

Het einde van de roman

Enno Develing

bron

Enno Develing, *Het einde van de roman*. Paris-Manteau, Amsterdam / Brussel 1973 (tweede herziene druk)

Zie voor verantwoording: http://www.dbnl.org/tekst/deve001eind01_01/colofon.php

© 2018 dbnl / erven Enno Develing

Voorwoord

Het eerste gedeelte van de in dit boekje verzamelde artikelen werden vanaf 1965 met onregelmatige tussenpozen in stencilvorm in eigen beheer uitgegeven en rondgezonden aan critici, literatuurhistorici en een aantal schrijvers waarvan aangenomen mocht worden dat zij geïnteresseerd waren. Deze serie 'Het einde van de roman' begon na de verschijning van project I 'Voor de soldaten' (Bezige Bij 1964), omdat de reacties in de pers dit noodzakelijk leken te maken.

Omdat in kunst en literatuur theorievorming - ook en bij voorkeur door auteur of kunstenaar zelf - pas kan ontstaan na een behaald resultaat,* is na het eerste stencil bijna als vanzelfsprekend de eerder genoemde serie ontstaan. Begonnen dus als een soort onderzoek naar de exacte motieven en resultaten van project I 'Voor de soldaten' en geleidelijk aan evoluerend tot een onderzoek naar de functie van de roman in het postromantische tijdperk.

Deze complete serie, inclusief informatie en motieven over project II 'De Maagden' (Manteau, 1968) verscheen in 1968 in een dun boekje in beperkte oplage (speciaal voor critici!) gelijktijdig met dat tweede project. Uiteraard trok het onderwerp 'De Maagden' meer aandacht dan het dunne bundeltje 'Het einde van de roman'. Zo schreef b.v. in De Volkskrant niet de literaire criticus Kees Fens over het project, maar de 'vrouwen'-redactrice Mevr. T. Pollmann-Schlichting (nu Tessel Pollmann van VN, 'vrouw, onderwijs en maatschappij').

Kort en goed, dezelfde motieven die indertijd aanleiding gaven tot de serie 'Het einde van de roman' leidden ditmaal tot de z.g. 'naamloze serie'. Hiervoor werd steun verworven van het Prins Bernhard Fonds en een aantal cahiers (één enkel en twee dubbele nummers: 1, 2/3 en 4/5), kon verschijnen. Naast een soort

voortzetting van ‘Het einde van de roman’ (het werd en is nog, een langdurig einde) kwamen er nu ook een aantal artikelen in van anderen, meestal beeldende kunstenaars (Carl Andre, Robert Smithson), maar ook van de vlaamse schrijver Daniël Robberechts. Na het sluiten van deze serie werd tenslotte nog een tweetal stencils rondgezonden onder de titels: VIII (*moderne literatuur*), een lezing gehouden in Celbeton, Dendermonde op 7 februari 1970, en ‘Feiten over literatuur, feiten over de maatschappij en feiten over feiten’, een lezing voor de Rijksuniversiteit Groningen, 24 februari 1971. Daarnaast verschenen in de ‘naamloze serie’ en elders nog wel enige artikelen, maar die hadden minder met literatuur en meer met beeldende kunst of kunsthistorie te maken. Het geheel van artikelen over roman en project is nu dus bijeengebracht in dit boekje, hetgeen uiteraard de overzichtelijkheid bevordert. Dit echter is niet de enige reden van deze uitgave.

De reeds herhaalde aankondigingen van diverse projecten 3 in de ‘naamloze serie’ - een tweetal werd overigens als ‘proefproject’ aan twee engelse universiteiten uitgevoerd** - is het nu dan toch eindelijk zover dat project 3 gerealiseerd wordt. Met steun van het Ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk is het mogelijk de productie (zeer hoog in verhouding met de produktiekosten van een ‘roman’) te bekostigen en een prototype van project 3 uit te voeren. Daarna is het de uitgever mogelijk dit prototype te vermenigvuldigen en uit te brengen. Het prototype wordt in het najaar (1973) in het Letterkundig Museum in Den Haag te zamen met al het werkmateriaal (geluidsbanden, foto's, interviews, testopnamen enz.) tentoongesteld, terwijl dan tevens de vermenigvuldigde exemplaren van het project verkrijgbaar zullen zijn. Op de tentoonstelling wordt ook informatie en documentatie over de eerder verschenen projecten ‘Voor de soldaten’ en ‘De Maagden’ gegeven, alsmede zoveel mogelijk beknopte en duidelijke toelichting over het hoe en waarom van het project. De bedoeling is dat de toeschouwer na bezichtiging van de tentoonstelling niet in de eerste plaats gekonfronteerd is met een lawine van infor-

matie waarvan de onderlinge samenhang hem volslagen onduidelijk blijft, maar dat hij naar huis gaat met op zijn minst een idee over wat een project is en waarom het ontstaan is. Een nogal ambitieuze onderneming dus, maar wel in overeenstemming met wat altijd in beide series en ook elders beweerd is. Deze wat ongebruikelijke gang van zaken bij het verschijnen van een literair product vindt zijn oorzaak in het moeilijk inpassen van het project in het economisch patroon van literaire uitgevers. Gezien de hoge productiekosten en de logischerwijze te verwachten geringe omzetmogelijkheden is het project in economisch opzicht een totale onmogelijkheid, althans gezien de gangbare normen. Vandaar dat aanvankelijk gedacht werd aan vervaardiging en tentoonstelling van slechts één prototype. Nu achteraf vermenigvuldiging toch mogelijk zal zijn, is dit des te beter, de prijs kan dan relatief gezien erg laag blijven.

Tenslotte één misverstand bij voorbaat uit de weg ruimen: het project heeft niets met film te maken, is niet te filmen en verhoudt zich tot de film als tot de roman. Een film speelt zich net als de roman in illusionaire tijd af, is fragmentarisch en vertekent en vervalst de werkelijkheid (uitgezonderd enkele Andy Warhol films, b.v. die van het Empire State Building, of van een slapende man). Bovendien het project is literatuur.

Project 3 heet 'Het Kantoor'. Gedurende een beperkt tijdsbestek (één of twee uur), b.v. van 's morgens half negen tot half elf, wordt de situatie op een kantoorgedeelte exact vastgelegd op drie niveaus van waarneming. Dit gebeurt als volgt:

1. Gedurende het betreffende tijdsbestek worden alle geluiden binnen de betreffende kantooruimte geregistreerd. Dit gebeurt met professionele apparatuur en wel zodanig dat aan geen enkel geluid de voorkeur wordt gegeven boven een ander geluid. Op deze wijze wordt b.v. het binnenkomen van het personeel, begroetingen, geluiden van buiten, lawaai van tikmachines, gepraat enz. op de band vast gelegd.

2. In ieder van de vier hoeken van de ruimte staat een fotograaf verdekt opgesteld met de lens op het centrum van de ruimte gericht. Iedere minuut (bij een tijdsbestek van een uur)

of iedere twee minuten (bij twee uur) neemt iedere fotograaf een foto. In totaal worden dus 240 foto's genomen.

3. Na afloop wordt het in de betreffende kantoorruimte werkzame personeel aan de hand van een vragenlijst geïnterviewd hoe ze de afgelopen tijdsperiode ervaren hebben, wat ze gedaan hebben, of ze er steeds met hun gedachten bij waren, of ze liever wat anders gedaan hadden enz. Deze interviews worden op de band opgenomen.

Het is uiteraard van groot belang dat de realisatie van het project niet interfereert met de normale gang van zaken. Daarom wordt het personeel eerst ingelicht over wat er te gebeuren staat, terwijl uiteraard ook om toestemming gevraagd wordt het project uit te voeren. Eventueel worden eerst proefopnamen gemaakt om iedereen aan de werkzaamheden rond het project te laten wennen, die overigens vrijwel onopgemerkt zullen blijven. Eerdere ervaringen hebben aangetoond dat men binnen de kortst mogelijke tijd vergeet dat er een project wordt opgenomen. Verder heerst over alle onderdelen van het project een volstrekte anoniemiteit, evenals bij 'Voor de soldaten' en 'De Maagden'. Namen van personen en instellingen blijven achterwege. In enkele artikelen in deze bundel wordt de noodzaak daarvan verklaard.

Van de geluidsbanden (1) worden plastic platen geperst, de foto's (2) worden steeds met vier tegelijk (vanuit iedere hoek één) op één pagina afgedrukt en de interviews (3) worden letterlijk in spreektaal uitgetikt en losbladig gedrukt. Het project krijgt dus de vorm van een soort pakket bestaande uit grammofonplaten, foto's en tekst. Dit geheel vormt een exacte registratie, vertelt het verhaal (het project is literatuur) van twee uur op een kantoor. In plaats van een fragmentarisch gedeeltelijk bedacht verhaal achteraf (in het gunstigste geval uit herinnering opgetekend en daardoor vertekend) brengt het project een directe konfrontatie tot stand met een bestaande situatie, waarbij de vele facetten en de pluriformiteit van zo'n situatie het wezenlijke bestanddeel ervan vormen. Dit wordt bereikt doordat:

1. het verhaal zich afspeelt in echte tijd: het kantoorverhaal,

duurt in werkelijkheid precies even lang als in het project (de grammofoonplaten). (De roman daarentegen speelt zich af in illusionaire of fictieve tijd).

2. in plaats van fictieve en statische plaatsbepalingen het project een werkelijke plaats van handeling kent (de foto's). Het steeds wisselend beeld van het begrip plaats, (afhankelijk van wie het van waar op welk tijdstip waarneemt), zoals zich dat in werkelijk bestaande situaties voordoet, komt in het project tot uitdrukking. De roman levert een fictieve momentopname van een situatie op, waargenomen (bedacht) door één persoon (de auteur), en daarbij nog ondergeschikt gemaakt aan kunstmatige literaire maatstaven (compositie, intrige).

3. echte in plaats van kunstmatig bedachte taal gebruikt wordt (de interviews). Bovendien wordt hiermede de subjectieve ervaring van een gebeurtenis of situatie in zijn pluriformiteit opgevoerd. Een verhaal heeft evenveel werkelijkheden (in de zin waarin dat begrip in de roman gehanteerd wordt) als personen, die er een rol in spelen.

Tenslotte, hopelijk ten overvloede, het begrip 'roman' wordt hier niet denigerend bedoeld. Het gaat er om het verschil tussen roman en project aan te geven. In de zin van van het vertellen van een verhaal is het project ook een roman. De verschillen zitten in de gebruikte methode om tot het doel te komen.

oktober 1972

Eindnoten:

* Zie b.v. Piet Mondriaan in *De Stijl*, I, 1918, n^o 5, p. 50 (o.a.: 'de kunstenaar van heden geeft dus een verklaring *omtrent* niet *van* zijn werk. Verklaren houdt in: zelf klaarheid verkregen te hebben langs den weg van gevoel en verstand, al arbeidende en denkende over het door de arbeid bereikte. Verklaren betekent: bewustheid verkregen te hebben, ook door wrijving van gedachten - door strijd'.)

** 'A Seminar' aan Sussex University, Brighton, April 1970, en 'A lecture on the theory of relativity' aan het Loughborough Technical College, Loughborough, Sept. 1970.

Inleiding tot de serie ‘Het einde van de roman’

‘Somewhat new work is usually described with the words that have been used to describe old work.’ *Donald Judd* (from *Perspecta II*, *The Yale Architectural Journal*, 1967)

De serie ‘Het einde van de roman’ is begonnen als een korte verklaring van het eerste project ‘Voor de soldaten’. Bij het verschijnen daarvan leek het noodzakelijk de critici te informeren omtrent motieven en doelstellingen van het project. Om die reden werden alle recensie-exemplaren van het boek indertijd vergezeld van een stencil getiteld ‘Het einde van de roman’, het eerste deel van de later ontstane serie.

De reacties op boek en stencil waren bijna een jaar later aanleiding een tweede stencil aan de critici toe te zenden. Het was namelijk gebleken dat het project, juist door zijn op informatie afgestemde primaire structuur, veel misverstanden veroorzaakte bij de literatuurkenners. Het project werd beoordeeld op historische en literaire maatstaven, behorend bij een voorbije periode en verworpen tot een clichématig hanteren van niet langer ter zake doende waardeoordelen. Bovendien werd duidelijk dat de gehele bestaande literatuur dringend ter discussie gesteld diende te worden. De informatieve en communicatieve functie er van was (en is) vrijwel geheel verdwenen, het genre is tot cliché geworden, tot doel op zich en gedegenereerd tot een modieus randgebied.

Kunst functioneert namelijk slechts indien zij, op wat voor manier dan ook, informatie overbrengt (zoals de roman b.v. in de 19e eeuw). Deze informatieve en communicatieve functie verdwijnt echter zodra een bepaalde kunstvorm algemeen aanvaard is. Vanaf het moment dat zij geaccepteerd wordt, geannexeerd wordt eigenlijk en opgenomen in de bestaande toestand, wordt zij een doel op zich en komt los te staan van de werkelijkheid. Eerst dan wordt zij tot wat algemeen als ‘kunst’ betiteld wordt, maar wat in werkelijkheid een cliché daarvan is. Een en ander kan b.v. geïllustreerd worden met de ontwikke-

ling van de Pop Art. Begonnen in het begin van de zestiger jaren had deze stroming aanvankelijk een duidelijk communicatieve en informatieve waarde. In korte tijd echter werd het nieuwe medium erkend, officieel als kunst aanvaard en vervolgens tot cultureel cliché gedegradeerd. Het is tot een modieus randgebied geworden, geheel geannexeerd door de bestaande (kapitalistische) maatschappij en aangewend voor eigen doeleinden tot handhaving van de status quo. Het biedt slechts mogelijkheden voor navolgers, terwijl de originele pop kunstenaars zichzelf blijven herhalen, omdat zij als personen ook in het culturele establishment zijn opgenomen. Het zien van overzichtstentoonstellingen van b.v. Lichtenstein en Rauschenberg is daardoor een trieste ervaring geworden. De informatieve en communicatieve waarde, die een aantal van hun werken in ieder geval gehad heeft, wordt doodgeslagen door het grote aantal nodeloze herhalingen.

Het zal na het bovenstaande duidelijk zijn dat voor publicatie van de serie literaire tijdschriften e.d. niet in aanmerking kwamen. Deze periodieken zijn geheel verweven met het bestaande isolement van kunst en literatuur in maatschappelijk opzicht. In feite dragen zij er toe bij het isolement te handhaven. Zij richten zich tot een klein sectarisch publiek, dat de kunst gebruikt als ontvluchtingsmiddel uit de werkelijkheid. Precies het tegenovergestelde van de bedoelingen van het project. Vandaar dat de serie in stencilvorm werd rondgestuurd, omdat op die wijze het best invloed kon worden uitgeoefend met uitschakeling van het risico te worden opgenomen in een literair establishment.

De serie werd in de eerste plaats toegezonden aan de critici, die 'Voor de soldaten' indertijd gerecenseerd hadden. Verder aan een aantal literaire historici, en klein aantal geïnteresseerden buiten de literatuur en aan een aantal personen, die op eigen verzoek de serie wensten te ontvangen. Dit totale aantal steeg in de loop van 1½ jaar tot ongeveer 125.

Daar echter af en toe in de pers op de serie gereageerd werd,

zonder dat het publiek er kennis van had kunnen nemen (indien men dat zou willen uiteraard), kwam het idee voor een normale publicatie steeds sterker naar voren. Bovendien was het mede van belang informatie over het project te verschaffen bij het verschijnen van project II 'De Maagden'. Om die reden werd besloten de hele serie integraal te laten verschijnen gelijktijdig met de publicatie van 'De Maagden'. Wederom werd een stencil of offset procedé geprefereerd. Ditmaal in de eerste plaats vanwege de lage kosten, zodat de koper van 'De Maagden' voor slechts een gering bedrag extra over de complete serie kan beschikken.

Een tweede argument is dat door de stencilvorm te gebruiken, iedere overeenkomst met een literair essay uit de weg wordt gegaan. Om dezelfde reden werden de oorspronkelijke teksten niet geredigeerd, maar precies zo weergegeven als ze indertijd ontstaan zijn. Het is namelijk niet de bedoeling een aantal spitsvondigheden of leuke ideeën te debiteren, maar juist om informatie te geven over de huidige stand van zaken in de literatuur en kunst. M.a.w. het verschaffen van materiaal om die situatie ter discussie te stellen en uiteraard daar invloed op uit te oefenen.

Tenslotte moet ter voorkoming van misverstanden gesteld worden dat in geen enkel opzicht gepretendeerd wordt dat ideeën van de serie en doelstellingen van het project alleen zaligmakend zijn. Er wordt slechts een voorstel gedaan tot nadere beschouwing over de huidige situatie. Een voorstel om de literatuur te ontdoen van alle overbodigheden, van alle historische en overjarige ballast, die er in de loop der jaren is bijgekomen. Uiteraard zullen andere voorstellen mogelijk zijn. Hopelijk zullen die, mede door deze publicatie, naar voren komen.

februari 1968

Het einde van de roman

1.

De roman is gebaseerd op fictie. Dat gaat ook op voor de z.g. autobiografische bekentenisromans: in handen van de schrijver wordt iedere werkelijkheid tot een fictie. Men spreekt dan wel van ‘schrijverswerkelijkheid’, maar dat is voornamelijk schrijversverbeelding en heeft niets gemeen met de werkelijkheid van melkboer, bouwvakarbeider of kantoorbediende.

Met deze fictie als dekmantel grijpt de schrijver de gelegenheid aan om zijn persoonlijke visies, ideeën, reacties, overtuigingen, gevoelsproblemen, stoelgang, liefde- en haatgevoelens en verder alles wat maar zijn persoonlijkheid uitmaakt - tot het merk tandpasta wat hij gebruikt toe - te spuien. Iedere roman gaat zonder uitzondering over de schrijver zelf en zo het al enige informatie verschaft is dat informatie over de schrijver, wat misschien aardig is voor zijn familieleden en kennissen, maar nauwelijks voor een willekeurige lezer.

Op deze manier wordt de lezer in een passieve rol gedwongen. Hij heeft maar te slikken wat de schrijver hem voorschotelt. Het enige wat hij kan doen is de roman ter zijde leggen en te kennen geven dat hij het niet mooi vindt (iets wat met de meeste literaire romans inderdaad gebeurt). De afstand schrijver-lezer is dan ook enorm. De schrijver veracht in wezen zijn lezer, beschouwt hem als een geestelijke analfabeet en plaatst zichzelf op een zo hoog plan, dat hij serieus meent dat zijn persoonlijke voorkeuren, meningen, gevoelens en wat al niet meer voor een lezer interessant zijn, hetgeen van een grenzeloze zelfoverschatting getuigt.

Beide factoren fictie en visie worden thans door de tijd ach-

terhaald. Het heeft geen zin meer zich als literaire romanschrijver met fictie bezig te houden. De fictie van de TV series, de spionnage en misdaadromans, de geïllustreerde weekbladen, de stripverhalen, en de z.g. B-films is veel interessanter, boeiender, en bovendien veel vakkundiger vervaardigd dan de met hooggestemde idealen gevulde romanintriges.

Evenmin heeft het zin spitsvondige psychologische ontwikkelingen uit de doeken te doen. De psychologie is inmiddels tot op zekere hoogte gemeengoed geworden. Iedere lezer is een amateurpsycholoog en krijgt via de communicatiemiddelen genoeg hierover te horen.

Wat betreft visies, meningen, ideeën enz. komt de huidige lezer ook meer dan genoeg aan zijn trekken. Hij wordt er via radio, TV, pers en ook via persoonlijke contacten (gesprekken op school, in de kerk, op zijn bedrijf, op het voetbalveld, op verjaardagspartijtjes) mee overstroomd.

Bovendien kan de lezer door de toegenomen welvaart, waardoor meer tijd en bijgevolg interesse vrijkomt, en door de steeds verder gaande modernisering van de communicatiemiddelen, zich de luxe van een eigen mening veroorloven. Inmiddels is dit enigszins tot de journalistiek en radio/TV doorgedrongen en probeert men de lezer/kijker wat meer te informeren, in plaats van het nieuws te interpreteren.

De romanschrijver echter doet nog steeds net of zijn neus bloedt en gaat onverminderd door met tirades van meningen, visies, ideeën, gevoelens en het geven van zijn persoonlijke en totaal oninteressante reacties op de werkelijkheid; zoals gezegd een ongelooflijke zelfoverschatting en een complete minachting voor de persoonlijkheid van de lezer.

Concluderend: door middel van visie en fictie valt niets meer te zeggen wat òf al niet bekend is, òf volkomen oninteressant is en in minder pretentieuze vorm veel vakkundiger en met boeiender resultaat gedaan wordt (stripverhalen, spionnageromans enz.).

Er is echter nog een enorm geheel onontgonnen gebied, namelijk dat van de werkelijkheid. En dan wordt niet bedoeld een reageren of interpreteren van die werkelijkheid, maar integendeel de lezer een kans geven dit zelf te doen. De alledaagse werkelijkheid is namelijk zo gewoon en men is er zo aan gewend dat aan tal van facetten voorbijgegaan wordt. Allerlei dingen worden als vanzelfsprekend aangenomen, terwijl niemand zich realiseert wat het nu eigenlijk precies is. Men leest in de krant over de transfer van een beroepsvoetballer, maar wat is een beroepsvoetballer, hoe leeft, werkt, denkt, praat hij en hoe heeft hij lief? Iedereen weet wat een ziekenhuis is, maar wat precies gebeurt er in dat gebouw, hoe ziet het er precies uit, wat voor mensen worden er in verpleegd, werken er in, leven er?

Zo ligt een immens terrein braak waar we alles van denken te weten, maar waar we in wezen niets van weten. Een verschijnsel dat Hermans in *Het Sadistisch Universum* naar voren haalde voor zover het wetenschap en kennis betrof. Het geldt echter in veel belangrijker mate nog voor de realiteit.

