds het neolithicum.

Het tijdperk van de homo ludens ligt voor ons.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCE

Constant, 'Opkomst en ondergang van de avant-garde'. Published in *Randstad. Driemaandelijks* n° 8 (1964) 6-35; a shortened version in *Nieuw Beelden Bulletin* (November 1964). Reprinted in *Opstand van de Homo Ludens. Een bundel voordrachten en artikelen* (Bussum, 1969) 11-48. Translated in French and published in *New Babylon, Constant, art et utopie. Textes situationnistes* (Paris 1997) 129-139.