Op deze wijze zal de schrijver zich dus geheel uit zijn werk terug moeten trekken. Hij kiest het onderwerp, belicht het van zoveel mogelijk kanten zonder zelf zijn mening te geven en laat het aan zijn lezer over er op te reageren of het te interpreteren. De lezer wordt aldus geprikkeld tot activiteit, creativiteit zelfs, er wordt hem informatie verschaft waarmee hij iets kan doen. Kortom, hem wordt niet langer een rad voor ogen gedraaid: hij wordt voor vol aangezien.

In 'Voor de soldaten' is geprobeerd van deze werkelijkheid uit te gaan. Niets is verzonnen, de lezer kan ieder detail, als hij dat zou willen, controleren. Alles is gebaseerd op ooggetuigenverslagen, documenten of nauwkeurig opgetekende eigen ervaringen, die zonder commentaar en koel weergegeven zijn.

Het boek is opgebouwd uit twee gelijkwaardige elkaar aanvullende delen. In de eerste plaats is er het verslag van de eerste dag in militaire dienst, meegemaakt door een willekeurig niet

nader genoemd persoon. Dit verslag is te vergelijken met een met de candid camera opgenomen documentaire. Het laat de eerste dag in dienst van een dienstplichtige zien, precies zoals het is, voor iedereen. Dus geen reacties er op, geen conclusies, er wil niets bewezen worden, alleen de naakte feiten worden weergegeven, waarbij de details alleen al door ze te vermelden een zeer belangrijke plaats blijken in te nemen.

In plaats van wat misschien te verwachten zou zijn een vervelend relaas, wordt dit echter een boeiende reportage. Door de uitschakeling van iedere persoonlijkheid worden veel zaken, die anders als bijkomstig en onbelangrijk gelden, extra benadrukt, en het blijken juist deze zaken te zijn die toch het gezicht en het verloop van de gebeurtenissen bepalen.

Deze documentaire wordt afgewisseld door met de band opgenomen belevenissen van verschillende dienstplichtigen, op dezelfde wijze geïntegreerd in de documentaire als waarop b.v. een dienstplichtige van familie en vrienden van te voren al honderden verhalen over de dienst te horen heeft gekregen. Deze verhalen zijn rechtstreeks weergegeven, zonder er iets aan te veranderen of te verbeteren. D.w.z. het gesproken woord verschijnt direct op papier, waardoor het werkelijkheidsgehalte maximaal is en het geheel er een dimensie bij krijgt. Men is namelijk gewend het gesproken woord te horen en door bovengenoemde werkwijze blijkt bij het horen een groot gedeelte verloren te gaan.

Hier wordt dus een facet van de werkelijkheid, het gesproken woord, naar voren gehaald en in ander verband geplaatst dan waarin men het gewend is. Het krijgt dan een verrassende en indringende werking en verhoogt in grote mate de authenticiteit.

Ten einde een zo objectief mogelijk resultaat te verkrijgen werden belevenissen genomen van nogal uiteenlopende personen (die overigens niet met name genoemd worden): een enthousiaste officier, een afgekeurde homoseksuel, een volksjongen enz. Hun verhalen zijn doodgewoon als men ze zou horen, maar blijken nu door de gevolgde werkwijze schokkend, d.w.z.

ze brengen bij de lezer een schok van werkelijkheid te weeg; hij weet dit is echt.

Beide delen tezamen vormen een hoeveelheid informatie waaruit de lezer zijn eigen conclusie kan trekken. Het materiaal wordt zo objectief en zo onpersoonlijk mogelijk voorgezet, zodat hij er persoonlijk en subjectief op kan reageren, wat natuurlijk voor iedereen anders zal zijn. Iedereen immers reageert anders op de iedere werkelijkheid.

Het zal duidelijk zijn dat voor boven omschreven werkwijze de naam roman niet meer aanvaardbaar is. Het is misschien beter voorlopig maar over project te spreken. Gezien de enorme hoeveelheid werk die aan de volledige uitwerking van één project verbonden is, zal de logische consequentie in de toekomst zijn in teamverband te gaan werken. Het boek wordt dan meer geregisseerd dan geschreven.

september 1965

2.

De verschillende reacties, die het project ‘Voor de soldaten’ en het stencil ‘Het einde van de roman’ teweeg hebben gebracht, zijn aanleiding voor dit vervolg, dat beginnen wil met een kleine verduidelijking over wat met roman bedoeld wordt.

Met het einde van de roman wordt natuurlijk het einde van de roman als hedendaags (dus toekomstig) uitdrukkingsmiddel - of beter nog als communicatiemiddel - bedoeld, omdat de roman als communicatiemiddel in onze hedendaagse maatschappij tekort schiet, o.a. doordat zij zich baseert op een éénrichtingsverkeer schrijver-lezer. Maar hiermede worden vanzelfsprekend niet romanschrijvers als Balzac, Tolstoï en zelfs Böll tot waardeloze prullen gedegradeerd. Allerm minst, zij hebben voortreffelijke romans geschreven en iedereen mag er extatisch over worden, wat echter niet wegneemt dat zij tot de geschiedenis behoren en derhalve buitengewoon boeiend zijn voor ieder-

een die zich voor geschiedenis interesseert (en dat zijn er gelukkig nog velen). Maar evenmin als de wetenschap zich bij de opzienbarende ontdekkingen van de 19e eeuw in stomme bewondering heeft neergelegd en maar steeds door is gegaan met het produceren van steeds maar nieuwe stoommachines, evenmin is zo'n ontwikkeling in de literatuur (kunst) gezond. Trouwens dit is ook niet helemaal zo gebeurd, sinds jaren worden er bijna geen echte romans van enig belang geschreven, maar vrijwel uitsluitend zeer persoonlijke en dikwijls volslagen autobiografische ontboezemingen (Céline, Miller, Kerouac en hun vooral in Nederland nog heden ten dage talloze volgelingen). De werkelijke vernieuwingen in de literatuur zijn eerder op het gebied van het toneel te vinden, wat waarschijnlijk te maken heeft met de grotere communicatieve mogelijkheden van het toneel. Zo heeft het absurdisme van Beckett, Ionesco etc., hoewel afkomstig van Kafka, een veel grotere invloed en veel meer uitwerking op alle gebieden gehad dan de werken van Kafka zelf. Toch bleven dit maar zeer ten dele vernieuwingen omdat men zichzelf steeds meer isoleerde, o.a. door het zeer persoonlijke aspect van de uitingen en de dikwijls onbegrijpelijke taal waarin zij verpakt waren (zodat de werkelijke toneelvernieuwing bij Brecht gezocht moet worden). Niettemin heeft deze hele gang van zaken, die uiteraard in de beeldende kunst, de muziek enz. zijn parallellen heeft, een functie gehad. Naarmate de maatschappij zich steeds sneller ontwikkelde en de mens tijd en gelegenheid kreeg voor meer activiteiten dan de simpele strijd om het bestaan, is logischerwijze het eerste wat die mens gaat doen zich afvragen wie hij nu eigenlijk is en wat er om hem heen aan de hand is. Het resultaat hiervan in de literatuur zijn de al eerder genoemde autobiografische bekentenisromans. Een wezenlijke bron voor vernieuwing heeft daar niet in gezeten, omdat het super-individualisme (om niet te zeggen egoïsme) er van iedere werkelijke stap vooruit in de weg staat. Bovendien is het in een massale maatschappij als de onze allerminst noodzakelijk de toch al flinke hoeveelheid individualisme, die ieder mens bij zijn geboorte heeft meegekregen, nu nog

eens flink te accentueren, waarbij als regel de z.g. verburgelijkte maatschappij (of klootjesvolk) als afzetgebied gebruikt wordt. Het zou integendeel meer aan te bevelen zijn indien met behoud van alle individualiteit (dat in de mens trouwens toch nooit uit te roeien zal zijn) naar een gemeenschappelijke manier van leven, beleven, creëren en recreëren werd gestreefd. Na 6 eeuwen wordt het tijd dat de kunst gedemocratiseerd wordt, evenals dit met onderwijs, arbeid en zelfs religie langzamerhand gebeurt, waarbij opvalt dat de kunst zich hier het hardnekkigst tegen verzet. Met hand en tand worden de bevoorrechte posities (niet op materieel, maar op intellectueel en z.g. spiritueel gebied) van kunstenaars, kunstwerken en kunstliefhebbers verdedigd tegen alle serieuze pogingen en activiteiten om de kunst tot werkelijk gemeengoed te maken.

In dit hele bestek is de roman, de autoritaire communicatie tussen schrijver en lezer, een onmogelijkheid geworden. De schrijver zal zich op gelijk niveau als zijn lezers moeten gaan bewegen, zijn z.g. creativiteit, zijn schrijversdrang, inspiratie en individualisme zijn vervelende reactionaire begrippen geworden, die een wezenlijk contact alleen maar in de weg staan. Indien hij met alle geweld boodschappen wil blijven uitdelen moet hij in de politiek gaan, of een kerk beginnen (veel schrijvers zijn daar trouwens al min of meer mee begonnen), in ieder geval is er geen enkele aanleiding er zijn lezers mee te vervelen en te vermoeien. De lezer is namelijk ook een mens, met eigen meningen, opvattingen, gedachten, creativiteit en verder met alles wat ook de schrijver heeft; geef hem daarom een kans deze mogelijkheden te gebruiken. Verder gaat het in de eerste plaats (net als in de politiek) om duidelijkheid en verstaanbaarheid.

Het hele proces is niet los te zien van het democratiseringsproces van onze hele maatschappij. We zijn eindelijk serieus aan het overschakelen van de 19e eeuw naar de 20e eeuw, hetgeen uiteraard gepaard gaat met enig rumoer. Allerlei instellingen en ideeën, die hebben bijgedragen tot de instandhouding

van de 19e eeuwse maatschappij en 19e eeuwse waarden zijn nu overbodig of ontoereikend geworden, zoals de religie, onderwijsmethoden, het politieke stelsel enz., waaronder kunst en de roman. Het gaat er om nu mogelijkheden te scheppen voor de veel grotere individuele vrijheid van de mens, om hem te betrekken in het creatieve proces (als voorlopers voor het creatieve leven) en hem verder zonder meer zichzelf te laten zijn en hem niet op autoritaire wijze volstoppen met persoonlijke ideeën, gedachten, meningen enz. Het getuigt van een zeer bedenkelijke mentaliteit de mensen te blijven zien als een onmondige massa die van bovenaf alles toegediend moet krijgen, zoals nog veelal gebeurt en wat de oorzaak is van de veelgenoemde communicatie-stoornissen. Dit laatste is al onderwerp geweest voor talloze kunstwerken, zoals Nouvelle Vague films, romans enz., die elk op hun beurt slechts hebben bijgedragen dit gebrek aan contact nog te vergroten, althans het gebrek aan contact tussen makers van de kunstwerken en het publiek. Want bij het publiek onderling is totaal geen sprake van communicatie-stoornissen en wil men een serieuze communicatie tot stand brengen, dan moet dit vanuit het publiek bereikt worden. De oorzaak van de stoornissen ligt niet bij het veelgesmaadde klootjesvolk, maar bij de zich op een voetstuk plaatsende intellectuelen en kunstenaars, die zich zo anders voelen en weten. Daarom zijn de communicatie-stoornissen van romanciers, filmers en andere kunstenaars dan ook niet belangrijk, zij vormen net als de middenstanders een ten dode opgeschreven minderheid, die zich nu nog heftig verzet tegen het verlies van hun in hun ogen onafhankelijke status. Kunst is altijd reactionair geweest, althans sinds de Renaissance, en heeft net als de religie zich altijd in dienst gesteld van de bestaande maatschappelijke verhoudingen. Eerst in de jaren tijdens en na de eerste wereldoorlog kwam daar in beginsel verandering in en nu gaat het er om deze waarlijk revolutionaire vindingen verder uit te werken, te perfectioneren en in de praktijk te brengen.

In 'Voor de soldaten' is geprobeerd hiermee een begin te maken, en gezien de reacties van niet specifiek literair geïnteresseerden mag het experiment zeker voor een deel geslaagd genoemd worden. *Vrijwel unaniem zijn zij het er namelijk over eens dat het boek een goed beeld geeft van de militaire dienst*, en dat is precies de bedoeling geweest: een realiteit weergeven, en verder helemaal niets.

Met het op traditionele wijze schrijven van een roman kan de schrijver alleen die mensen bereiken die de militaire dienst net zo ondergingen als hijzelf, of zich dat ten minste konden voorstellen. Voor de overgrote meerderheid was de militaire dienst geheel wat anders, iets waar de schrijver geen weet van heeft en kan hebben. Het feit dat de niet bijzonder literair geïnteresseerde lezers met al hun onderling zeer verschillende persoonlijkheden toch mededeelden dat de militaire dienst precies zo is als in 'Voor de soldaten' beschreven, toont aan dat door het weglaten van de persoonlijkheid van de schrijver die van de lezer daarvoor in de plaats is gekomen. Op de manier van 'Voor de soldaten' kan iedere lezer de realiteit van de militaire dienst *op zijn eigen wijze* ervaren.

De in de literatuur geschoolde lezers willen uiteraard slechts een vlucht uit de realiteit, waar zij veelal in onvrede mee leven, en zij zullen zonder uitzondering de werkelijkheid vervelend, banaal en oninteressant vinden. Dat komt omdat zij de realiteit niet aanvaarden, haar zelfs niet kennen en dat ze haar stompzinnig en banaal vinden getuigt van een 19e eeuwse klassebewustzijn, dat op andere gebieden dan dat van de kunst voor een groot deel verleden tijd is. Dit verklaart ook de vele woedende, dikwijls persoonlijke, aanvallen op het boek, want alles wordt geaccepteerd als het maar literatuur/kunst/mistiek/zweverig blijft, echt ernstig wordt het pas als fundamentele waarden worden aangetast, zoals in 'Voor de soldaten'.

Met het volgend project 'De Maagden' wordt op de ingeslagen weg op nog consequentere wijze voortgegaan, zoals al in 'Het einde van de roman' I aangekondigd met behulp van een team in verband met de enorme documentaire voorbereiding en re-

search. De creativiteit zal vrijwel tot nul gereduceerd worden, de realiteit tot een maximum opgevoerd.

augustus 1966

3.

Kunst, daar is vrijwel iedereen het over eens, is communicatie. Kunst was - en daar zullen de meningen meer verdeeld zijn - voor alles *informatieve* communicatie. Deze informatieve en communicatieve functie nu is sinds de Renaissance vrijwel geheel verloren gegaan en is ontaard in een door geen gewoon mens meer begrepen geheimtaal.

Eerst met het optreden van kunstvernieuwers als Mondriaan, Malewitch c.s. is daar in beginsel verandering in gekomen, o.a. omdat zij de beeldende kunst weer tot een in eerste instantie visuele zaak maakten. Toch moeten ook hun vindingen voor een groot deel nog in praktijk gebracht worden.

Wat betreft de beeldende kunst is daar inderdaad na het laatste zijpad, het abstract expressionisme, een begin mee gemaakt. Stromingen als op art, pop art, zero en hard-edge zijn regelrechte voortzettingen van het werk van pioniers als Mondriaan, Malewitch, Lissitzky, Moholy-Nagy en Duchamps. In de literatuur evenwel, en dan nog niet eens alleen in Nederland, gaat alles op de oude voet verder en van enige uitwerking van genoemde stromingen is dan ook geen sprake. Misschien heeft dit iets te maken met het traditionele meerderwaardigheidsgevoel van literatoren ten opzichte van beeldende kunstenaars, de eersten immers voelen zich als schriftgeleerden beslist intellectueler dan de per traditie ambachtelijker beeldende kunstenaar.

Het is in ieder geval een feit dat inspiratie, intuïtie, strikt persoonlijke (en dus zeer beperkte) visie en fictie nog steeds de boventoon voeren, daarmee de informatieve communicatie, die de literatuur in eerste aanleg bezat, tot een minimum beperkend. Terwijl bij het ontstaan van de literatuur in de Middeleeuwen juist deze communicatieve en informatieve noodzaak

de functie van de literatuur bepaalde, waarmee het wezen en de oorspronkelijke functie van de literatuur dus vaststaat: informatie - wat die dan ook moge zijn en van welke aard en bedoeling dan ook - en communicatie. Immers, door middel van de literatuur werden de mensen op de hoogte gebracht van krijgsverrichtingen van ridders, avonturen van kruisvaarders, en ontdekkingsreizigers, wonderen van heiligen, valse streken van de duivel enz. Allemaal heel gewone, alledaagse en voor iedereen verstaanbare onderwerpen, beslist niet hoogdravend, specialistisch of uitzonderlijke toestanden beschrijvend (ook de Middeleeuwse mistiek en de vele elegieën zijn eenvoudig, helder en voor iedereen in die tijd actueel en levend). De functie er van was de mensen, uiteraard op bepaalde eenzijdige wijze en met bepaalde bedoelingen, voor te lichten over zaken als oorlog, geloof, maatschappelijke verhoudingen, of, zoals in het epos Van den vos Reinaerde, er kritiek op te leveren. Bovendien was er geen onderscheid tussen toneel en literatuur, dikwijls was het geheel zelfs met muziek, zang en beeld geïntegreerd (vergelijk heden de toneelvernieuwer Brecht en, wat lyriek betreft, de zanger Bob Dylan). Een dergelijke gang van zaken is typerend voor een beschaving in opbouw, zoals onder meer ook blijkt uit de zeer overheersende positie van de architectuur in de Middeleeuwen (die immers primair is, de eerste ontwikkelingsfase van een primitief mens is het bouwen van woningen). In een dergelijke periode bestaat er geen definitief onderscheid tussen de diverse kunstvormen. Evenals zang, muziek en literatuur, leiden ook architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst een geïntegreerd bestaan, terwijl de functionaliteit wederom voorop staat. Kunst en maatschappij vormen één geïntegreerd geheel. Eerst bij de Renaissance doen ethische en schoonheidsprincipes hun intrede, samen met de kunstenaar als persoonlijkheid, waarmee de kunst zijn informatieve en communicatieve functie steeds meer is gaan verliezen, wat er weer toe geleid heeft dat de kunst de werkelijkheid steeds meer is gaan vervalsen.

Het gevolg van deze ontwikkeling en deze desintegratie uit de

samenleving is, dat de kunst ook haar bestaansmogelijkheid verloor en afhankelijk werd van de bescherming van autoritaire machthebbers en despoten. Door zich in hun dienst te stellen werd de kunst steeds reactionairder, waardoor zij los van het volk kwam te staan. Deze verwijdering werd in de loop der eeuwen steeds groter en deed het gerechtvaardigde wantrouwen van het volk tegenover kunst, kunstenaars en kunstliefhebbers steeds meer groeien. Het hoogtepunt van deze ontwikkeling vond plaats in de 18e eeuw in Frankrijk, terwijl pas vrij lang na de Franse revolutie in de 19e eeuw geleidelijk de eerste pogingen plaats vonden de kunst weer wat dichter bij het volk te brengen (men wist dan wel niet waar het om ging, maar men begreep toch dat er iets mis was). Het duurde echter nog tot het begin van de twintigste eeuw tot de eerste werkelijke stappen naar een nieuwe kunst (of eigenlijk het hergeven van zijn oorspronkelijke functie aan de kunst) gedaan werden.

Onze twintigste eeuw vertoont net als de Middeleeuwen het beeld van een beschaving in opkomst. Ontstond in de Middeleeuwen de feodale maatschappij, later geëvolueerd tot klassemaatschappij, thans beleven we de overgang naar een democratische geautomatiseerde maatschappij (het democratizeringsproces, begonnen na de eerste wereldoorlog en teruggevallen in de periode 1930-1945, is overigens nog lang niet voltooid, zeker niet in het Westen). In een dergelijke periode van opbouw is de behoefte aan informatieve communicatie erg groot. Er verandert enorm veel, nieuwe dingen worden ontdekt en gemaakt en iedereen wil op de hoogte zijn van deze nieuwe ontwikkelingen. Evenzeer is er een neiging tot gemeenschappelijkheid, tot een soort team-geest, teneinde tezamen de opbouw van de nieuwe maatschappij te versnellen. Nogal vanzelfsprekend omdat, indien men grote projecten wil realiseren - zoals in de Middeleeuwen - samenwerking een noodzakelijkheid is. Eerst na de totstandkoming van zo'n nieuwe civilisatie breekt er weer een periode aan van individualisme, zelf-expressie enz.

(het oude liedje dus, actie-reactie, actie-reactie).

Evenals in de Middeleeuwen is de architectuur in onze tijd overheersend. Het zijn niet de schilderijen van Karel Appel of de ontboezemingen van Gerard Cornelis van het Reve die het wezen van onze tijd vertonen, maar de Brieneroord brug, de Deltawerken en het nieuwe Schiphol. Net als in de Middeleeuwen is de stedenbouw ('ruimtelijke ordening') een van de belangrijkste aspecten en problemen, geen wonder want sinds die Middeleeuwen is er geen wezenlijke wijziging gekomen in de stedenbouwkundige opvattingen.

Bij deze ontwikkeling zien we ook in de wetenschap, muziek en kunsthistorie een steeds groeiende belangstelling voor de Middeleeuwen, wat verklaarbaar is omdat wij in dit stadium het meeste verwantschap hebben met die periode van onze beschaving, hoewel er natuurlijk allerlei verschillen zijn. Tegelijkertijd daalt de waardering voor de Renaissance, die een eeuw geleden nog op zijn hoogtepunt stond. Tezamen allemaal symptomen die wijzen op een analogie tussen onze tijd en de Middeleeuwen, beide maatschappijen in opbouw, met verder alle niveauverschillen die men maar wil bedenken.

Het is o.a. uit deze gedachten dat het project geboren werd. Te meer omdat in de beeldende kunst, dankzij de al meerdere malen genoemde pioniers, deze ontwikkeling al veel verder is. De moderne beeldende kunst brengt die beeldende kunst weer terug tot zijn ware wezen: een visuele ervaring, zonder rompslomp van persoonlijke toets, visie, zonder literaire en andere bijbedoelingen en zonder zelfexpressie. Bovendien probeert zij zich weer in de maatschappij te integreren. Zo is Mondriaan's kunst ondenkbaar zonder zijn - door kunsttheoretici meestal ondoorzichtig genoemde - theorieën, die een wezenlijk deel van zijn kunst vormen. Mondriaan en zijn tijdgenoten ontwikkelden hun kunst uit maatschappelijke overwegingen, zij wilden er de weg mee wijzen naar een nieuwe maatschappij. Bij de nieuwste kunstrichtingen als op art, zero en hard-edge schilderkunst zien we ook een streven naar anonimiteit (zelfs bij de 'lyrische'

kant van de kunst, de pop art, eenzelfde streven naar onpersoonlijke presentatie enz.). Verder constateren we een verdwijnen van de traditionele begrenzingen tussen de kunsten: schilderijen worden soms als beelden in de ruimte geplaatst, terwijl beelden als schilderijen geverfd worden en dikwijls twee-dimensionaal zijn. Bovendien wordt de drang om de kunstwerken groter en ruimtelijker te maken steeds sterker, evenals de drang om er mensen in te laten klimmen, lopen of zelfs wonen. Een streven naar architectonische effecten dus. Ook zien we steeds meer teamwork, zoals de vele anonieme zero-groepen, of het samen bewerken van ruimtes enz. (Het is dan ook geen toeval dat voetbal deze eeuw zo populair is geworden en van 11 individuele voetballers gegroeid is naar een hecht samenwerkend team. Het zijn trouwens toch de teamsporten, die in het hoogste aanzien staan, zelfs de individuele wielrenners rijden in teams: alléén valt niets meer te bereiken).

Van dit alles is in de literatuur nog totaal niets doorgedrongen, ook in Amerika niet. Pogingen van hier in Nederland Simon Vinkenoog en zijn Sigma b.v. zijn, hoe sympathiek ook in aanleg misschien, tot mislukken gedoemde wanhoopspogingen. Men heeft het gevoel dat er iets moet gebeuren, maar het is niet precies duidelijk wat, en het resultaat er van zijn bovengenoemde, in wezen trieste, excessen, die de mensen juist van kunst afschrikken i.p.v. ze er dichterbij te brengen.

Waar het om gaat is de kunst weer te integreren in de samenleving, zoals in de Middeleeuwen reeds het geval was. Uiteraard moet de kunstenaar zich dan eerst weer geheel binnen de samenleving plaatsen, en daarna is een democratiseringsproces noodzakelijk zoals in deel 2 beschreven. Dit proces is in de beeldende kunst al enigszins op gang gekomen. Een gevolg hiervan is o.a. dat de waardering van het publiek voor nieuwe kunst als op art, pop art, zero en hard-edge al veel groter is dan voor de 'klodder-kunst' van de abstract-expressionisten. Men kan nu weer naar een schilderij kijken zonder het gevoel te hebben dat er iets aan 'begrepen' moet worden, of dat het schilderij iets te 'zeggen' heeft (zeroïsten spreken dan ook van

visuele informatie).

Ook de belangstelling van de mode voor genoemde kunstrichtingen is derhalve toe te juichen. Het vormt in zekere zin een begin van de herintegratie van de kunst in de samenleving.

Wil de literatuur nog toekomst hebben dan zal deze ontwikkeling niet blijvend genegeerd kunnen worden. In de delen 1 en 2 is geprobeerd duidelijk te maken wat er veranderd zou moeten worden.

december 1966

4.

De kunsten, ook en vooral vele maatschappelijke, religieuze en sociale structuren, zoeken in deze tijd naar hun oorspronkelijke betekenis, althans ondernemen pogingen daartoe. Zij worden ontdaan van alle bijbedoelingen, van de veelal tendentieuze ballast en de spitsvondige interpretaties, die verouderde opvattingen moesten dekken. Zo leven we in naam al bijna honderd jaar in een democratie, maar eerst nu is aan het licht gekomen hoe weinig democratisch onze maatschappijvorm nog is. Steeds weer blijkt dat een minderheid op zeer vernuftige wijze de z.g. democratie gebruikt om een meerderheid zijn wil op te leggen. Deze ontwikkeling, die nog maar net op gang gekomen is, valt niet alleen te constateren op het gebied van onderwijs, godsdienst, maatschappijleer, sexualiteit en dergelijke zaken, maar ook op kleinere schaal zoals in het gezinsleven en de persoonlijke omgang. In de kunst een soortgelijke ontwikkeling. Schilderkunst en beeldhouwkunst grijpen over de Renaissance heen terug naar hun oervormen. Zo wordt de schilderkunst weer een louter visuele ervaring, zoals ook de rotsschilderingen in de grotten van Altamira niets anders waren dan een weergave (en geen beelding) van een visuele ervaring, zonder bijbedoelingen van gevoelens, ideeën of wat dan ook. Dit wordt in de moderne kunst op dezelfde wijze nagestreefd, zij het uiteraard met alle verschillen tussen de prae-historische

mens en de twintigste eeuw. Maar de intentie is precies dezelfde, waarmee de twintigste eeuwse mens zich dus definitief tracht los te maken van alle klassieke tradities en bij een nieuw punt wil beginnen, zonder enige binding met het verleden.

In de beeldhouwkunst precies hetzelfde streven. Moderne Amerikaanse beeldhouwers maken geen losse, afzonderlijke (en dus individuele) beelden meer, maar vullen een ruimte met een aantal zeer primaire en uiterst eenvoudige sculpturen en het gaat dan slechts om het totaal. Het ene beeld kan niet zonder het andere bestaan, zij vormen een team, een sociale eenheid. Deze opvatting staat dicht bij de architectuur, waaruit de beeldhouwkunst uiteraard is voortgekomen, en valt te vergelijken met oervormen van beeldhouwkunst als piramides, hunnebedden, dolmen enz. Het zal duidelijk zijn dat men over de Renaissance heen terug grijpt naar Middeleeuwen en Oudheid, zodat iedere reminiscentie met klassieke tradities vermeden wordt. Ook iedere persoonlijkheid wordt ontweken, zelfs de persoonlijkheid van door klassieke tradities belaste materialen, technieken en opvattingen. Men wil een volledige vrijheid, die van toepassing is op zowel maker, voorwerp als toeschouwer. Kunst dus die niet gebonden is aan maker, toeschouwer, omgeving of aan interpretatie, historische achtergrond, opvattingen als mooi, lelijk, groot, klein etc., maar die autonoom is, zelfstandig in alle opzichten. Hiervoor is directheid, eenvoud en verstaanbaarheid een eerste vereiste. Het gevolg is dat we in de beeldende kunst eenvoudige, klare en dikwijls primaire vormen zien, met louter visuele eigenschappen, waar niets aan toegevoegd, bijgedacht, ondergaan of ervaren kan worden.

Eenzelfde opvatting ligt aan het project ten grondslag. Om eerder uiteengezette redenen is de roman hiervoor totaal ongeschikt (zie deel 1). Om ze nog even in het kort op te noemen: gebrek aan communicatieve mogelijkheden, de ondemocratische en autoritaire verhouding schrijver-lezer, de ingewikkelde structuur, de fictie, de hele klassieke literaire traditie die er in opgesloten zit, gebrek aan mogelijkheden tot het geven van

informatie zonder meer, de persoonlijkheid van de schrijver die bij voorbaat al in de vorm besloten ligt en begrippen als inspiratie, intuïtie, creativiteit, die aan de romanvorm ten grondslag liggen.

Bij het project wordt, net als in de beeldende kunst, gepoogd terug te grijpen naar de oervorm, in dit geval van de literatuur uiteraard. Zoals in de beeldende kunst gewerkt wordt met eenvoudige primaire vormen en slechts de visuele aspecten er van van belang zijn, zo wil het project uitgaan van een even eenvoudige vorm, namelijk de mededeling, en zo is het informatieve aspect er van slechts van belang. Niets meer en niets minder dan er te lezen staat is van belang, geen achtergronden, bijgedachten, associaties, literaire principes, schoonheidsidealen of wat dan ook kunnen bij het project ook zelfs maar ter sprake komen. Net als in de beeldende kunst doen het ontstaanproces, de z.g. creativiteit en inspiratie er niets meer toe. Slechts het resultaat, het totaal, is belangrijk, terwijl de z.g. creativiteit (zo het al iets is) nog hooguit aanwezig is in een idee.

De fase tussen idee en resultaat (het project dus) is te vergelijken met eenzelfde fase van een industrieel product (en dus hooguit interessant voor vakgenoten, maar verder totaal irrelevant). Om de uitwerking van de idee (de productie dus) zo volmaakt mogelijk te krijgen (immers hoe volmaakter het product, des te minder herkent men de maker, de persoonlijkheid, er in: wie herkent de maker/ontwerper van een industrieel product?) is de hulp van vaktechnici onvermijdelijk en zal met een team gewerkt moeten worden, zoals ook een ontwerper van een industrieel product niet zelf de gehele productie verzorgt, maar nauw samenwerkt met een team van vaktechnici. Voor de consequente uitwerking van een project is o.a. een eindeloze research noodzakelijk, feiten moeten door middel van b.v. interviews en persoonlijke controle verzameld worden, terwijl het project bovendien kan worden uitgebreid met visuele en auditieve informatie, waarvoor weer aparte technici noodzakelijk zijn.

Evenmin als een sportman geheel alleen en zonder steun van een team van experts nog topsport kan bedrijven, evenmin is het mogelijk voor een beeldend kunstenaar of voor een schrijver zijn werk geheel alleen en eigenhandig uit te voeren. Het eerste, en dat geldt behalve voor sportmensen ook voor politici, staatslieden, functionarissen uit bedrijfsleven enz., wordt algemeen aanvaard en als vanzelfsprekend verondersteld, maar in de kunst komt deze ontwikkeling slechts zeer langzaam op gang en wordt dan dikwijls ‘onmenselijk’ (wat daar ook onder verstaan moge worden) genoemd (dit geldt zowel voor het project ‘Voor de soldaten’ als voor moderne kunst als minimal art of zero kunst), terwijl niemand dit zal beweren van industriële producten. Het illustreert hoe ver men van de werkelijkheid en van de oorspronkelijke waarden van de kunst is afgedwaald: men herkent ze nauwelijks meer en zal er weer aan gewend moeten raken.

Dat het project in de eerste plaats de werkelijkheid wil belichten hangt nauw samen met de snelle ontwikkeling van de maatschappij, die, zoals betoogd in deel 3, in een geheel nieuw stadium - de opbouw van een totaal nieuwe maatschappij - is gekomen. De werkelijkheid is als nooit tevoren onderhevig aan verandering en de belangstelling er voor is intenser dan ooit. Juist omdat de werkelijkheid zo snel verandert is er een logisch verlangen haar te willen kennen voordat zij weer vervangen is door een andere werkelijkheid. De Stichting Jeugdsentiment De Jaren Vijftig is hier een recent voorbeeld van: men wil deze periode vastleggen, nogmaals precies nagaan wat er gebeurd is, in wat voor omstandigheden (in de allerruimste zin) een generatie opgroeide. Maar ook de enorme belangstelling voor de twintiger en dertiger jaren is hiervan evenzeer een gevolg. Afgezien van de nostalgische elementen, die natuurlijk ook aanwezig zijn, wil men de werkelijkheid van die jaren, die immers voor zo een belangrijk deel onze hedendaagse werkelijkheid bepaalt, opnieuw beleven. Tevens wil men geen ogenblik van onze eigen werkelijkheid van vandaag missen, begrip-

pen als ‘eigentijds’ en ‘niet van deze tijd’ zijn bij wijze van spreken niet van de lucht. De communicatiemedia (radio, pers, TV) spannen zich in iedere actualiteit te registreren, de honger naar feiten, achtergrond informatie, kortom, naar de realiteit van vandaag is enorm. Film en fotografie krijgen ook steeds meer belangstelling voor de werkelijkheid en wenden zich af van het maken van ‘fijne’ en mooie plaatjes (zoals de nouvelle vague van tien jaar geleden deed), de informatie komt ook hier op de voorgrond.

Een ander aspect van de werkelijkheid is dat we haar denken te kennen, terwijl we in wezen slechts de clichés er van, onze verbeelding er van of een door anderen vervalste voorstelling er van kennen. Evenals alle andere vaste waarden, principes, tradities enz. moet ook de werkelijkheid ontdaan worden van alle bijbedoelingen, tendentieuze interpretaties en falsificaties. Ook de werkelijkheid behoeft democratisering, zodat we weer weten wat de dingen in alle nuchterheid zijn. Ieder feit moet worden teruggebracht tot zijn primaire staat, ontdaan van alles wat er in de naam van religie, maatschappijleer, tradities, politiek enz. is bijgekomen. De tijd is aangebroken voor een soort herinventarisatie van waarden, begrippen en feiten: een normale gang van zaken bij de opbouw van een nieuwe cultuur. In het project wordt gepoogd deze totaliteit van nauw samenhangende ontwikkelingen zijn neerslag te laten vinden. Het in ‘Voor de soldaten’ gevolgde procedé (dat opzichzelf volkomen onbelangrijk is) is slechts ontwikkeld om boven uiteengezette ideeën in praktijk te brengen en iedere literaire traditie te vermijden. Ten einde de werkelijkheid zo objectief en naakt mogelijk weer te geven, wordt gestreefd naar volledigheid in de beschrijving. Uiteraard blijft de samensteller van het project onvermijdelijk in het werk aanwezig, maar die aanwezigheid is van geen enkel belang meer. Het doet er niet toe of hij Jan, Piet of Kees heet, zijn eigen persoonlijkheid is uit het werk verdwenen. Hij is even veel of weinig in het project aanwezig als de ontwerper in een industrieel product. Dit laatste is namelijk ook het resultaat van een idee (soms zelfs een collectieve idee)

en is uitgevoerd door een team van vaktechnici met behulp van machines. Het is logisch dat het project zich in een dergelijke richting zal ontwikkelen.

februari 1967

5.

Hoewel wat het project en zijn bedoelingen betreft nauwelijks van belang, toch wat theorie over de werkelijkheid van en in het project. Namelijk of en in hoeverre deze toch nog een persoonlijke creatie blijft. Zoals gezegd voor de functie van het project nauwelijks terzake, maar misschien nuttig voor theoretici om tot een juiste voorstelling van zaken te komen.

Er wordt in essays over de roman* altijd uitgebreid gesproken over de ‘werkelijkheid’ van de roman. Nu is het zeer de vraag of er überhaupt van ‘werkelijkheid’ in verband met de roman gesproken kan worden. Uiteraard heeft alles en iedereen zijn eigen werkelijkheid, maar om spraak- en begripsverwarringen te vermijden eerst een nadere bepaling van het begrip ‘werkelijkheid’. Wanneer hier deze term gebruikt wordt, gaat het om de gewone, alledaagse realiteit zoals die voor iedereen geldt. Dus een huis is een huis, voor iedereen, mooi weer is mooi weer, een meisje in een rode regenjas is een meisje in een rode regenjas. Het gaat dus om de uiterlijke aspecten, het gezicht van de werkelijkheid zonder meer, en niet om hetgeen zij voor ieder apart individu vertegenwoordigt.

Deze werkelijkheid nu komt in romans niet voor, ook niet in de autobiografische bekentenis literatuur. In de roman wordt een werkelijkheid gecreëerd door de schrijver en een huis is er niet zonder meer een huis, maar een huis waar de schrijver, op wat voor wijze dan ook, persoonlijk en/of emotioneel mee gebonden is. Als hij een huis beschrijft heeft hij daar een duidelijke bedoeling mee, hij sleurt de lezer mee in een bepaalde sfeer, zijn persoonlijke sfeer. Een romanschrijver is niet in staat een huis als een huis te zien, zijn fantasie laat hem dat eenvoud-

dig niet toe, hij zal het zien in verband met zijn bewoners, de gebeurtenissen die er zich hebben afgespeeld of het tijdperk dat het vertegenwoordigt. Met behulp van ontleningen uit de ‘echte’ werkelijkheid *creëert* hij een andere werkelijkheid, die nauw verband houdt met hemzelf en die hij ten eigen bate gebruikt. In feite dus, en dat is al helemaal geen nieuws, een vervalsing van de ‘echte’ werkelijkheid. Deze vervalsing gaat een heel eigen leven leiden, als een soort droomwereld, en heeft in feite niets meer dat aan de ‘echte’ werkelijkheid herinnert. Dat is allerm minst verwonderlijk, daar de roman, zowel voor de schrijver als voor de lezer, een vlucht is uit de werkelijkheid.

Ook in het project wordt de ‘echte’ werkelijkheid gebruikt, niet om er een andere mee te creëren, maar juist integendeel om haar autonoom weer te geven. In het project wordt de werkelijkheid op geen enkele wijze gebruikt voor wat voor doel dan ook, evenmin wordt er iets aan veranderd, aan toegevoegd of aan onttrokken. De werkelijkheid van het project is een nauwkeurige reconstructie van de ‘echte’ werkelijkheid, niets meer en niets minder. Uiteraard ontstaat ook hier, net als in de conventionele roman, een andere realiteit. Deze ‘nieuwe’ realiteit echter wordt niet door de schrijver opgeroepen, zij ontstaat op geheel autonome wijze uit zichzelf, *uit het vertalen van de ‘echte’ werkelijkheid in taal*. M.a.w. de werkelijkheid van het project is niet die van de schrijver en houdt daar zelfs geen enkel verband mee (zoals in de roman), maar is die van het project zelf, als zelfstandig product zonder enige band met de schrijver. De conclusie luidt dus: *het project is ‘echte’ werkelijkheid omgezet in taal*, waarbij de taal, net als de ‘nieuwe’ realiteit van het project, geheel autonoom is. De taal is niet in dienst gesteld van een of ander literair procedé, maar wordt uitsluitend gebruikt in haar primaire functie: het overbrengen van informatie. Dit laatste nu is een groot verschil met de Franse nouveau roman, die wel een literair procedé vertegenwoordigt en voortgekomen is uit literaire tradities, die op halfslachtige wijze wat aangepast zijn aan de moderne situatie. De

schrijver als schepper van werkelijkheid en literaire schoonheid blijft er centraal staan, terwijl in het project de werkelijkheid zonder schrijver bestaat en de taal een uitsluitend informatieve functie heeft. Immers, iedereen kan de schrijver van een project zijn, de taal is een gemeenschappelijk bezit en zij wordt door iedereen gebruikt voor het doorgeven van informatie.

In verband met dit laatste is b.v. een vergelijking mogelijk met de (re)constructies van de Amerikaanse beeldhouwer (evenmin als het project in traditionele zin een schrijver heeft, is de samensteller van boven bedoelde constructies nog een beeldhouwer) George Segal. Segal namelijk vervaardigt - al of niet in samenwerking met anderen - een zo natuurgetrouw mogelijke reconstructie van een benzinepompstation en maakt een gipsen afgietsel van de pompbediende (aan de hand van een bestaand persoon). Aldus krijgt de aan iedereen bekende werkelijkheid van het benzinepompstation een nieuwe dimensie. Het resultaat is een 'nieuwe' realiteit van een autonoom object dat geheel op zichzelf staat, opgebouwd met visuele middelen, dat de toeschouwer informatie verstrekt. M.a.w. 'echte' werkelijkheid omgezet in visuele taal. Segal voert de mens in deze (re)constructies in als object. Hij doet dit door gipsen afgietsels van ze te maken, waardoor ze er dus precies zo uitzien als in de 'echte' werkelijkheid, maar door de gevolgde zeer nauwkeurige reconstructiemethode ook weer een nieuwe realiteit krijgen, autonoom en los van de samensteller van de reconstructie. Deze vorm van het verstrekken van visuele informatie is in principe hetzelfde als de rotstekening in de grotten van Altamira, die immers ook niets meer en niets minder beoogt dan het zonder meer reconstrueren van een 'echte' werkelijkheid.

Op dergelijke wijze wordt in het project het gesproken woord gebruikt. Immers, het gesproken woord, het vertelsel, vertegenwoordigt de meest elementaire vorm van overbrenging van een werkelijkheid. B.v. Piet heeft een paard gezien (of is gevallen) - het onderscheid tussen twee vormen even buiten beschouwing gelaten - en vertelt dit facet van 'de' of 'zijn' werkelijkheid aan Jan. Deze informatie over 'de' of 'een' werkelijkheid wordt in

het project wederom in taal omgezet en als autonoom object in het geheel geïntegreerd. Ook hier het principe van een autonome reconstructie waardoor als gevolg van het medium taal een ‘nieuwe’ realiteit ontstaat, die dus alleen maar van de ‘echte’ werkelijkheid van het gesproken woord verschilt doordat ze in taal is omgezet.

Terwijl dus de werkelijkheid van de traditionele roman steeds weer zal verschillen, omdat zij een werkelijkheid van de schrijver is, is de ‘nieuwe’ werkelijkheid van een project altijd gelijk, onverschillig wie de samensteller van het project is. Zij bestaat uit reconstructies van ‘echte’ werkelijkheid, zij is controleerbaar, voor iedereen duidelijk en biedt mogelijkheden om tot een lezerswerkelijkheid te komen. Aan de hand van de gegevens van het project komt de lezer tot zijn eigen werkelijkheid en *wordt de band schrijver-roman veranderd in een lijn project-lezer*, waardoor in principe getheoretiseer over het project uitgesloten is. Er kan nooit enige twijfel over bestaan wat een project is, evenmin als er twijfel over mogelijk is wat een stoel is. Een roman daarentegen is, net als een godsdienst, een onuitputtelijke bron voor theorieën, veronderstellingen, hypothesen enz., omdat zij domweg oncontroleerbaar is (net als een godsdienst). Evenals de roman zelf is het ontstaan er van een duistere en ondoorzichtige zaak, hetgeen haar aantrekkingskracht vormt voor veel van haar liefhebbers, die dan in feite als hobby hebben, het vissen in troebel water en dat nu is een hobby die zijn beste tijd gehad schijnt te hebben.

maart 1967

6.

Om allerlei misverstanden te vermijden en primair onoverdachte reacties tegen te gaan is het toch nuttig wat dieper op de achtergronden van het project in te gaan en ook de samenhang met nieuwe stromingen in het Westers denken aan te tonen. Het project staat namelijk bepaald niet op zichzelf, is niet een privé hobby of spelerei van de samensteller er van en is geen kunst, anti-kunst of anti anti-kunst (die bestaat ook). Het project *is*, zonder meer.

Om maar meteen een misverstand van de eerste orde uit de weg te ruimen: het project pretendeert bepaald niet nieuw te zijn. Evenmin trouwens als enig facet van de moderne hedendaagse kunst echt nieuw is. Er is momenteel niemand waarvan men met goed recht kan zeggen dat hij 'zijn tijd vooruit is', hooguit dat hij 'van zijn tijd' is. Avant-garde is een overjarig begrip geworden sinds de twintiger jaren. Immers, alle moderne hedendaagse kunst wortelt in de twintiger jaren, bestaat uit niet meer dan een uitwerking van de ontdekkingen, theorieën en experimenten van Mondriaan, Malewitch, Duchamps c.s. Nog steeds realiseert men zich niet welk een geweldige omwenteling deze revolutionairen teweeg hebben gebracht, nog steeds beseft men niet ten volle het formaat van deze cultuurvernieuwers. Hun prestaties zijn des te verbazingwekkender als men het wereldbeeld uit die dagen in aanmerking neemt en er aan denkt wat in die tijd de algemeen geldende kunst- en maatschappelijke opvattingen waren. Alles, maar dan ook letterlijk alles wat er vandaag aan belangrijke dingen gebeurt, is door bovengenoemde figuren voorbereid. Zij hebben alle patronen ontworpen, die slechts op uitwerking hebben gewacht.

Alles wat in de vorige delen te berde is gebracht, is direct of indirect terug te voeren tot ideeën van de vernieuwers uit de twintiger jaren. Alle theorieën over integratie van de kunst in de maatschappij, het serieus nemen en inschakelen van het publiek, het kunstvoorwerp als product, het uitschakelen van de kunst als doel op zich en de democratisering er van, zijn

40-50 jaar geleden ontstaan en wat er thans gebeurt is niet meer dan een in praktijk brengen van deze denkbeelden (hetzelfde geldt overigens op het gebied van maatschappijvorming). Alle gedachten, die uiteindelijk tot het project geleid hebben en die eerder uiteengezet zijn, zijn derhalve afkomstig van opvattingen die ontwikkeld zijn door de cultuurvernieuwers Malewitch, Mondriaan, Duchamps c.s. Het project is niet meer dan een poging deze vernieuwingen in de praktijk te brengen. Een poging, die, als in de beeldende kunst, onmogelijk los kan worden gezien van ideële achtergronden en dus ook een andere benadering vereist. Het project is een product dat bestaat dankzij deze ideële achtergronden, zoals een product als een gloeilamp slechts bestaat dankzij de electriciteit. Niettemin zal niemand ontkennen dat een gloeilamp een zelfstandig product is, zonder enige binding met de uitvinder er van of met de ontwerper. Dat komt omdat de electriciteit in het begrip gloeilamp is opgenomen. Hetzelfde is van toepassing op het project en zijn ideële achtergrond, het één bestaat dankzij het ander en is er onverbrekkelijk mee verbonden. Het project is dus geen ‘kunst’ of ‘literatuur’ in de (nog steeds) gangbare betekenis van het woord, het heeft geen ‘kunstwaarde’, streeft geen schoonheidsidealen na, heeft geen compositie, de onderdelen vertonen geen onderlinge relatie maar vormen één geheel, dat voor gebruik bestemd is en niet voor geestelijke verrijking, ontroering of voor vereenzelviging. Een gloeilamp geeft bij gebruik licht en het project geeft bij gebruik informatie en feiten, waardoor een eenvoudige gebeurtenis in een ander licht gezien kan worden (waarover later meer). Hieruit volgt dat een project een zelfde benadering en beoordeling dient te krijgen als een gloeilamp, dus los van iedere literaire of kunsthistorische traditie en zuiver op zijn eigen merites als product zonder meer. Een andere logische consequentie is dat, zoals men een gloeilamp na gebruik weggooit (als hij niet voldoende licht meer geeft of helemaal op is), dit ook zo met het project dient te gebeuren als de informatie ervan uitgeput is of overjarig is geworden. Hiermee wordt het project geen kunstnijverheidsartikel (of huisvuil, om in de ter-

minologie van critici of theoretici te blijven) omdat dat immers een kunstproduct is waarvan de kunstzinnige uitvoering in geen enkele relatie staat tot de oorspronkelijke functie van het product (die meestal helemaal uit het oog verloren wordt), terwijl het project niets ‘moois’ of ‘kunstzinnigs’ heeft en *uitsluitend* een gebruiksartikel wil zijn. Met andere woorden: evenmin als een gloeilamp een historisch wetenschappelijke benadering vereist, verdient het project een literair-historische benadering. Beiden horen thuis in de consumentengids.

Dit brengt vanzelfsprekend met zich mee dat het project ook een andere presentatie verlangt. Gezien de nagestreefde functie als gebruiksvoorwerp is de huidige status van het boek, de roman, hiervoor volslagen onaanvaardbaar. De vorm waarin het boek thans op de markt verschijnt, als statussymbool van geleerdheid/ontwikkeling/geestelijke eruditie/literaire schoonheid en voorbestemd om deze status jaren lang te kunnen volhouden, loopt over van pretentie, in tegenstelling tot het project dat juist pretentieloosheid pretendeert (!).

Een ander bezwaar, van meer praktische aard, is dat de prijs van het boek veel te hoog wordt en voor een grote bevolkingsgroep, voor wie ‘het boek’ geen cultureel status-symbool vertegenwoordigt, derhalve onaanvaardbaar is. Bovendien behoort iedere ‘luxe’ het project vreemd te zijn.

Er zal dus economisch geproduceerd moeten worden om de prijs zo laag mogelijk te houden, zodat in principe een zo groot mogelijk publiek bereikt kan worden. Overigens behoeven hiervan allerm minst direct wonderen verwacht te worden, dat is vrijwel uitgesloten. Tenslotte is het publiek eeuwenlang genegeerd, voor dom en ongeïnteresseerd versleten, zodat het een langdurige zaak zal worden voordat alle barrières en al het wantrouwen verdwenen is. Het project zou deze ontwikkeling op gang willen brengen en wil iedere lezer de kans geven, o.a. door qua presentatie en prijs aanschaf voor hem mogelijk te maken en door ook de inhoud voor iedereen duidelijk en leesbaar te houden. Iedereen die wil, moet het project zonder meer kunnen lezen (gebruiken).

Vervolgens de nadere uiteenzetting over de samenhang van de ideële achtergronden van het project met nieuwe ontwikkelingen in het Westers denken. Een van de doelstellingen van het project is, zoals reeds herhaaldelijk betoogd, het verschaffen van informatie over een bepaald stuk werkelijkheid. Het zal duidelijk zijn dat hierin een goed stuk didactiek besloten is, hetgeen hopelijk niet verward zal worden met enige vorm van onderwijs. Deze didactiek is een gevolg van een verandering in het Westers denken, die op zijn beurt weer ontstaan is door ontdekkingen van technologie en wetenschap.

Eeuwenlang is het rationalisme, in wat voor vorm dan ook, de basis geweest van het Westers denken. Het doel van dit denken is altijd geweest om de dingen met elkaar in verband te brengen en op deze wijze constante waarden te creëren. Zelfs allerlei illusionaire begrippen als geluk, verdriet, vreugde, genot enz. zijn altijd gebruikt alsof het concrete constante waarden waren. Filosofen en denkers hebben voor alles altijd een oplossing gevonden, alles lag vast en er was niet aan te tornen. Zelfs in de natuur was alles georganiseerd en geregeld, de natuur was orde en het een kwam logisch uit het ander voort.

Deze wijze van denken kwam natuurlijk ook tot uiting in de kunst. Zo heeft de Westerse kunst altijd getracht orde te scheppen, er was altijd sprake van een compositie waarin alles geregeld en vastgelegd werd. Bovendien werd het ene deel ondergeschikt gemaakt aan het andere terwille van rede en logica in de compositie. In feite werd een georganiseerde willekeur uitgeoefend om een idee-fixe na te jagen. De natuur, de mens, het denken enz. is namelijk niet logisch en geordend, integendeel, het is oneindig gecompliceerd en de wetenschap heeft aangetoond dat het onmogelijk is het ene aspect er van ondergeschikt te maken aan het andere. Indien de wetenschap op dezelfde wijze bedreven was als er nu nog steeds gedacht wordt, dat wil zeggen hiërarchisch en rationalistisch (in feite dus ondemocratisch), dan zouden we nu nog in het tijdperk van de stoommachine zitten en was aders het probate middel tegen alle ziektes. De biologie heeft immers onder meer aangetoond dat

in de natuur niet de ondergeschiktheid van de organismen, maar juist de autonomie er van de basis van alles vormt. Dat maakt de natuur oneindig veel gecompliceerder en het is derhalve slechts mogelijk een bepaald klein gedeelte ervan nader te bestuderen. Dit alles maakt het rationalisme, het hiërarchisch denken tot verleden tijd. Uiteraard heeft dit ook zijn maatschappelijke uitwerking en in dit licht moeten vele nieuwe stromingen in de kunst eveneens gezien worden. De hiërarchie in het kunstwerk verdwijnt en zoals er in de wetenschap een verregaande specialisatie plaatsvindt, zo treedt een soortgelijke concentratie op één bepaald onderdeel in de kunst op. Op zichzelf is dat ook weer niet zo nieuw, daar ook hiervoor reeds in de twintiger jaren de basis gelegd werd. Alleen werd dit (en gedeeltelijk gebeurt dit nog) ondoorzichtig, utopisch of mistiek (!) genoemd, zoals de theorieën van Malewitch en Mondriaan gekwalificeerd werden.

Met deze ontdekkingen van technologie en wetenschap worden dus alle fundamentele waarden van de maatschappij en alle uiterlijke aspecten ervan aangetast. Alles, maar dan ook letterlijk alles, zal in een nieuw licht gezien moeten worden. Niets staat meer vast en alle tot dusverre geldende maatstaven zijn ontoereikend geworden. Het is vanzelfsprekend dat men in Amerika hier het eerst achter is gekomen. In de eerste plaats omdat daar techniek en wetenschap het verst gevorderd zijn en in de tweede plaats omdat men daar in alle opzichten minder vastgeklonken is aan eeuwenoude klassieke Europese tradities en men deze gemakkelijker van zich af kan zetten. Nieuwe impulsen in kunst, wetenschap en denken komen dan ook daar vandaan en moeten gezien worden tegen boven omschreven achtergrond.

Het project sluit aan bij deze ontwikkeling en wil laten zien dat zelfs de eenvoudigste dingen niet vast staan en veel minder eenvoudig en duidelijk zijn dan tot nog toe altijd werd aangenomen (dit vormt de didactiek in het project). Teneinde dit aan te tonen is een verregaande concentratie op één bepaald onderdeel noodzakelijk, omdat het anders onmogelijk is het als geheel te

overzien. Dit bepaalde onderdeel wordt dan ontdaan van alle niet ter zake doende bijkomstigheden, waarna het van alle zijden belicht wordt en waaruit blijkt dat dit ene bepaalde onderdeel weer talrijke facetten heeft en geen bepaalde constante waarde vertegenwoordigt.

Zo werd in ‘Voor de soldaten’ dit principe op de militaire dienst toegepast. Aan de hand van het ooggetuigeverslag werd de eerste dag in militaire dienst, ontdaan van alle niet terzake doende bijkomstigheden als psychologische achtergronden, literaire schoonheidsidealen, hiërarchische waarden enz., getoond. Vervolgens werd aan de hand van de interviews een aantal facetten van de militaire dienst belicht, waarmee al het voorgaande feitelijk weer op losse schroeven wordt gezet, omdat de militaire dienst door ieder individu nu eenmaal anders ervaren wordt en er geen constante voor bestaat. Met andere woorden, er bestaat geen vastomlijnde begripsbepaling voor de militaire dienst, het is telkens weer anders en niet te vangen in één bepaalde uitleg, dus niet rationeel te benaderen.

Deze concentratie wordt in project II, ‘De Maagden’, nog gecomprimeerder. Het onderwerp, de ontmaagding, is weer uiterst simpel en zal bij iedereen algemeen bekend zijn, d.w.z. iedereen zal menen dat hij precies weet wat het is. Het project bestaat weer uit een neutrale en reducerende beschrijving van een ontmaagding (uiteeraard aan de hand van minutieus gecontroleerde feiten), die deze gebeurtenissen tot hun ware, van alle franje ontdane, proporties terugbrengt. Vervolgens wordt dit ‘ooggetuigeverslag’ aan de hand van een ‘feiten foto-reportage’ ook visueel getoond, wederom zonder enige eigen inbreng van fotograaf of samensteller van het project en precies aan de hand van de authentieke gebeurtenissen. Hiernaast dan weer een aantal vertelde ervaringen van vrouwen en meisjes over hun bepaalde ontmaagding. Het resultaat zal zijn dat een ontmaagding niet rationeel te benaderen is, maar zeer gecompliceerd is, heel veel gezichtspunten heeft en telkens weer anders blijkt te zijn, waardoor het niet vastomlijnd te definiëren is en geen waarde van wat voor soort dan ook vertegenwoordigt. Het wil aantonen dat

er geen vaste waarden bestaan, zelfs de schijnbaar meest eenvoudige en simpele dingen kunnen niet in een z.g. logisch, rationeel of hiërarchisch verband gebracht worden. We zullen moeten aanvaarden dat er niets vast staat, dat alles vele facetten heeft die naast elkaar bestaan en niet ondergeschikt aan elkaar zijn of in een hiërarchische volgorde gebracht kunnen worden. Begrippen, gebeurtenissen, feiten en b.v. ook geestelijke eigenschappen blijken allerminst de betekenis te vertegenwoordigen die filosofische interpretaties, het rationalisme en het hiërarchisch denken er aan hebben gegeven. Er blijken geen regelrechte verbanden te leggen, vaste regels op te stellen of constante waarden te creëren. *Iets is*, terwijl het tot nog toe was, *iets is zò*. De veel genoemde communicatie-stoornissen, hobby van velen, kunnen niet anders dan in samenhang met deze aardverschuiving in het denken gezien worden. Er heeft namelijk nooit een reële communicatie bestaan, of, en dat is precies hetzelfde, er is nooit een storing geweest. Het Westers rationalistisch denken heeft alleen een vernuftig samenstel gecreëerd van pasklare termen, een systeem ontworpen waar alles en iedereen een vaste plaats, rang of waarde in heeft gekregen. Dat was noodzakelijk tot instandhouding van de toen bestaande maatschappij. Thans is dat hele fundament op losse schroeven komen te staan, wat uiteraard verwarring en onzekerheid met zich meegebracht heeft. Begrippen die men gewend was te gebruiken dekken hun inhoud niet meer (of liever de inhoud dekt de begrippen niet meer), maar in feite hebben ze dat nooit gedaan en de vroegere zogenaamde goede communicatie was geen communicatie en bracht niets of niemand dichter bij elkaar. Er was slechts de illusie dat dit gebeurde, door middel van cliché-matige nietszeggende symbolen. Want geen mens zal ooit weten wat er precies in een ander mens omgaat, hij zal er bepaalde facetten van te zien krijgen en ieder weer andere facetten, maar de samenhang en het ontstaan ervan blijft verborgen. Alles is anders voor iedereen en iedereen is op autonome zelfstandige wijze anders. Benadering in totaliteit is alleen mogelijk per afzonderlijke eenheid, waarbij dan nog alleen

een aantal facetten zichtbaar zullen worden.

Het project heeft dan ook geen compositie, geen enkel deel ervan is ondergeschikt aan een ander deel, maar alle delen dragen op autonome wijze bij tot het ontstaan van een totaal. Er bestaan geen wetten, regels of voorschriften voor, het bestaat slechts uit een groot aantal feiten, waarmee niet gegoocheld wordt om een vooropgezet doel na te streven of om een gave compositie te vormen. Dit geheel zal voor iedereen een andere waarde vertegenwoordigen, want het wordt gecompliceerd door de lezer zelf, die dan als zelfstandig individu zijn persoonlijk beeld kan vormen.

juni 1967

7.

De belangrijkste nieuwe stroming in de moderne kunst momenteel is de Amerikaanse z.g. minimal art (door Michael Fried *literalist art* genoemd, door Lucy R. Lippard *rejective art*, door Lawrence Alloway inbegrepen in zijn *systemic art* en door weer anderen *cool art*, *abc art* of *primary structures* genoemd). Van deze minimalists, voornamelijk beeldhouwers (een verouderde term, want ze maken - of laten dat doen - objecten, die b.v. na tentoonstelling vernietigd of afgebroken kunnen worden) zal het Haags Gemeentemuseum in 1968 een tentoonstelling organiseren.

Hoewel deze kunstenaars zelf ook veel over hun ideeën publiceren (Robert Morris, Donald Judd en Robert Smithson zijn uitstekende essayisten en Carl André een 'dichter' van woordstructuren), verschijnen er nu vrijwel maandelijks in de moderne kunst periodieken uitvoerige artikelen over hun werk.* Daar de Engelse en vooral de Amerikaanse kunstkritiek op een oneindig veel hoger peil staat dan de Europese (Nederlandse kunstkritiek bestaat niet) - men probeert in ieder geval op intelligente wijze informatie te verschaffen omtrent de bedoelingen van de kunstenaar, of men het er nu mee eens is of niet -

komen er dus niet de in deze streken gebruikelijke emotionele, persoonlijke, op gebrek aan kennis en inzicht gebaseerde gevoelsontladingen, die, zoals E. de Jongh in het Museumjournaal onlangs terecht opmerkte, thuishoren in de tachtiger jaren van de vorige eeuw. Niettemin geven toch ook de artikelen in Art International, Artforum, Art & Artists etc. blijk van een sterk onbehagen onder de critici. Dat is begrijpelijk, want geen van de door hen sinds jaar en dag gehanteerde maatstaven zijn van toepassing op minimal art. Het woordje art al geeft direct aanleiding tot vele misverstanden, hetgeen tenslotte één van de intelligentste z.g. progressieve critici, Michael Fried, aanleiding geeft minimal art tot geen kunst te bestempelen. Een kwalificatie, die iedere minimalist tot vreugde zal stemmen, maar die voor Michael Fried juist een veroordeling inhoudt.

Het heeft geen zin hier dieper op de minimal art in te gaan - dat zal t.z.t. gebeuren in de catalogus van de tentoonstelling - waar het hier om gaat is de onmogelijkheid van begrippen als kunst, roman, schildering, schoonheid, en ook kwalificaties als mooi, lelijk, verdrietig, vrolijk, om maar te zwijgen van geluk, liefde enz. Deze onmogelijkheid, in feite de hele huidige onhanteerbaarheid van de taal, wordt namelijk door deze kunstenaars ook aangetoond. De ontwikkeling van de taal is ver achtergebleven bij techniek en wetenschap. Allerlei nieuwe ontdekkingen kunnen niet meer onder woorden gebracht worden, omdat de taal nog geheel vastgeklonken zit aan verouderde wetenschappelijke, filosofische en religieuze begrippen. We moeten ons in deze 20ste eeuw behelpen met een 19e eeuws taalgebruik, hetgeen de communicatie op desastreuze wijze belemmert. De roman, exponent van de 19e eeuw bij uitstek, helpt mee deze wantoestand te handhaven, evenals de kunst in het algemeen trouwens. Daarom wil b.v. Sol LeWitt zijn constructies geen kunstwerken noemen. Ze hebben totaal niets gemeen met wat altijd onder kunst verstaan wordt, ook niet met wat een z.g. progressief criticus als Michael Fried er onder verstaat. Want wat moet je eigenlijk met kunst, wie heeft er wat aan, waar is het goed voor, wie zit er op te wachten? Wie wordt er

beter van de kunst behalve de kunsthandelaar? Ieder huisgezin zijn kunstwerkje aan de wand? De musea nog meer ombouwen tot pakhuizen en de rotzooi daar bewaren?

Het wordt tijd dat we ons realiseren dat kunst in zijn huidige vorm iets onzinnigs is, niet alleen overbodig, maar zelfs nog reactionairder dan de katholieke kerk in Spanje. Het voorziet in geen enkele behoefte, leidt een bestaan buiten de maatschappij om, sluit zich af of stelt zich zelfs teweer tegen alle werkelijk belangrijke ontwikkelingen in technologie en wetenschap - die de wereld leefbaarder zullen maken dan ooit tevoren - en leidt daardoor een geïsoleerd, a-sociaal, bestaan. De minimalisten willen met deze kunst niets te maken hebben. Hun werken zijn dan ook bepaald niet voor de eeuwigheid bestemd, integendeel zelfs, ze worden dikwijls voor bepaalde gelegenheden gemaakt en naderhand weer afgebroken. Soms zijn ze zo geweldig groot dat geen museum of galerie ze kan bergen (wat in wezen natuurlijk ook de bedoeling is) en soms hebben ze zo betrekking op één bepaalde ruimte dat ze nergens anders meer gebruikt kunnen worden. De werken zelf zijn dan ook niet belangrijk, ze zijn slechts een aanleiding - soms een vrij agressieve - om de toeschouwer aan het denken te zetten. Minimal art houdt zich bezig met een nieuwe functie van de (nieuwe) kunst binnen de maatschappij. Die functie bestaat er uit een nieuwe vorm te geven aan onze omgeving, aan het landschap en de steden. Vandaar ook de grote belangstelling van de minimalist voor grote technische projecten als enorme stuwdammen, ontwikkeling van science fiction-achtige nieuwe vliegtuigen (ook dat woord deugt al niet meer), atoomkrachtcentrales enz. Deze geweldige bouwwerken zijn en worden de kathedralen van de Middeleeuwen, en, zoals reeds in deel 3 gezegd, zij vormen het ware gezicht van onze 20ste eeuw, zij bepalen onze omgeving steeds meer en meer. De minimalisten zoeken aansluiting bij deze gigantische ondernemingen (Robert Smithson b.v. werkt mee als 'artist consultant' aan de ontwikkeling van een geheel nieuw vliegstation tussen Fort Worth en Dallas door Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton Engineers and Architects), zoals in

de Middeleeuwen kunstenaars (die toen nog geen kunstenaars waren maar ‘gewone’ mensen, kunst bestaat pas sinds de Renaissance) en technici van allerlei soort gezamenlijk aan de kathedralen bouwden. Onze hele omgeving, het hele landschap zal in de komende jaren op ingrijpende wijze veranderd worden, daar het sinds de Middeleeuwen vrijwel onveranderd is gebleven. Boerderijen met hooibergen, kippenhokken enz. zijn overbodig, weilanden dienen in feite al nergens meer voor, door de ontwikkeling van de techniek kan de bouwgrond ook voor een groot deel worden teruggebracht, kortom, het land als voedingsbodem van de mens is aan het verdwijnen en het zal daardoor een geheel andere functie en dus een heel ander gezicht krijgen. Klimatologische factoren spelen ook nauwelijks een rol meer, zo bouwen de Russen centraal verwarmde flats op de eeuwig bevroren bodem in Noord-Siberië, terwijl de Amerikanen een atoomkrachtcentrale bezitten op het vasteland van de Zuidpool. Dat alles brengt met zich mee dat omgeving en leefgewoontes geheel zullen veranderen (een proces dat al, zij het langzaam, op gang is gekomen natuurlijk) en hierin ligt de functie van de (nieuwe) kunst (die dan natuurlijk geen kunst meer is, althans niet in de betekenis van Michael Fried en alle andere progressieve kunstcritici en museumfunctionarissen). Vandaar ook de onverschilligheid van de minimalisten ten aanzien van het woordje kunst. Kunst in zijn huidige vorm is nog slechts aanvaardbaar als pretentieloze vrije tijdsbesteding. Een ontwikkeling die al op gang komt, getuige het succes van de Famous Art School en aanverwante instellingen (vooral in Amerika).

De minimalist is dus, wat met een zwaar belaste term heet, geëngageerd. D.w.z. niet in geïsoleerde politiek, modieus of sectarisch opzicht, maar hij is ten nauwste betrokken bij het ontstaan van en vorm geven aan een nieuwe wereld (waar Mondriaan nog over droomde en die nu reeds gestalte begint te krijgen). Vandaar geen belangstelling bij de minimalisten - of zuiver wetenschappelijke - voor a-maatschappelijke en geïsoleerde, verwarring zaaiende uitingen (in feite niets anders dan

emotionele reacties uit angst voor de moderne wereld) als de z.g. ‘underground movement’ (wat dat ook moge zijn), hippy dom en verdere met LSD of andere de werkelijkheid ontvluchtende middelen overgoten reactionaire stromingen. De minimalist stelt als eis dat zijn acties en werken begrijpelijk en duidelijk moeten zijn voor iedereen, zoals Tony Smith zegt: ‘something everyone can understand’.

Op-art, pop-art, hard-edge etc. zijn allemaal hoogst interessant (geweest) en ook erg belangrijk, hun direct succes bij Fried, Greenberg c.s. bewijst al dat zij toch nog enigszins in de geïsoleerde hoek van de kunst bleven zitten. De minimalisten hebben, zoals Robert Morris het uitdrukt, de traditie weer opgenomen van Constructivisten als Tatlin, Rodchenko, de vroege Gabo en Pevsner en Van Tongerloo, in de Westerse kunsthistorie meestal afgedaan als utopische functionarissen en vooral gezien als grappige doch mislukte experimenten (Tatlin's toren van Babel), die typerend zijn voor die gekke twintiger jaren. Maar zij, Tatlin c.s., hielden zich als eersten niet met kunstwerken bezig, maar met het een nieuwe vorm geven aan de nieuwe maatschappij (die toen eigenlijk nog maar nauwelijks in zicht was). Hielden de minimalisten zich dus met de omgeving bezig, waarbij zij overigens ook de problemen rond de taal aan de orde gesteld hebben (Robert Smithson; ‘language problems are often at the bottom of most rationalistic objectivity’ en: ‘one must be conscious of the changes in language before one attempts to discover the forms of an object or fact’), het project houdt zich voornamelijk met de taal bezig. De taal dient weer functioneel gemaakt te worden, de communicatieve functie er van is in de vorige eeuwen sterk afgezwakt. Ze is gebruikt voor nietszeggende kunstzinnige en pseudo-intellectuele spelletjes, in dienst gesteld van thans verouderde religieuze, filosofische en maatschappelijke waarden en heeft in geen enkel opzicht gelijke tred gehouden met de ontwikkelingen in techniek en wetenschap. Hierdoor is zij een eigen leven gaan leiden dat nog maar weinig contacten heeft met de echte werkelijkheid. Een eerste vereiste is de taal weer aan te passen aan de werkelijkheid en haar daar-

door haar informatieve-communicatieve functie te hergeven. Uiteraard is men al eerder tot de ontdekking gekomen dat er iets aan de taal schort. Wittgenstein, die volgens Hermans nu weer zo in de mode is, heeft dat ook gemerkt en is daarna volgens goed Europese intellectualistische traditie de zaak zeer ingewikkeld gaan maken, hierdoor weer stof leverend voor tientallen intellectualistische schrijvers (als Hermans) en wetenschapsmensen (als van Peurse) om hierover weer studies het licht te laten schijnen, die de zaak nog ondoorzichtiger maken. Het probleem komt daardoor geen stap dichterbij een oplossing, maar dat zal ook nauwelijks de bedoeling van Wittgenstein c.s. zijn. Zij draaien rond in een door henzelf gecreëerd wereldje, bevolkt men intellectualistische theoretici en gevoed door eeuwenlange Europese tradities als rationalisme, Christendom, filosofieën in alle soorten en maten, psychologische theorieën van tientallen scholen enz. Uiteraard een niet te overzien vruchtbaar gebied voor theorieën, theses, discussies, stellingen enz., maar ook volkomen zinloos en nauwelijks gebaseerd op een 20ste eeuwse realiteit (die nu eenmaal niets meer te maken heeft met alle hierboven genoemde zaken). Het ware te wensen dat al deze lieden hun als het evangelie ingegoten theorieën, historische filosofieën en theses, al hun onderling intellectualistisch bij een vorige cultuurperiode behorend gekrakeel over futiliteiten en hun onderbewuste rancunes tegen onze hedendaagse maatschappij, konden omruilen voor wat realiteitszin, wat inzicht in de bestaande situatie (die geheel nieuw is, niet te vergelijken is met ‘vroeger’ en er ook niets mee gemeen heeft) en zich met vandààg (in plaats van gisteren) als uitgangspunt bezig hielden met morgen.

Het project brengt de taal terug tot zijn oorspronkelijke functie: het overbrengen van informatie = communicatie. Het project ontdoet de taal van alle rompslomp van eerder genoemde geestelijke stromingen, alle -ismen, intellectualistische theorieën enz. Wil men communicatie, dan is dit de enige manier om die tot stand te brengen, anders begrijpt niemand elkaar, daar:

- a. allerlei terminologieën door de tijd achterhaald zijn en niets meer te zeggen hebben (schuld, zonde, trouw, geloof, heilig)
- b. allerlei termen die met het ‘innerlijk’ of met de ‘geest’ (kan iemand vertellen wat dat is?) te maken hebben dusdanig poly-interpretabel zijn, dat iedereen er iets anders onder verstaat en niemand eigenlijk precies weet wat (geluk, liefde, bedroefd enz.).

Tot welke afgrijselijke misverstanden dit kan leiden bewijst ondermeer Simon Vinkenoog, naar zijn eigen zeggen van Kopf bis Fusz op communiceren ingesteld. Vinkenoog spreekt/schrijft en denkt in een soort geheimtaal die door geen sterveling te begrijpen is (ook niet door hemzelf, de taal en Simon leiden allebei een apart leven). Hij en zijn geestverwanten gebruiken vrijwel uitsluitend termen die hierboven onder a en b genoemd zijn en die dus òf helemaal geen betekenis meer òf een voor ieder verschillende betekenis hebben. De verwarring is daarom enorm, men praat in het vage over niet te definiëren begrippen (die overigens onverwerkt en te hooi en te gras uit alle cultuurperioden - liefst de meest reactionaire - tevoorschijn worden gehaald, zonder enig verband of samenhang), en die ogenblikkelijk tot clichés worden.** Kortom de communicatiestoornis is onvoorstelbaar, iedere band met de werkelijkheid is totaal uit het oog verloren. Het resultaat zijn stromeloze, verwarde, van de dagelijkse werkelijkheid totaal vervreemde mensen, die ten prooi zijn aan iedere stimulans die hun aan die werkelijkheid kan doen ontsnappen (en die dan denken dat ze ‘communiceren’).

Deze excessen, die een werkelijke vooruitgang alleen maar tegenhouden omdat ze de aandacht van werkelijk belangrijke zaken afhouden, tonen aan - en dat is dan hun enig belang - hoe dringend noodzakelijk het is de taal zijn oorspronkelijke functie te hergeven, haar weer tot communicatiemiddel te maken waarmee informatie wordt overgebracht. Waarbij een ander punt van overweging kan zijn of het Nederlands in dit verband nog zin heeft (om van het Frans - nu al een dode taal eigenlijk -

maar te zwijgen). Een artikel als het eerder aangehaalde van Michael Fried is al bijna onvertaalbaar in het Nederlands omdat het Engels de enige taal is die nog enigermate is meegegroeid met de technische en wetenschappelijke ontwikkeling en vooruitgang (die vnl. in Amerika plaats vond, de achterstand van Europa op Amerika wordt ieder jaar groter). Het gevolg daarvan is natuurlijk dat steeds meer Engelse woorden onze taal binnenkomen, daar onze eigen taal nagenoeg geheel stil staat. Om het wat overdreven te zeggen, sinds de vorige eeuw zijn er in het Nederlands alleen maar Engelse woorden bijgekomen. Onze Nederlandse taal is een aardig folkloristisch overblijfsel aan het worden uit een voorbij tijdperk. De jeugd gebruikt in zijn popmuziek - en niet eens daar alleen - al het Engels, geen Nederlandse groep immers componeert Nederlandse liedjes. Het zou derhalve aan te bevelen zijn direct al op de lagere school Engels te gaan onderwijzen anders begint een grote bevolkingsgroep direct al met een grote communicatieve achterstand. Om enigermate in contact met de huidige ontwikkelingen te blijven zouden wetenschapsmensen ook in het Engels moeten publiceren, een tendens overigens die al lang waarneembaar is. Kortom, willen we ons niet degraderen tot een soort veredeld 19e eeuws Indianen-reservaat, dan zal de taal snel up-to-date (wie heeft hier een goede eigentijdse Nederlandse uitdrukking voor?) gebracht moeten worden. De roman, als 19e eeuws communicatiemiddel, kan die ontwikkeling alleen maar tegenhouden.

Tot slot nog een paar opmerkingen over de z.g. ‘verwardheid’ (zoals traditionalisten het meestal karakteriseren) van het hier te berde gebrachte. In de eerste plaats werden en worden de theorieën van Mondriaan, Malewitsch en Constructivisten ook altijd ‘verward, utopisch, mistiek en zweverig’ genoemd, terwijl nu blijkt hoe reëel en ter zake ze waren. Afgezien daarvan is alles wat hier gezegd is duidelijk en voor iedereen verstaanbaar, er is geen woord Spaans bij. Men hoeft het er (nog!) geenszins mee eens te zijn, maar er worden hier geen onbegrijpelijke, onwezenlijke of ingewikkelde theorieën verkondigd. Al-

les wortelt degelijk in de werkelijkheid van de 20e eeuw, zoals deze zich aan het vormen is en die nu eenmaal geen enkele binding heeft met vorige eeuwse opvattingen op wat voor gebied dan ook.

juli 1967

8.

De titel 'Het einde van de roman' is verdwenen. Misschien had er nu ook boven kunnen staan 'Het einde van de kunst', zoals al eens eerder door iemand gesuggereerd, nog beter is het iedere verwijzing naar het isolement van literatuur en kunst in het algemeen te vermijden. Tenslotte wordt gestreefd naar - en ten dele is een begin van verwezenlijking waarneembaar - een integratie van de 'kunst' in de opbouw van de nieuwe maatschappij (om maar weer eens een slogan te gebruiken). Het is onmogelijk nieuwe ontwikkelingen in de 'literatuur' los te zien van tendenzen in de 'beeldende kunst' en van ontdekkingen van de wetenschap in de meest ruime zin.

Hoezeer echter de 'kunst' nog in zijn eenzaam isolement blijft

zitten, blijkt onder meer uit een merkwaardige serie publicaties in het Museumjournaal. Nadat een aantal museumdirecteuren hierin hun beleid uiteen hebben gezet, volgt een overzicht van wat het museum in de toekomst zijn moet.* Er komen dan een aantal op zichzelf niet onsympathieke suggesties (het museum moet een soort Sigma-centrum worden, god helpe ons de brug over), die er echter in feite alleen maar op uit zijn de status quo te handhaven (net als ze z.g. nieuwe voorstellen van Den Uijl voor wat de politiek betreft) en dat is natuurlijk altijd verwerpelijk. Dankzij zo'n Sigmacentrum, werkplaatsen voor kunstenaars, ruimtes voor culturele manifestaties enz., blijft alles zijn geïsoleerde zelf, terwijl bovendien het streven van de nieuwe kunst zelf totaal genegeerd wordt. Nu is dit laatste weinig nieuws, want kunst en kunstenaars zijn door kunsthistorici, critici en museumfunctionarissen meestal gebruikt voor verwezenlijking van eigen hobbies, theorieën of hersenschimmen. Zo is er nog steeds niemand, die de theorieën van Mondriaan, Malewitsch, Lissitzky, Moholy-Nagy etc. serieus neemt. En daar het werk van deze pioniers zelf (in tegenstelling tot b.v. Duchamp, die een hobby van velen vormt) weinig ruimte voor kunsthistorische interpretaties laat, worden ze vrijwel genegeerd.** Vergelijk b.v. eens het aantal studies, biografieën, oevrecatalogi en tentoonstellingen dat gewijd is aan minor-painters als Klee, Kandinsky, Picasso, Chagall en Braque, met die aan eerder genoemde pioniers. Het verschil in importantie tussen beide groepen voor een in onze nieuwe technologische maatschappij geïntegreerde kunst dient voor zichzelf te spreken.

Het museum heeft in de toekomst natuurlijk voor eigentijdse kunst geen enkele functie meer (zo het die al ooit gehad heeft), de kunst beweegt zich in steeds sneller tempo uit musea, galerieën en salons van schatrijke privé-verzamelaars naar een plaats in de samenleving. Slechts als informatief-educatief centrum, waar vanuit het heden een inzicht verkregen kan worden in historische culturen, heeft het museum nog een functie (en een zeer belangrijke ook). Hetgeen trouwens in meer dan een enkel opzicht nog overeenkomt met de oorspronkelijke functie

van het museum ook.

De kritiek op het betreffende artikel in het Museumjournaal in het er op volgende nummer doet dan ook nog al vreemd aan, omdat beide schrijvers het in de grond van de zaak vrijwel eens zijn. Slechts op in wezen detail-kwesties verschillen zij van mening. Beiden blijven echter de kunst als een op zichzelf staand verschijnsel beschouwen, geïsoleerd en min of meer buiten-maatschappelijk, als een individuele uiting van hogere orde. Ook de discussie over de ‘persoonlijkheid’ of ‘onpersoonlijkheid’ van de kunst is volkomen irrelevant. De z.g. persoonlijkheid (het hele begrip is een onmogelijkheid, vandaar de vele misverstanden - zie de opmerkingen over de taal in 6 en 7) is verlegd van het kunstwerk zelf naar een ideologie. De nieuwe kunst is ideologisch, zoals ook staatkundige en maatschappelijke verschillen nu een ideologische basis hebben (verg. de Middeleeuwen, strijd tussen Christenen en Mohammedanen). Deze ideologie van de nieuwe kunst houdt zich niet met één persoon bezig, de kunstenaar zelf, maar met de mens in het algemeen, zijn toekomst, de wereld waarin hij gaat leven en die vorm gegeven moet worden. M.a.w. zij is idealistisch, gericht op de toekomst en zelfs romantisch van aard (zoals Mondriaan in een bepaald opzicht ook romantisch te noemen is). Met dien verstande echter dat deze romantiek op de toekomst gericht is, en niet op het verleden, zoals voorheen. Het is merkwaardig dat dit alles, waarvan de grondslag in het werk van de reeds tientallen malen genoemde Mondriaan, Constructivisten, c.s. te vinden is, nog nooit in de kennelijk wel zeer afgesloten wereld van historici en kunstenaars pur sang is doorgedrongen. Of liever gezegd, het is droevig.

Dat deze ontwikkeling een democratisering betekent, zou zonder meer duidelijk moeten zijn. De individualiteit van de maker wordt immers verlegd naar de toeschouwer. Voorheen was de individualiteit een privilege van de kunstenaar, die de toeschouwer zijn mening, gevoelens, kortom alles wat maar zijn persoonlijkheid uitmaakte, oplegde. De kunstenaar van nu daarentegen probeert juist de individualiteit van het publiek te acti-

veren, precies het omgekeerde. Hij komt daartoe met meestal grote, neutrale, soms industrieel aandoende werken, die uiteraard duidelijk van één bepaalde kunstenaar zijn (net zoals dat geldt voor industriële ontwerpen, al wordt daar dikwijls geen naam bij genoemd), die een louter visuele werking hebben en ook uitsluitend visueel benaderd kunnen worden. Het zieleleven van de kunstenaar blijft er volkomen buiten, men hoeft het kunstwerk niet te ondergaan, men hoeft niet in de huid van de kunstenaar te kruipen om achter zijn gevoelens te komen toen hij dit werk maakte, men hoeft alleen maar te kijken. Terwijl b.v. bij minimal art (en ook al bij Mondriaan c.s., al heeft niemand dat zich indertijd gerealiseerd), de toeschouwer eigenlijk aan het denken wordt gezet. En dan niet tot nadenken over de kunstenaar zelf, over wat hij voelde toen hij dit bepaalde werk maakte, maar over het werk zelf, de ideologie er achter. Deze geheel andere benadering kan men met het volste recht democratisering noemen. Trouwens, de hele tendens in de kunst om uit de verstikkende greep van musea, galerieën en schatrijke verzamelaars te geraken, mag men best een democratisering noemen. Dat het museum in zijn educatief-informatieve taak deze democratisering ook moet doorvoeren, zoals gesteld in de kritiek op het artikel in het Museumjournaal, is natuurlijk volkomen juist. Hierin ligt inderdaad de taak van het museum, niet in het veranderen van het museum in een Sigmacentrum, niet in het als museum zelf gaan deelnemen aan de kunst, dat lijkt verdacht veel op een wensdroom van een gefrustreerde museumfunctionaris en is bovendien totaal strijdig met het streven van de moderne kunst zelf. Museum en levende kunst hebben in feite niets met elkaar te maken. Dat er achteraf specima van kunst in terecht komen, voor educatie en informatie van een zo groot mogelijk publiek en om te bewaren voor latere generaties, is een totaal andere zaak en heeft niets met de functie van de kunst te maken. Op dezelfde wijze wordt in het spoorweg- (of in Amerika automobiel-) museum of in de wetenschappelijke musea de historie vastgelegd.

Een illustratie overigens van de reeds moeilijke situatie waarin

de musea, als gevolg van het streven van de kunst het museum te verlaten, zijn geraakt, vormt de organisatie van een tentoonstelling van nieuwe (ideologische) kunst zoals die van minimal art. Vele van de daarvoor benodigde werken hebben dergelijke enorme afmetingen dat transport soms vrijwel onmogelijk wordt. Andere werken zijn zo aan een bepaalde omgeving gebonden dat zij niet zo maar op zichzelf als geïsoleerd voorwerp tentoongesteld kunnen worden. Weer andere werken moeten ter plaatse worden geconstrueerd en kunnen dus na afloop van de tentoonstelling slechts afgebroken worden. Binnen zeer korte tijd zal het inderdaad totaal onmogelijk worden de kunstwerken nog de wereld te laten rondreizen tot lering en vermaak van de liefhebbers/fijnproevers/happy few. Het is tenslotte ook onmogelijk piramides, dolmen en hunnebedden de wereld te laten rondreizen, en, merkwaardig genoeg, schijnt niemand daar ook behoefte aan te hebben. Dit voorbeeld wordt aangehaald, omdat minimal art in beginsel veel gemeen heeft met dergelijke monumenten van oerculturen (denk aan de integratie in het maatschappelijk leven, de ideologische achtergrond, de zeer eenvoudige vormen), waarover t.z.t. in de catalogus meer.

De realisatie van projecten worstelt met dergelijke problemen. Het boek verkeert in een even groot isolement als de museumkunst. Een project als 'De Maagden' verlangt een totaal verschillende productie, presentatie, en verspreiding als een traditioneel boekwerk. Dezelfde moeilijkheden die een museum ondervindt bij de tentoonstelling van ideologische kunst, heeft de uitgever bij de productie van een project. Alleen al de manier waarop boeken nog steeds gedrukt worden, is, gezien bestaande moderne reproductie- en offsetmethoden, al verouderd, pretentius en onnodig kostbaar. De hele organisatie verder, het contact uitgever-schrijver, de manier waarop het boek gepland wordt, waarop het wordt uitgevoerd en gepresenteerd, zijn er allemaal op toegespitst een kunstwerk af te leveren, dat ook uiterlijk alle kenmerken van dien moet dragen. M.a.w. het boek is bij voorbaat al gedoemd in de geïsoleerde hoek van de litera-

tuur te blijven. Dat is nu juist iets wat het project pertinent niet wil.

Het gevolg van deze gang van zaken is een hoogst merkwaardige toestand. De nieuwe kunstenaar poogt op alle manieren de kunst uit zijn isolement te halen, illustreert dit met zijn producten en licht het toe aan de hand van artikelen en inleidingen. Maar om zijn ideeën verder ingang te doen vinden is hij gedwongen gebruik te maken van die media (musea, uitgevers, arthouses), die het isolement juist handhaven. Zijn bedoelingen worden daarbij genegeerd, of naar een tweede plan verwezen, en zijn producten worden gewoon behandeld, gepresenteerd en beoordeeld alsof ze een doel, een kunstwerk, op zich zijn. Niettemin kan hij voorlopig niet anders doen dan deze verdraaiing van zijn bedoelingen accepteren, daar hij anders in de eerste plaats niet in zijn onderhoud zal kunnen voorzien en in de tweede plaats helemaal geen gehoor zal vinden. Dit is een hoogst merkwaardige en lichtelijk frustrerende situatie, die b.v. geïllustreerd kan worden aan de hand van de huidige tentoonstelling van P. Struycken in het Haags Gemeentemuseum. In een inleiding in de catalogus verklaart Struycken precies waar hij zich mee bezig houdt, wat hij beoogt met zijn schilderijen, dat hij streeft naar het scheppen van wat hij noemt een optimaal leefbare omgeving. De tentoongestelde werken beschouwt hij als resultaten van onderzoekingen op dat gebied. Zijn doel is dus bepaald niet het vervaardigen van een mooi kunstwerk. Bij de opening echter, en straks bij de kritieken ook, heeft iedereen het over de al of niet mooie schilderijen, hoe de een wat mooier van structuur is dan de ander, dat bij de een de kleurcombinatie wat geslaagder is dan bij de ander, hoe hij zich steeds weet te vernieuwen, kortom ieder werkstuk wordt benaderd alsof het een eindproduct op zich is. Aan zijn inleiding in de catalogus (zo die al gelezen wordt, wat helaas door de groene druk ook niet bepaald gemakkelijk gemaakt wordt) schenkt vrijwel niemand aandacht, hooguit citeert men er wat uit, zonder er verder op in te gaan, of men vraagt zich af wat die inleiding nu eigenlijk met zijn schilderijen te maken heeft.

Dit illustreert eens te meer de fatale neiging van kunsthistorici, critici, theoretici, liefhebbers en verzamelaars om ideeën, motieven en aspiraties van de kunstenaar niet serieus te nemen. Wat de kunstenaar zelf met zijn werk wil is bijzaak, het zijn bovengenoemde secundaire ‘vaklui’, die dat wel uitmaken. Zoals de kunstenaar zelf voorheen altijd discrimineerde (en dikwijls nog discrimineert) ten opzichte van zijn publiek, zo discrimineert de kunsthistorie nog altijd ten opzichte van de kunstenaar, bevoogt hem, waakt als een regent over hem, doet het woord voor hem, behandelt hem eigenlijk als een geniaal soort debiel en neemt hem gelijk op in het culturele establishment. Er zijn er maar weinigen die zich daartegen blijvend hebben kunnen verzetten. Mondriaan slaagde er in, maar dat kwam voor een groot deel omdat hij domweg genegeerd werd (d.w.z. door musea en kunsthistorie, niet door de kunstenaars zelf natuurlijk), hoewel zijn onvoorstelbare consequentie, monomanie eigenlijk, hem ook vrijwel onaantastbaar maakte (om de een of andere reden wordt dat altijd in verband gebracht met Calvinisme).

In het betreffende artikel in het Museumjournaal, dat maar steeds weer aangehaald wordt omdat het zo treffend illustreert waar men in de wereld van de kunst mee worstelt en hoe er gedacht wordt, werd ook gesproken over de universiteit, die een geïsoleerd bestaan zou leiden. Daar zit iets in, vooral omdat ook juist daar in de eerste plaats gediscrimineerd wordt ten opzichte van de kunstenaar. Bijna nergens meer dan daar wordt hij bevoogd, eindeloos geïnterpreteerd, betheoretiseerd en wat al niet meer, zonder dat er ook maar één kunstenaar aan te pas komt. Op elk ander gebied is een dergelijke situatie onbestaanbaar, in de kunst echter vindt iedereen het doodgewoon. D.w.z. in Nederland, want in de V.S. en in de Sowjet-Unie wordt de kunstenaar wel degelijk bij alle lagen van het onderwijs ingeschakeld, in beide landen al vanaf ver voor de oorlog. Tal van beeldende kunstenaars en literatoren zijn er opgetreden als hoogleraren en lectoren, ook de allernieuwste kunstenaars als Judd en Morris. Dit is uiterst belangrijk, omdat via de univer-

siteiten de ideeën van de kunstenaar wel kunnen doorwerken, waar ze in musea en galerieën genegeerd worden. Het is niet toevallig dat Bauhaus en Stijl ideologieën in Amerika een dergelijk grote weerklank hebben gevonden, dat nu alle nieuwe ontwikkelingen in de kunst daar vandaan komen. Van 1933 af zijn de vele gevluchte prominente Europese kunstenaars daar werkzaam geweest in het onderwijs (en bepaald niet alleen op kunstacademies, die daar trouwens toch al een veel minder geïsoleerd bestaan leiden). Hetzelfde geldt wat literatuurgeschiedenis betreft voor schrijvers en dichters. Het gevolg is dan ook een continuïteit, een doorstroming van nieuwe ideeën en tegelijkertijd ontstaat een gunstig klimaat voor weer nieuwere ideeën.

Hoezeer de situatie hierbij in Nederland ten achter is, moge onder meer blijken uit de mededelingen van iemand die in Utrecht studeerde en er nooit één college over moderne kunst heeft gehad. De colleges over moderne kunst op de andere universiteiten (zo ze er al zijn) komen weinig verder dan Cubisme en misschien De Stijl. Op het gebied van de literatuurgeschiedenis zal de toestand op het eerste gezicht misschien iets minder achterlijk zijn, maar dat komt dan voornamelijk omdat de literatuur als geheel (zeker in Nederland) weer mijlen ver achter de beeldende kunst aan loopt. Overigens, in een literair-historisch werk als dat van Knuvelder komt het tijdschrift 'De Stijl' - het enige van belang dat ooit in de Nederlanden is uitgegeven - niet eens voor. Zoals gezegd toestanden, die op elk ander gebied dan kunst en literatuur, onvoorstelbaar zijn en tot grote schandalen zouden leiden. Tot op vandaag namelijk wordt in de Nederlandse kunsthistorie in feite met kunstenaars net zo omgesprongen als men in de biologie doet met proefdieren.

Het is in dit opzicht dat de schrijvers in het Museumjournaal (en in alle andere literaire, literair-historische, kunsthistorische en z.g. moderne kunstperiodieken) ondanks hun onderlinge meningsverschillen over details, nauwelijks voor elkaar onderdoen. Zij allen denken, organiseren, geven meningen, theoretisch-

seren, en oreren over de hoofden van de kunstenaars zelf heen. De basis van al deze misverstanden ligt dan uiteraard op de universiteit, die inderdaad volledig los staat van iedere levende realiteit. Inschakeling van kunstenaars (en dan niet één, maar afwisselend een groter aantal) bij het onderwijs is niet alleen logisch, maar vereist. Eerst dan wordt het contact met de werkelijke situatie in de hedendaagse kunst hersteld, waaraan b.v. ook de academici van de moderne kunstmusea via gastcolleges belangrijk kunnen bijdragen. Want ook om tot een juiste benadering van oude kunst te komen is het van het hoogste belang dat men op zijn minst op de hoogte is van de huidige situatie. Hetzelfde geldt natuurlijk voor de gang van zaken bij de literatuurgeschiedenis, waar de situatie op analoge wijze verbeterd zou moeten worden.

Al met al kan gezegd worden, dat, hoewel de nieuwe kunstenaars thans zelf rasse schreden vooruit doen om de kunst in de samenleving te (her)integreren, het gehele establishment (om maar weer eens een modeterm te gebruiken) waar de kunst in verankerd zit, veelal nog weigert deze ontwikkeling te volgen. Het resultaat daar weer van is dat er dan z.g. nieuwe ideeën gelanceerd worden, die alleen maar op een compromis uit zijn, die de status quo, met weliswaar een nieuw hip jasje aan, willen handhaven. Net als Den Uijl in de politiek. Over de hoofden van kiezer en kunstenaar heen.

september 1967

9.

De laatste tijd verschijnen er geregeld kleine korzelige berichten in de pers over het project en de serie 'Het einde van de roman'. Het zijn zowel de literaire als de beeldende kunstcritici die deze, op zich verheugende, reacties meestal de wereld inzenden naar aanleiding van een bespreking van een roman of tentoonstelling, waar project of 'Het einde van de roman' niets mee te maken hebben. Deze handelwijze illustreert op treffende wijze hoezeer dit soort critici lak heeft aan zijn lezers. In plaats van zijn lezer voor te lichten over de betreffende tentoonstelling of roman, gaat de criticus zijn persoonlijke irritaties en frustaties publiekelijk belijden en aanvallen uitvoeren op project en 'Het einde van de roman', waar zijn lezer nog nooit van gehoord heeft. Hij wil daarvan op dat moment ook niets weten, want hij wil lezen over de te bespreken tentoonstelling of roman. Bovendien als de criticus de moeite neemt zich nog even te beheersen tot het voorjaar 1968, dan zijn er twee prachtige gelegenheden dit soort onlustgevoelens te spuien, namelijk het uitkomen van project II 'De Maagden' en de tentoonstelling Minimal Art in het Haags Gemeentemuseum.

Dit alles is te onbelangrijk om verder op in te gaan, het illustreert alleen op overduidelijke wijze wat er al zo in deze serie ter sprake is gebracht en wel speciaal in de voorlaatste aflevering. Het bovenstaande tekent tevens op niet mis te verstane wijze de enge en benauwde sfeer waarin de kunst en alles wat er omheen hangt, zich beweegt. Hoe er met uitschakeling van publiek, kunstenaars en de kunst zelf persoonlijke irritaties, aspiraties en frustraties worden botgevierd, hetgeen nog doodgewoon gevonden wordt ook. Een dergelijke handelwijze staat

bepaald niet op zichzelf, er zijn in literatuur en beeldende kunst tientallen voorbeelden van te noemen. Overigens bewijst deze serie met het uitlokken van dergelijke reacties wel degelijk zijn bestaansrecht. Kritici als de hierboven bedoelden (namen doen er niet toe, er zijn er duizenden) stellen hiermede zichzelf aan de kaak en dat is alleen maar prettig.

De ware moeilijkheid is er natuurlijk in gelegen dat over het project en ook over b.v. minimal art geen kritiek in de gangbare betekenis daarvan te leveren is. Zowel een minimal art object als het project zijn volkomen duidelijk, er valt niets aan te interpreteren, er is geen historische ontwikkeling uit de doeken te doen, geen compositie te bespreken, geen emoties te signaleren, geen psychologieën te analyseren en er valt geen schoonheid te genieten. Dat is voor de kunstkriticus/kunstkenner enz. om wanhopig van te worden. Bij het project en ook bij minimal art ligt alles vast. De, wat hier genoemd is ideële achtergronden - de ideologie - ligt ook vast en is verankerd in de bestaande situatie. Een kunsthistorische of literaire benadering is derhalve een onmogelijkheid, hetgeen voor vele cultureel onderlegden onoverkoombare moeilijkheden oplevert. Wat moet de criticus van een in polyester uitgevoerde box van Morris zeggen? Of van een opsomming van één dag militaire dienst? Het in beide gevallen nieuwe medium - de ideologie er achter is zo oud als de mensheid - ligt zo ver van alles wat in traditionele zin onder kunst verstaan wordt, dat botsingen met de 19e eeuwse opvattingen niet uitblijven. Ook die critici, die, om maar bij hetzelfde voorbeeld te blijven, wel waardering hebben voor project of minimal art, weigeren het los te zien van een historische ontwikkeling of de ideologie er achter serieus te nemen. Hetzelfde is indertijd al gebeurd met Mondriaan, ook hij is bijgezet in een sectarisch kunsthistorisch mausoleum. Terwijl Mondriaan niet eens zo zeer als schilder of kunstenaar van belang was, maar vooral als figuur. Niet in de eerste plaats als vernieuwer van de schilderkunst - die in maatschappelijk opzicht van niet meer dan secundair belang is - maar als illustrator van een nieuwe denkwijze, van een nieuwe op de toekomst

gerichte maatschappelijke filosofie en als voorganger in het doorbreken van het enghartig en kortzichtig 19e eeuws individualisme. Om Rembrandt of Rafael te kunnen waarderen moet men hun schilderijen gezien hebben, om Mondriaan te waarderen moet men op de hoogte zijn van zijn ideologie. Zijn schilderijen zijn in feite totaal onbelangrijk, het is ook onzinnig te zeggen dat de een ‘beter’ is dan de ander. Ze zijn niet ‘goed’, ‘mooi’, of onderhevig aan enige waarde-kwalificatie, ze zijn er als tast- en zichtbare illustratie van zijn 20ste eeuws denken. Waren ze er niet dan wisten we nog precies evenveel van Mondriaan, zijn importantie en invloed zou er niet minder om worden en het beeld van zijn gedachtenwereld blijft even duidelijk. Wanneer Rembrandt's of Rafael's schilderijen zouden verdwijnen, bleef er niets anders over dan een persoonlijk levensverhaaltje.

Dit is geen poging tot persoonsverheerlijking van Mondriaan (hetzelfde geldt trouwens voor Malewitch, Lissitzky, Tatlin enz.), integendeel want het is de persoon van Mondriaan (waar we gelukkig ook vrij weinig van af weten, daar zorgde hij wel voor), die van geen enkel belang is. Maar wel hetgeen hij tot stand gebracht heeft, en daar hoort het maken van mooie schilderijtjes bepaald niet bij. Hij en zijn constructivistische tijdgenoten hebben de basis gelegd voor fundamentele wijzigingen in onze culturele samenleving, die eerst nu geleidelijk aan in praktijk worden gebracht, o.a. door minimal art en project. Moesten Mondriaan en Constructivisten eerst de ‘kunst’ van zich afschudden - wat van de in Westerse tradities opgevoede Mondriaan een geweldige prestatie is en dan ook zo'n 40 jaar duurde -, dankzij hen is dat nu niet meer nodig. Voor de naoorlogse generatie schilders en schrijvers zijn niet langer Tachtigers en Impressionisten een vertrekpunt, maar Vijftigers en Abstract-Expressionisten. Deze laatsten hadden, na de regressie van 1925 tot 1950, opnieuw moeten afrekenen met een aantal weer teruggekeerde tradities. Zij slaagden er in het principe van de klassieke schoonheid, in zekere zin ook de compositie van het kunstwerk en de hiërarchische elementen binnen die

compositie, te overwinnen, maar vervielen daarbij in een persoonlijkheidscultus en individualisme, die soms weerzinwekkende vormen aannamen. Toch zijn zij voor de huidige generatie nieuwe kunstenaars van zeer veel betekenis geweest, meer nog zelfs dan Mondriaan en Constructivisten, die eerst nu en dan door deze nieuwe generatie zelf herontdekt zijn. Vijftigers en Abstract-Expressionisten hebben echter het klimaat bepaald waarin deze nieuwe generatie opgroeide, waardoor zij grotendeels van de klassieke tradities der schone kunsten geen last meer had. Met deze in de vijftiger jaren gesitueerde stromingen als uitgangspunt werd gepoogd de laatste restanten van klassieke Europese tradities te doorbreken, zoals de nog steeds aanwezige hiërarchie, het rationalisme, het individualisme (egoïsme eigenlijk), het op geraffineerd modern aandoende wijze toch nog schone kunstwerken vervaardigen en het doorbreken van het isolement waar de kunst nog steeds in opgesloten is. Bij deze nieuwe generatie wordt dus uitgegaan van het heden, de bestaande toestand, en bij de pogingen daar verandering in te brengen werd eenzelfde mentaliteit (her)ontdekt bij Mondriaan en Constructivisten, die met (tijdelijk) succes gedurende een dertigtal jaren onder de tafel gewerkt waren. Met andere woorden het normale actie-reactie patroon, waardoor steeds met hernieuwde kracht een weer bijna vergeten ideaal gepousseerd wordt.

Zo is het een vereiste dat bij beschouwingen over b.v. minimal art het heden, de bestaande situatie dus, als uitgangspunt dient, en niet een vroegere historische ontwikkeling. Het streven om overal een logische ontwikkeling, een verklaarbaar verband, in te ontdekken is onmogelijk, 19e eeuws, reactionair en strijdig met wetenschappelijke ontdekkingen. Ieder verschijnsel dient op zich onderzocht te worden, zonder het in een bepaald systeem onder te brengen, dat altijd ten eigen bate of in dienst van handhaving van de bestaande orde gebruikt wordt. Dit heeft in feite niets met kunst te maken, maar alles met economie, filosofie, politiek, sociologie enz. Dergelijke methoden worden in de moderne wetenschap ook niet meer gebruikt. De psycho-

logie die b.v. bij de drankbestrijding wordt toegepast gaat ook van een in zekere zin anti-rationalistische benadering uit. Uitgangspunt daarbij is het vaststaande feit dat iemand niet tegen het gebruik van alcohol kan, en niet waarom hij aan de drank verslaafd is. De oorzaak, zo hij al ooit te vinden is - wat zeer de vraag is, want dat kan dermate complex zijn, dat men alleen bepaalde facetten er van te zien krijgt - valt niet weg te nemen, die is er, daar helpt niets aan. Wel kan een oplossing gevonden worden om met een dergelijke handicap toch tot een voor de betreffende persoon zelf aanvaardbare manier van leven te komen. Het initiatief daartoe kan alleen van het individu (niet de patiënt, dat is al weer een hiërarchische verhouding) uitgaan en alleen hij kan op zelfstandige wijze tot resultaten komen. Eenzelfde benadering geldt op alle andere gebieden, of het economie, politiek, sociologie, biologie of kunst betreft. In die zin was de titel van deze serie, 'Het einde van de roman', ook onjuist. De roman is sinds de twintiger jaren in feite al verleden tijd, alleen de mentaliteit waar hij uit ontstaan is, bestaat nog. Maar daar kan de roman niets aan doen. Een andere zaak is dat veel boeken romans genoemd worden zonder het in wezen te zijn, zoals het van Céline, Miller en in tweede instantie van Kerouac afstammend epigonenwerk, dat vrijwel uitsluitend een persoonscultus bedrijft. Dit werkt door bij de hedendaagse psychedelische image-bouwers, die tijdelijk floreren in een door Pop-Art ontstaan modieus randgebied. Overigens zal de minimal art t.z.t. moeilijker tot soortgelijke consequenties aanleiding geven, omdat het persoonlijk element, het zichzelf op de voorgrond plaatsen, niet aanwezig is.

Een verwijt van de persoonlijkheidsverheerlijkers dat op het eerste gezicht wel hout lijkt te snijden, is dat het project (en ook minimal art) een autoritair, doctrinair of dogmatisch karakter zou hebben. Dat is merkwaardig, want dit verwijt ontstaat omdat bij het project of minimal art alles vast ligt, aan zowel het product zelf als aan de ideologie er achter, valt niet te tornen, er is niets te interpreteren, men is het er mee eens of niet (zoals met een politieke partij). Deze duidelijkheid - want

meer is het niet - wordt autoritair, dogmatisch of doctrinair genoemd, wat betekent dat iedere vorm van organisatie door deze persoonlijkheidsvereerders kennelijk als dwang ondervonden wordt. Bovendien willen minimal art en project niets opleggen, zij doen een voorstel (Dan Flavin noemt zijn werkstukken ook 'proposals') waaruit de toeschouwer zelf op individuele wijze zijn conclusies moet trekken.

Een project is een hoeveelheid informatie, die een veranderde denkwijze wil suggereren, een aanleiding om een bestaande situatie met nieuwe blik te bezien en het bevat o.a. een voorstel om tot een nieuw soort benadering te komen, namelijk niet-hiërarchisch en anti-rationalistisch. Het stelt een vorm van organisatie voor, waar binnen een volstrekte individuele autonomie heerst, en dat toch een duidelijk collectief geheel is. Het Abstract-Expressionisme (en de Vijftigers) suggereerde daarentegen een anarchie, weliswaar in zeker opzicht ook niet-hiërarchisch en anti-rationalistisch, maar het vertoonde een volslagen gebrek aan organisatie en was anti-maatschappelijk. Dit ontaardde onvermijdelijk in een persoonscultus en zelfverheerlijking, waarvoor speciaal in Nederland nog steeds een goede voedingsbodem bestaat. Deze anarchie van Abstract-Expressionisme werkt overigens ook nog sterk door in de Pop Art, hoewel daar de cultus van het persoonlijk gebaar is teruggebracht tot een persoonlijke frustratie. Niettemin heeft de anarchie en het super-individualisme van Abstract-Expressionisme (en de er uit voortgekomen Pop-Art) een klimaat geschapen waar wel een vorm van organisatie op moest volgen. Eerst het Abstract-Expressionisme en nu ook Pop-Art hebben iedere zeggingskracht verloren en zijn terechtgekomen in een modieus door het establishment geannexeerd randgebied. In zekere zin is het irriterend om de psychedelische image-bouwers en zelfverheerlijkers in het kielzog van hun super charlatan Andy Warhol (n.b. volgens een vooraanstaand New Yorks critica de nieuwe Michelangelo, hetgeen overtuigend aantoont tot welke waanzin de onzekerheid bij critici en kunsthistorici kan leiden) hun verwarring scheppende activiteiten met steun en instemming van

autoriteiten (en C.I.A.) te zien uitvoeren. Aan de andere kant scheidt hun reactionair egoïsme een klimaat, waaruit werkelijk progressieve en constructieve gedachten vanzelf naar voren moeten komen. Op dezelfde manier waarop b.v. armoede communisme kweekt.

Met andere woorden: alle waardering voor het Abstract-Expressionisme (en ook Vijftigers) in de vijftiger jaren, dat voor de huidige generatie in veel opzichten de weg heeft vrij gemaakt, maar een veroordeling van het welig tierende modieuze epigonisme van de persoonlijkheidsverheerlijkers, dat overigens ook in eigen kring al steeds meer reacties oproept (vooral in de V.S. en dus vanzelf hier ook komt).

Het project kan dus een vorm van organisatie genoemd worden, waarbij het niets wil voorschrijven, maar alleen een mogelijkheid wil opperen en een veranderde, nieuwe situatie wil signaleren, ontstaan door opzienbarende ontwikkelingen in techniek en wetenschap. Voor dit laatste, techniek en wetenschap dus, - begrippen waar ieder rechtgeaard criticus zich met emotionele kracht tegen afzet - zou in deze serie een grenzeloze bewondering aan de dag gelegd worden. Adoptie van moderne technieken en gebruik maken van nieuwe vindingen om een duidelijker en totaler beeld te krijgen, is echter niet minder dan een vereiste om een eigentijdse problematiek aan te kunnen pakken. Het is niet voorstelbaar dat een kantoorklerk nog achter een lessenaar staat met een ganzeveer als instrument om mee te werken, hij zit nu achter een stalen bureau met een elektronische rekenmachine. De schrijver echter zit net als in de vorige eeuw met pen en papier geïsoleerd op zijn kamer temidden van een chaos boeken en andere culturele statussymbolen inspiratie op te doen voor een nieuw kunstwerk. Niet te geloven. Op dienovereenkomstige wijze zijn er nog duizenden beeldhouwers en kunstschilders aan de gang, aldus in broederlijke samenwerking met de schrijvers een nieuw soort kitsch creërend. De vroegere kitsch van z.g. keukenmeidenromans (een afgrijselijke term) en hollandsse landschapjes wordt vervangen door bekentenisromans, abstract-expressionistische en popart-

kunstwerkjes van nostalgische super-individualisten. Dit alles ook nog met staatssteun, wat logisch is want voor achteruitkijkers en handhavers van de maatschappelijke (= culturele) orde en anderssoortige cultuurreactionairen heeft de staat graag wat geld over.

Zowel minimal art als het project hebben een aan techniek en wetenschap verwante werkwijze. Het doel is dan ook niet het vervaardigen van een kunstwerk, maar het verschaffen van materiaal, informatie dus, waar een lezer of toeschouwer zijn eigen conclusies (en die voor iedereen verschillend zullen zijn) kan trekken. Dat is niet een soort pseudo-wetenschap bedrijven, maar meer het suggereren van een denkwijze, die in overeenstemming is met nieuwe ontdekkingen van de wetenschap. Het is een poging deze technische en wetenschappelijke vindingen te integreren in ons maatschappelijk bestaan, om onze nog 19e eeuwse denkwijze, ons rationalistisch waarde- en normbesef en onze empirische (alpha) wetenschapsmethoden (althans in Europa nog steeds) uit een voorbij tijdperk, aan te passen aan de veranderde omstandigheden.

Het is al meer betoogd in deze serie dat alles wat hier verkondigd wordt bepaald geen nieuws is. Als er over ontdekkingen en theorieën van de wetenschap gesproken wordt, dateren die soms al uit het begin van de 20ste of zelfs uit het eind van de 19e eeuw. Dat houdt echter niet in dat het daarom oude koek is, integendeel. Al deze ontdekkingen en ideeën zijn vrijwel nog niet in onze samenleving en in ons denkpatroon opgenomen. Het norm- en waardebesef, het nog steeds autoritaire, hiërarchische karakter van onze maatschappij is totaal 19e eeuws. Wat nu door het project (en ook minimal art) getracht wordt te bereiken is een integratie van nieuwe opvattingen van wetenschap in onze samenleving. Bepaald geen avant-gardisme dus, dat momenteel in geen enkel opzicht bestaat, ook niet in de wetenschap. Er wordt voortgebouwd op de werkelijk avant-gardistische prestaties uit het begin van onze eeuw (en voor wat de kunst betreft de periode 1915-1925). In dit licht moeten b.v. ook de theorieën van de door psychedelici tot profeet

gebombardeerde MacLuhan gezien worden. Hij doet niet anders dan reeds vrij lang bestaande vindingen in praktische toepassing brengen op onze huidige samenleving.* Daarbij is hij bewust of onbewust terechtgekomen in de persoonscultus van de image-bouwers, hetgeen veel afbreuk heeft gedaan aan zijn werk. Het is zaak deze hele materie los te zien van modieuze tijdsverschijnselen, die altijd achter de werkelijke ontwikkelingen aanlopen en door reactionaire krachten ogenblikkelijk voor eigen gebruik en tot handhaving van de bestaande orde omgebogen worden. Er dient een zakelijk en maatschappelijk verantwoord gebruik gemaakt te worden van bevindingen van avant-gardisten uit de beginperiode van deze eeuw, los van alle modieuze of op persoonlijke glorie afgestemde tendenzen. Eerst dan kan men spreken van vooruitgang en van een sociale en maatschappelijke integratie van wetenschappelijke en culturele ontdekkingen. Het project doet daar een poging toe, zonder pretentie een eeuwige voor ieder geldende waarheid te verkondigen. Het is een poging, zonder meer.

Dit alles heeft vrij weinig met literatuur of kunst in traditionele zin te maken gehad. Het heeft willen aantonen welke gedachten tot het project geleid hebben en die weer ten nauwste samenhangen met de structuur van het project zelf. Over dit laatste zal deel 10 gaan, en dan naar aanleiding van het in maart te verschijnen project II 'De Maagden'. Daarmee zal voorlopig (?) deze serie afgesloten worden, althans dat is op dit moment de bedoeling. Het laatste deel 10 zal ongeveer eind januari verzonden worden.

november 1967

* Op bepaalde punten maakt hij bovendien aperte fouten, zoals b.v. bij zijn veronderstelling dat de kunst de wetenschap altijd vooruit is. Dat is nooit zo geweest en nu wel in de allerlaatste plaats. Er zijn meer punten, die niet kloppen, maar het meest jammerlijke is dat zijn annexatie door de psychedelici weer aanleiding zal geven tot veel misverstanden en veel mensen totaal in verwarring zal brengen.

10.

Project II 'De Maagden' bestaat uit drie delen:

- a. een reconstructie in taal van een ontmaagding, die in werkelijkheid precies zo heeft plaatsgevonden;
- b. een zo nauwgezet mogelijke visuele reconstructie van dezelfde gebeurtenissen door middel van feitelijke fotografie;
- c. een groot aantal direct in taal weergegeven belevenissen van meisjes, via interviews op de band vastgelegd.

Deze delen zijn in geen enkel opzicht ondergeschikt aan elkaar, het één vormt geen aanvulling op het ander. Ook de fotografie staat geheel op zichzelf, is geen illustratie van de tekst en moet onafhankelijk van de andere delen bekeken worden. Deze drie autonome delen vormen tezamen één geheel, dat een facettenbeeld geeft van de werkelijke ontmaagding. Ieder deel levert op zelfstandige en eigen wijze een bijdrage aan het totaal, dat dan een *aantal* facetten toont van die werkelijkheid. Iedere werkelijkheid immers heeft zoveel facetten als er mensen zijn, terwijl invloeden van buitenaf (omgeving, klimaat, tijd, etc.) ook van bepalende invloed zijn, hoe een gebeurtenis of situatie zich manifesteert.

a.

Als voorbeeld voor de reconstructie werd een ontmaagding genomen, die beschouwd kan worden als vrij 'normaal', d.w.z. voor zover welke ontmaagding dan ook 'normaal' kan verlopen. Met andere woorden, als voorbeeld werden twee mensen gekozen, die zich niet bijzonder onderscheiden van hun medeburgers, noch wat uiterlijk, levensloop of levenshouding betreft. Ofschoon er natuurlijk geen doorsnee-mensen bestaan, werd er toch naar gestreefd een paar te vinden, dat dit fictieve begrip volgens de daarvoor gangbare opvattingen het meest nabij kwam.

Deze twee mensen, die vanzelfsprekend bij de gehele productie van het project betrokken zijn geweest, zijn eindeloos ondervraagd over hun ontmaagding. Daarbij ging het er nooit om

wat ze dachten, voelden, ondergingen of welke andere subjectieve ervaring ze beleefden, maar uitsluitend om een feitelijk verslag van de gebeurtenissen. Het ging er om de hele situatie te reconstrueren, waarbij vooral de plaats (omgeving), de tijd en andere omstandigheden van belang waren. Soms met behulp van oude kiekens uit het foto-album was het tenslotte mogelijk de totale gebeurtenis uiterst nauwkeurig en topografisch volkomen correct te hersituieren. De fietstocht van het meisje van haar huis naar de plaats waar de ontmaagding plaats vond, werd eveneens precies gereconstrueerd. Dit gebeurde op een voorjaarsavond onder precies dezelfde omstandigheden en op exact gelijk tijdstip als de ware gebeurtenissen tien jaar eerder.

Aldus ontstond een feitelijk verslag van de gebeurtenissen (eigenlijk een geheel van situaties, maar helaas is dit woord in feite al weer onhanteerbaar geworden door epigonistisch en modieus gebruik door ‘avant-gardisten’), waarbij omgeving en tijdsbegrip centraal staan, en niet de, ondanks het onderwerp, minimale handelingen, die geïntegreerd zijn in de algehele situatie. M.a.w. ook de personen krijgen een object-benadering, zij zijn geen romanfiguren en worden slechts gevolgd in uiterlijk en gedragingen. Het zijn geen karakters, zij zijn anoniem, zoals de mensen die men op straat passeert en die eveneens als objecten deel uitmaken van het geheel van omgeving, tijds- en klimaatomstandigheden (dit alles in de meest uitgebreide zin). Dit maakt het mogelijk dat iedereen in deze figuren zijn eigen persoonlijkheid kan inpassen, tenslotte is iedereen behalve persoonlijkheid ook een anonieme voorbijganger, die deel uitmaakt van een groter geheel. Waar dus voorheen altijd de personen en hun handelingen centraal stonden en omgeving en andere omstandigheden daaraan ondergeschikt waren, valt nu de nadruk op de geïntegreerde totaliteit van deze factoren. Er is geen hiërarchie meer, geen enkel (onder)deel domineert over een ander (onder)deel, alles maakt op gelijke onafhankelijke wijze deel uit van het geheel.

Hieruit blijkt logischerwijze een anti-individualistische hou-

ding, een poging tot aansluiting bij de omgeving, in plaats van die omgeving naar eigen hand te zetten. Het getuigt van een streven naar maatschappelijke integratie, een doorbreking van het zelfgeschapen isolement van het individu, zoals dat onder anderen door het maatschappelijk systeem (het kapitalisme) in stand gehouden wordt. Zolang ieder individu zich als uniek beschouwt en zichzelf als middelpunt van ‘de’ of ‘zijn’ wereld ziet (in plaats van zich te realiseren dat ‘zijn’ wereld anders, maar niet unieker, is dan die van een ander, en niet meer is dan een zeer klein deel van één groot geheel), blijft het vrij eenvoudig de bestaande hiërarchieke orde te handhaven. Om tot een werkelijk leefbare wereld te komen en om een maatschappijvorm te ontwikkelen, die werkelijk *ieder* mens de kans geeft een individu te zijn is het van het grootst belang dat men doordrongen wordt van een gemeenschapsidee, dat men deel uitmaakt van een collectiviteit van individuen (en er dus geen ‘massa’ of ‘klootjesvolk’ bestaat) en dat men de zeer beperkte eigen belangrijkheid weet in te passen in het belang van een groter geheel.

b.

Voor de visuele reconstructie door middel van feitelijke fotografie werden modellen gevonden, die wat uiterlijk en leeftijd betreft min of meer overeenkwamen met de eigenlijke hoofdpersonen tien jaar eerder. Deze modellen kregen, voor zover dat mogelijk was, de authentieke kleren aan, en, voor zover dat niet mogelijk was, een zo goed mogelijke vervanging daarvoor. De fotograaf, Frank Bouwman, gebruikte om tot een zo natuurgetrouw (dus niet scherp of helder) mogelijke reconstructie te komen geen flashlight of enige andere vorm van extra belichting. Getracht werd de schemerige, soms meer dan half duistere sfeer (in de slaapkamer b.v.) zo precies mogelijk over te brengen in de foto's. Daarom geen scherpe contouren, geen kontrastrijke plaatjes of effectvolle close-ups, maar integendeel, voor wat de binnenopnamen betreft, dikwijls vrij vage en vanuit het reconstructiestandpunt bezien toch duidelijke op-

namen, die bepaalde situaties zo natuurgetrouw en sec mogelijk weergeven. Op geen enkele manier is getracht 'mooie' of 'gekke' plaatjes te maken, iedere vorm van compositie werd uitgeschakeld en de eigen inbreng van fotograaf of samensteller van het project is totaal nihil. Uitgangspunt was de situatie tijdens de ontmaagding tien jaar geleden en die werkelijkheid werd gereconstrueerd, zonder enige toevoeging. De foto's zou men op dezelfde manier moeten kunnen bekijken waarop men b.v. door een familiefoto-album bladert.

Er is een fundamenteel verschil met de z.g. 'sad' foto's, die opzettelijk en vanwege het effect als geïsoleerde kunstwerkjes geconstrueerd worden en waarvan de werking berust op een 'shock' effect (lekker, lullig, suf, gek etc.). De feitelijke fotografie van 'De Maagden' beoogt geen enkel effect, is in geen opzicht opzettelijk en vormt geen geïsoleerd kunstwerkje van wat voor soort dan ook. Net als bij het feitelijk verslag zijn omgeving, tijds- en andere omstandigheden van buitenaf van groot belang. De geportretteerden staan niet centraal, maar maken deel uit van de algehele situatie, die in zijn geheel wordt weergegeven ter informatie van de lezer. Dit houdt natuurlijk ook in dat de foto's in hun totaliteit beschouwd moeten worden en niet ieder apart als geïsoleerd plaatje. Kwalificaties als 'goed', 'mooi', 'fijn', 'gek' etc. zijn ook niet van toepassing, daar ze uitsluitend bedoeld zijn voor het overbrengen van informatie en niets anders.

De foto's werden voor zover dat mogelijk was opgenomen in de authentieke omgeving of in een zo natuurgetrouw mogelijke reconstructie daarvan. Ook de algehele situering, de plaats, tijd en andere omstandigheden werden precies in overeenstemming gebracht met de ware gebeurtenissen van weleer. Dit alles gebeurde uiteraard om een zo groot mogelijke natuurgetrouwheid te bereiken en de informatie zo hoog mogelijk op te voeren. Bovendien werd er gewerkt aan de hand van een nauwkeurig opgesteld draaiboek. In totaal werden 64 representatieve situaties opgenomen, verdeeld over binnen- en buitenopnamen. Bovendien werden de foto's nauwkeurig op echt-

heid en natuurgetrouwheid gecontroleerd door de twee personen, die als voorbeeld fungeerden. Op deze wijze vormen de foto's op zelfstandige wijze een informatieve en visuele bijdrage aan het facettenbeeld van een ontmaagding.

c.

De interviews werden opgenomen door Trudie Beumer en Lieneke van Schaardenburg aan de hand van een schema vragen, die de te interviewen persoon eerst werd voorgelegd.

Deze vragen luiden:

I. *Voorgeschiedenis*

- a. Eerste contacten met jongens (wanneer en hoe).
- b. Vrijen en eerste sexuele handelingen (wanneer, hoe en waar).
- c. Hoe werd dit ervaren, gebeurde dit veel en met verschillende jongens?
- d. Van wanneer dateren de betrekkingen met de jongen, waarmee voor het eerst een volledige sexuele ervaring werd beleefd en hoe was de kennismaking met hem?
- e. Beschrijving van de gebeurtenissen, die direct aan de ontmaagding vooraf gingen.

II. *De ontmaagding zelf*

- a. Beschrijving van het waar, hoe en waarom (voor zover dat althans mogelijk is).
- b. De feitelijke ontmaagding zelf, uitgebreid verslag van alle handelingen.
- c. Hoe werd de ontmaagding ervaren en wat waren de gevoelens er na?
- d. Wat gebeurde er na en wat waren de gevoelens er na?
- e. Werden nadien met deze partner ook nog sexuele betrekkingen onderhouden en hoe liep de relatie af?
- f. Vergelijking eerste sexuele ervaring met die er na.

Aan de hand van deze vragen werd de te interviewen personen verzocht een volledig afgerond verhaal te vertellen, op hun

eigen manier, alsof ze het aan b.v. een vriendin vertelden. Slechts in enkele gevallen, en dan zo min mogelijk, werden door de interviewsters directe vragen gesteld, alleen b.v. wanneer het verhaal, om wat voor reden dan ook, ineens bleef steken. Dit alles om een zo natuurlijk en ontspannen mogelijk verhaal te krijgen, waarin de persoonlijkheid van de geïnterviewde het best tot haar recht komt. Het ging in de eerste plaats om haar verhaal, een zo groot mogelijke hoeveelheid informatie te krijgen over haar persoonlijke ervaringen, niet om het verkrijgen van statistische gegevens. Er werden meisjes en vrouwen geïnterviewd in leeftijd variërend van 16 tot 82 jaar en in maatschappelijke status variërend van werkster, hippe tiener en degelijke huisvrouw tot een lesbienne en een echtgenote van een directeur van een grote maatschappij. Hoewel volledigheid in deze niet de bedoeling en niet mogelijk was, werd toch gepoogd een zo breed mogelijk scala van variëteiten te bereiken.

Deze interviews zijn direct in taal, in de z.g. spreektaal, weergegeven, in plaats van ze b.v. op een band bij te voegen. Het project houdt zich namelijk met *taal* bezig en spreektaal is de meest *primaire* vorm van de taal. De informatieve waarde er van is ook veel groter dan van de z.g. schrijftaal. Het verschaft gegevens over de persoonlijkheid van de geïnterviewde, is volstrekt authentiek en impliceert een directe overbrenging. Wanneer de gesprekken op de band gebleven waren, waren het geluiden geweest, waarvan meer dan de helft verloren gaat, gewend als we zijn aan geluiden.

In andere afleveringen is al gesproken over het tekort aan informatieve en communicatieve mogelijkheden van onze taal. Bovendien is de discrepantie tussen schrijftaal (zoals gebruikt door 'taalspecialisten' als literatoren) en spreektaal ook steeds groter geworden, terwijl b.v. intellectuelen dikwijls spreken in een soort 'schrijftaal' of betekenisloze 'cliché-taal' (evenals politici, waarmee niet gezegd wil worden dat politici geen intellectuelen kunnen zijn). De verstaanbaarheid van de taal in de z.g. moderne literatuur is voor een niet ingewijde vrijwel tot

nul gereduceerd. Over aspecten betreffende de taal zie verder aflevering 7 van de serie.

Deze drie delen van 'De Maagden' werden vervolgens via een (willekeurig) systeem tot één geheel samengevoegd, waarbij ieder onderdeel toch zijn autonomie volledig behield. De drie delen werden hiertoe op willekeurige wijze in acht ongeveer gelijke stukken verdeeld, waarbij op geen enkele manier rekening werd gehouden met compositionele elementen, met 'mooie', 'effectvolle' of 'goede' overgangen tussen de delen onderling. Zowel in de drie delen zelf als in hun samenvoeging tot één geheel ontbrak aldus iedere vorm van compositie. De enige maatstaf die gehanteerd werd bij deze samenvoeging, was een zo groot mogelijke informatieve overbrenging te verkrijgen en de autonomie van de delen te verzekeren. Daarom werden acht eenheden samengesteld van telkens acht foto's (b), ongeveer acht pagina's tekst (a) en ongeveer acht pagina's interviews (c). De volgorde binnen iedere eenheid werd steeds weer afgewisseld, wederom volgens een willekeurig systeem, om aldus de lezer niet in een bepaald leespatroon te dwingen, om de zelfstandigheid van de delen te accentueren en om het willekeurig facettenbeeld van het geheel te benadrukken. Aldus ontstond de volgende vorm van organisatie:

c a b	c b a
a b c	b a c
b c a	a c b
c a b	c a b

Het resultaat hiervan is dat op basis van een wisselende getallenreeks een totaal ontstond, dat misschien een constructie, een structuur, of, bij voorkeur, een organisatie-vorm van informatie, genoemd kan worden en dat iedere vorm van traditionele compositie mist. Van belang is een directe overbrenging van het materiaal (de tekst, interviews en foto's) met een minimale eigen inbreng (die uitsluitend in de conceptie, de idee,

aanwezig is), het elimineren van duistere begrippen als inspiratie, intuïtie, literaire waarden, schoonheidsidealen, esthetiek, compositionele en stijlelementen, hiërarchie enz. en het bereiken van een organisatievorm waarin ieder deel van het materiaal volledig tot zijn recht komt. Deze vorm van organisatie dient eenvoudig te zijn, voor iedereen duidelijk, niet van persoonlijke invallen afhankelijk en mag anderzijds evenmin ontaarden in een intellectualistisch spelletje met getalstructuren.

‘De Maagden’ is het tweede project en is, zoals al eerder aangekondigd, tot stand gekomen door samenwerking van meerdere personen. Doelstellingen en idealen, die aan het project ten grondslag liggen, brengen met zich mee dat de bijdragen van deze medewerkers ook volledig tot hun recht komen. Zonder hun aandeel bij de productie er van zou realisatie van het project niet alleen totaal onmogelijk zijn, de basisidee van samenwerking, van een vorm van collectiviteit - die immers in het project zelf ook aanwezig is - is zelfs één van de belangrijkste principes van het bestaansrecht er van.

Het derde project, dat in conceptie reeds vrijwel uitgewerkt is, en waarvan de realisatie in het najaar zal moeten plaatsvinden - althans indien alle organisatorische en financiële problemen tegen die tijd zijn opgelost - zal de idee van collectiviteit nog verder uitdiepen. Het directe aandeel van de samensteller in de uitwerking zal dan tot vrijwel nul gereduceerd worden. Verwacht mag worden dat aan dit project III meegewerkt zal worden door tenminste vijftien interviewers, vier fotografen en een geluidsjagersclub, terwijl als ‘modellen’ twee complete eredivisie voetbalvelden zullen moeten fungeren.

december 1967

Eindnoten:

- * Hier wordt het begrip ‘roman’ alleen gehanteerd, zoals zij nu bestaat en gebruikt wordt. In de 19e eeuw had de roman wel een informatieve en communicatieve functie en blijft derhalve buiten deze bespreking.
- * De catalogus zal een zo volledig mogelijke bibliografie bevatten. Hieronder een keuze van artikelen en publicaties door de minimalisten zelf:
 - Dan Flavin, ‘...some remarks...’, Artforum, 5, december 1966
 - Donald Judd, ‘Specific objects’, Arts Yearbook, 8, 1965
 - Sol LeWitt, ‘Paragraphs on conceptual art’, Artforum, 5, juni 1967
 - Robert Morris, ‘Notes on sculpture’, Artforum, 4, februari 1966
 - Robert Smithson, ‘Towards the development of an air terminal site’, Artforum, 5, juni 1967
 - Robert Smithson en Robert Morris in Harper's Bazaar, juli 1966
 - en een keuze uit de belangrijkste artikelen van kunstcritici en -historici:
 - Prof. Richard Wollheim, ‘Minimal Art’, Arts Magazine, 39, januari 1965
 - Bruce Glazer, interview met Stella en Judd, Art News, 65, september 1966
 - Lucy R. Lippard, ‘Rejective Art’, Art International, 10, October 1966
 - Barbara Rose, ‘ABC Art’, Art in America, 53, oktober/november 1966
 - Clement Greenberg, ‘Recentness of sculpture’, Art International, 11, april 1967

Michael Fried, 'Art and objecthood', Artforum, 5, juni 1967

- ** Een knap staaltje hiervan levert ook de 'stille' Beatle George Harrison in een interview dat oorspronkelijk in de 'underground movement' krant International Times (IT) verscheen en door Hitweek in vertaling werd gepubliceerd. Aan dit betoog, geouwehoer eigenlijk, dat wemelt van hierboven onder a en b genoemde termen en waarin verder veelvuldig gesproken wordt over God, liefde, straling (door yoga), kosmische zangen, communicatie door aanvoelen (!) en zo meer, is geen touw vast te knopen. Het zijn in feite evenzeer pogingen van Harrison, hippies, love-inners, turn-onners, diggers c.s. om aan het gruwelijk westers rationalisme te ontkomen. Als houvast wordt hierbij helaas teruggegrepen naar Oosterse culturen die n.b. juist miljoenen massa's in eeuwenlange slavernij, uitbuiting en achterstelling gehouden hebben. Kortom de meest achterlijke, reactionaire en iedere vooruitgang tegenhoudende geestelijke stromingen die de wereld ooit gekend heeft. Waardoor men zich in alle ernst kan gaan afvragen of flower-power en love-in bewegingen niet door de CIA gesteund worden, hetgeen dan ook hun veelvuldige publiciteit, die in geen verhouding staat tot hun werkelijke importantie, zou verklaren.
- * Met opzet worden namen van auteur en zijn kritikus weggelaten. Het gaat hier om het signaleren van algemeen voorkomende opvattingen in culturele en aanverwante kringen.
- ** Heel langzaam komt daar, niet in de laatste plaats dankzij de minimalists, een kentering in. Zo verscheen in de laatste aflevering van Artforum (sept. 1967) het eerste deel van een bijzonder informatief artikel van Ronald Hunt 'The Constructivist ethos: Russia 1913-1922' (Part I). Lezing hiervan zal o.a. duidelijk maken waar de balletten van Morris, Rauschenberg en theaterexperimenten van b.v. Warhol op terug te voeren zijn. Ook de meest actuele opvatting van kunstenaar-ingenieur, gelanceerd door Tatlin, vanaf 1918, zal vele ogen (moeten) openen.

Lezing congres van Neerlandici, Groningen, mei 1968

Deze voordracht zal voor een groot deel gebaseerd zijn op de uit tien delen bestaande serie 'Het einde van de roman'. Deze serie is ontstaan naar aanleiding van reacties op het eerste project 'Voor de soldaten'. Toen bleek namelijk dat, in ieder geval voor critici en andere speciaal in literatuur geïnteresseerden, een toelichting omtrent achtergronden en doelstellingen van het project nodig was. Het is de bedoeling dat de serie, die in de loop van 1½ jaar ontstond, in zijn geheel gepubliceerd zal worden bij het verschijnen van project II 'De Maagden', eind mei a.s.

Om een zo duidelijk mogelijk beeld te krijgen van de gedachten die tot het project geleid hebben, is het van belang in het begrip 'kunst' twee verschillende betekenissen te onderkennen. Kunst, en dat is wat men zou kunnen noemen levende kunst, functioneert slechts indien zij een communicatieve en informatieve waarde heeft. M.a.w. kunst, en dat geldt voor alle kunsten door alle eeuwen heen, heeft alleen een functie indien zij informatie verschaft en aldus invloed kan uitoefenen.

Deze communicatieve en informatieve functie vervalt zodra een bepaald soort kunst algemeen aanvaard wordt. Zodra zij geaccepteerd is, opgenomen in de bestaande maatschappelijke verhoudingen - eigenlijk geannexeerd is - wordt zij tot wat algemeen als 'kunst' aanvaard wordt en wat in feite dode kunst of mode is. Vanaf dat moment namelijk wordt de kunst een doel op zich en gaat een geheel eigen leven leiden buiten de maatschappij om. Wanneer deze situatie bereikt is, ontstaat er weer een nieuwe kunstvorm, die wel informatieve en communicatieve mogelijkheden heeft. Het grote misverstand nu bestaat dus daaruit dat iets pas als kunst aanvaard wordt als het

zijn waarde in feite al grotendeels verloren heeft. Vandaar ook dat nieuwe stromingen in de kunst onveranderlijk de betiteling ‘anti-kunst’ krijgen. Dat is bepaald niets nieuws en gebeurde ook in de vorige eeuw (Delacroix, Barbizon, Impressionisten).

De roman had in de 19e eeuw een communicatieve en informatieve functie. Schrijvers als Zola, Balzac, Toergenjew en Tolstoï verschaffen informatie in maatschappelijk, religieus en sociaal opzicht over hun tijd. Na hen zijn er geen echte romanschrijvers meer geweest, de roman was tot kunst geworden en had als informatief communicatiemiddel afgedaan.

Het is dan ook eigenlijk onzin thans over het einde van de roman te spreken, die is al 50 jaar dood en iedereen weet het. De oorspronkelijke roman is inmiddels tot z.g. kitsch geworden, tot dat wat een vorige generatie literatoren als keukenmeidenromans betitelden, beledigend voor de z.g. keukenmeiden, maar zeer illustratief voor het hiërarchisch normbesef van deze generatie.

Wat hierna kwam, Kafka, Joyce, Miller en Céline had met de roman niets meer te maken. Het waren de persoonlijke ervaringen en gevoelens van individuen, die in de in economisch, sociaal en maatschappelijk opzicht afgrijselijke late twintiger en dertiger jaren de geestelijke en individuele vrijheid in gevaar zagen. Zij voelden zich door de maatschappij bedreigd, door de kortzichtige bourgeoismentaliteit en de toenemende autocratie. Naarmate de persoonlijke vrijheid minder wordt, groeit het individualisme als logische reactie daarop. Met alle verschillen die men maar kan en mag bedenken, zijn zowel Kafka als Miller exponenten van het in verdrukking geraakte individu. Met romans hadden hun werken, noch wat compositie, noch wat inhoud betreft, nauwelijks iets te maken. De informatie, die overkwam was op dat tijdstip - de twintiger en dertiger jaren - van belang, omdat het individu door de overal opkomende dictatuur inderdaad ernstig bedreigd werd. Na de oorlog echter werd deze vorm van individuele expressie echter via b.v. Kerouac tot doel op zich, tot officiële kunst: de infor-

matieve en communicatieve waarde er van was tot vrijwel nihil gedaald. Het genre ontaardde in snel tempo tot superindividualistische dikwijls zelfverheerlijkende en in ieder opzicht asociale uitingen van mensen met aanpassingsmoeilijkheden. Werd in de dertiger jaren het individu werkelijk bedreigd door de toen bestaande maatschappelijke structuur, vanaf ruwweg de vijftiger jaren - waar de individuele vrijheid juist steeds groter werd - gaat de z.g. dreiging nu van techniek en wetenschappen uit.

Het is duidelijk dat er nu met zevenmijlslaarzen door bijna honderd jaar literatuurgeschiedenis geraasd is. Het gaat hierbij echter om de grote lijnen, niet om details en het is duidelijk dat er bij allerlei facetten kanttekeningen te maken zijn. Het is echter de bedoeling een zeker overzicht in de situatie te krijgen, een basis te vormen voor de huidige stand van zaken.

Momenteel wordt er nog steeds literatuur gefabriceerd op basis van zowel de 19e eeuwse roman, de psychologische variant daarvan en de auto-biografische min of meer anti-maatschappelijke ontboezemingen. Alle media, die gebonden zijn aan een bepaalde voorbije periode, eigenlijk historische stijlen, die gefundenes fressen vormen voor een kleine groep in feite maatschappelijk gefrustreerden, die zich niet aan de veranderde omstandigheden hebben kunnen aanpassen. Kortom, net als de middenstanders, een kleine ten dode opgeschreven groep.

Het resultaat is een literatuur, die volkomen los is komen te staan van de realiteit, die geen enkele informatieve en communicatieve waarde meer heeft en zichzelf steeds meer isoleert. Dit uit zich onder meer door het sterk stijgend aantal - dikwijls tijdelijke - schrijvers, - het genre is immers tot cliché geworden - een daling van het aantal lezers van de roman en een stijging van lezers van en een grote vraag naar documentaire werken. De behoefte aan informatie en communicatie is namelijk op dit moment zeer groot. Dit hangt samen met de zeer snelle maatschappelijke ontwikkelingen van de laatste tijd: de z.g. tweede industriële revolutie. Er zal gepoogd worden wat dieper op deze situatie in te gaan.

Er is namelijk sinds de jaren twintig een situatie ontstaan, waarbij technologie en wetenschap zich razend snel verder ontwikkelden, terwijl kunst en cultuur zich aanvankelijk in tegenovergestelde richting bewogen en eerst nu langzamerhand weer op de uitgangstellingen van 1920 aangeland zijn en dus in feite nog ver achter liggen.

De basis van onze gehele huidige samenleving, zowel in cultureel, maatschappelijk en wetenschappelijk opzicht, ligt in deze twintiger jaren verankerd. Er was een totaal nieuwe wereld ontstaan, o.a. door de laatste ouwerwetse oorlog, waarbij de strijdende partijen zich in feite in niets van elkaar onderscheidden. Bovendien vond de Russische revolutie plaats, waarvan men ook eerst nu langzamerhand de geweldige betekenis is gaan inzien. In de techniek drong men via het vliegtuig de ruimte binnen, niet langer was de aarde het enige doel van onderzoeken, exploraties en inspiratiebron voor kunstenaars. De relativiteitstheorie van Einstein tastte alle tot dan toe vaststaande waarden in hun fundamenten aan.

In de kunst kwam dit tot uitdrukking in stromingen als Constructivisme, De Stijl en Dada. Deze stromingen kondigden, ieder op eigen wijze, het einde van de kunst aan. Dat wil zeggen, het einde van de kunst als geïsoleerde uiting van schoonheid, ontroering of welke andere individuele emotie dan ook. Deze kunstenaars beseften de betekenis van de nieuwe ontdekkingen en trachtten deze in hun werk te integreren. Men kan bij hen dan ook spreken van het begin van een ideologische kunst. Dat betekent dat niet hun werken in de eerste plaats van belang zijn, maar wel de ideeën die zij illustreerden. Hun schilderijen en objecten zijn geen doel op zich, maar dienen als visuele voorbeelden van hoe zij zich de toekomst van de nieuwe technische maatschappij voorstelden. Via hun kunst - zelf spraken zij van nieuwe kunst in een nieuwe maatschappij - probeerden zij vindingen van techniek en wetenschap in het maatschappelijk en cultureel patroon te integreren. Opmerkelijk is dan ook dat zij hun motiveringen en hun ideologie - om dat nu maar zo te noemen - uitvoerig in tijdschriften en pu-

blicaties uiteenzetten. Geschriften, die dikwijls tot op vandaag utopisch of verward genoemd worden, maar die in werkelijkheid de sleutel bevatten van de hedendaagse ontwikkelingen. Illustratief is in dit opzicht dat het enige Nederlandse tijdschrift van belang dat ooit bestaan heeft, *De Stijl*, - dat in feite op alle middelbare scholen en zeker op de universiteiten grondig bestudeerd zou moeten worden - in een literair historisch werk als dat van Knuvelder, niet eens genoemd wordt.

Een belangrijk aspect van de kunst van Constructivisten, De Stijl-kunstenaars c.s. wordt geïllustreerd door hun verwerpen van de hiërarchie in de compositie. In feite trachten zij zelfs iedere traditionele vorm van compositie, dat immers synoniem was voor begrippen als schoonheid en hiërarchische orde, in hun werk te vermijden. Niet alleen worden de kleuren niet langer ondergeschikt gemaakt aan het totaalbeeld, ook de vormen krijgen autonomie en dienen niet langer als onderdelen tot vergroting van schoonheid, orde en logica van het geheel. Het traditionele kunstwerk, dat ook nu nog bestaat in b.v. de roman, of in de z.g. moderne sculpturen van de Engelse beeldhouwer Anthony Caro, wordt gekenmerkt door wat Mondriaan noemt 'het dominerende'. Daaronder wordt verstaan dat het traditionele kunstwerk zich opdringt, alle aandacht voor zichzelf opeist en geen andere informatie verschaft dan over zichzelf, over de maker ervan. Een dergelijk kunstwerk domineert zijn omgeving, laat meestal zelfs nauwelijks toe dat men zich van de omgeving bewust is.

In de hedendaagse roman is er zo dus sprake van een min of meer autoritair éénrichtingverkeer schrijver-lezer. Binnen het kunstmatig raam van een compositie, waarbinnen alles ter wille van literaire schoonheid, orde of z.g. logica in een hiërarchisch verband is ondergebracht, geeft de schrijver uiting aan zijn persoonlijke frustraties, psychologische merkwaardigheden, zijn onmacht tot een voor hem aanvaardbaar maatschappelijk bestaan en verder alles wat nog meer zijn persoonlijkheid kan uitmaken. Dikwijls wordt dat dan een poging tot communicatie

genoemd, hetgeen het dan ook wel zal zijn, maar wat wel getuigt van een grenzeloze zelfoverschatting en van een diepe verachting voor het publiek - meestal stomme massa, klootjesvolk of burgers (typische dertiger jaren uitdrukking) genoemd. Dit is een soort communicatie gebaseerd op een hiërarchisch normbesef, zoals dat in de verhouding meester-hond nog het best tot uitdrukking komt. Het resultaat van deze pogingen wil dan 'mooi, goed, knap' of een op een dergelijke waarde kwalificatie gebaseerde term zijn. Alsof dat voor iemand, behalve dan voor een klein aantal op dergelijke wijze maatschappelijk onaangepasten, ook maar iets te zeggen heeft.

De gewone werkelijkheid is sinds lang uit al deze werken verdwenen. In plaats daarvan is een door de schrijver vervalste werkelijkheid gekomen, die voor persoonlijke doeleinden gebruikt wordt. In de literatuur is al decennia lang van werkelijkheid geen sprake meer, terwijl juist deze realiteit de afgelopen jaren in sterke mate aan verandering onderhevig is geweest. Maar de werkelijkheid wordt nog immer als banaal, alledaags of vervelend gekwalificeerd en de literaire kunstwerken zijn een vlucht daaruit. Indien godsdienst opium voor het volk is (Lenin), dan is kunst dat geworden voor de intellectuelen, die zich zo anders weten dan de z.g. 'gewone' mensen. Ondanks de ontdekkingen van Mondriaan, Constructivisten c.s., ondanks de opzienbarende vindingen van wetenschappen en techniek - soms al meer dan 50 jaar oud - is onze Europese samenleving nog steeds gebaseerd op een 19e eeuwse normbesef, hiërarchie en rationalisme. Heel sterk komt dit ook tot uitdrukking in de taal, die qua ontwikkeling ver is achtergebleven bij de vorderingen van wetenschap - ook de z.g. menswetenschappen, humanities - en techniek, waardoor de informatieve en communicatieve functie er van ernstig in gevaar is. Overdreven gezegd komt het er op neer dat we ons in deze 20e eeuw met een 19e eeuws taalgebruik moeten behelpen. Dat wil zeggen dat onze taal nog verankerd is in sociale, religieuze, psychologische en filosofische opvattingen uit een voorbij tijdperk. Er worden

begrippen en normen gehanteerd als ‘mooi’, ‘goed’, ‘liefde’, ‘trouw’, die in feite geen enkele waarde meer vertegenwoordigen, om nog maar te zwijgen van termen als ‘geest’, ‘innerlijk’, ‘schuld’, ‘gelukkig en ongelukkig’ enz. De informatieve en communicatieve overbrenging is nihil, iedereen verstaat er wat anders onder - wat zeker juist is - maar zij worden gehanteerd als vaste waarden. Dit is de oorzaak van de z.g. communicatie-stoornissen, onderwerp van menig Nouvelle Vague kunstfilm en eigentijdse roman, die overigens geen van beiden enige constructieve bijdrage tot een oplossing leveren, maar integendeel het eigen isolement illustreren. Er heeft namelijk nooit een reële communicatie bestaan, of, en dat is precies hetzelfde, er is nooit een storing geweest. Het Europees rationalistisch denken heeft alleen een vernuftig samenstel gecreëerd van pasklare termen, een systeem ontworpen waar alles en iedereen een vaste plaats, rang of waarde in heeft gekregen. Dat was noodzakelijk tot instandhouding van de toen bestaande maatschappij. Thans is dat hele fundament op losse schroeven komen te staan, wat uiteraard verwarring en onzekerheid met zich meegebracht heeft. Begrippen die men gewend was te gebruiken dekken hun inhoud niet meer, of liever nog, de inhoud dekt de begrippen niet meer. In feite hebben ze dat natuurlijk nooit gedaan, er was slechts de illusie dat het gebeurde door gebruik te maken van kunstmatige, op geen enkele realiteit steunende begrippen, die als norm gehanteerd werden om het bestaande maatschappelijk stelsel te handhaven. Geen mens zal precies weten wat er in een ander mens omgaat. Hij krijgt er enkele facetten van te zien, die trouwens voor iedereen weer anders zijn en mede bepaald worden door omstandigheden van buitenaf. Immers, de basis van de natuur, van al het leven, is een geweldige gecompliceerdheid, een complex van autonome delen en niet een rationalistische en hiërarchische orde, zoals in vorige eeuwen (Poussin: natuur is orde) werd aangenomen en wat in onze tijd nog steeds in sterke mate doorwerkt.

Een dergelijke constatering is bepaald niet nieuw - evenmin trouwens als al het andere wat hier gezegd wordt. Mondriaan

b.v. kwam in zijn essay *Natuurlijke Abstractie en Realiteit (De Stijl)* al tot soortgelijke conclusies. Er gebeurt momenteel op geen enkel gebied iets echt geheel nieuws, avant-garde is een historisch begrip geworden. Waar men nu mee bezig is, is het integreren van de opzienbarende ontdekkingen van het begin van deze eeuw in onze hedendaagse samenleving.

Met alle verschillen die men maar bedenken kan of wil, valt er toch een overeenkomst te constateren tussen Middeleeuwen en de nu beginnende technologische periode. De Middeleeuwen gingen ordenend te werk na de chaos van de volksverhuizingen. Een nieuwe maatschappijvorm - het feodalisme - ontstond, er was een drang tot collectiviteit waardoor grote georganiseerde rijken ontstonden. Ook ontstonden grote cultuurmonumenten, als kathedralen, waaraan technici en kunstenaars van allerlei soort tezamen werkten - zonder daarbij overigens op elkaars terrein te komen - en daarbij tot een resultaat komend dat één geïntegreerd geheel genoemd kan worden. D.w.z. het beeldhouwwerk b.v. maakt mede deel uit van de vorm van de kathedraal en is er niet als louter versierend element later aan toegevoegd.

Kortom, kunst en literatuur waren uiterst functioneel als informatief communicatiemiddel en de gehele periode heeft een duidelijk collectief karakter, in tegenstelling tot de individualistische Renaissance. In de Middeleeuwen wist ieder individu zich deel van een groter geheel.

De Renaissance maakte hieraan een einde en, zoals al gezegd, de tijd van het individualisme begon. Op staatkundig gebied ontstonden allerlei kleine rijkjes, in de kunst verdween de algemeen informatieve-communicatieve waarde er van. Kunst werd als geïsoleerde uiting doel op zich en viel derhalve in handen van rijke despoten (dikwijls maecenas genoemd), stelde zich in dienst van de heersende machthebbers en verloor geleidelijk aan de band met het volk, die het in de Middeleeuwen wel had. Overigens bleef de basis van de maatschappij, de functie van het landschap en het karakter van de steden, met

veel detail-verschillen natuurlijk, als in de Middeleeuwen.

In deze 20e eeuw bevinden we ons in min of meer dezelfde situatie als in het begin van de Middeleeuwen. Onze maatschappij is zich op fundamentele wijze aan het veranderen en dit gebeurt bovendien in snel tempo. De functie van het landschap verandert - i.p.v. voedingsbodem (jacht, landbouw) wordt het tot recreatiegebied -, de aarde is niet langer het centrum van ontdekkingsreizen, onderzoeken of inspiratiebron voor kunstenaars, de functie van de steden verandert - woon- en werkgebied behoeven niet meer samen te vallen, ook als beveiliging zijn steden overbodig - en ook op staatkundig gebied zijn grote veranderingen aan de gang (iedereen heeft het woord structuurwijziging in de mond). Kortom de hele samenstelling en opbouw van onze maatschappij is aan het veranderen.

Net als in de Middeleeuwen ontstaan geweldige monumenten, zoals Deltawerken, het nieuwe Schiphol, enorme stuwdammen, atoomcentrales enz. Dit soort geweldige ondernemingen zullen het kenmerk van onze cultuur worden, en niet de schilder Kunstige of verbale ontboezemingen van Appel of van het Reve. Het is daarom van het grootste belang dat bij deze ingrijpende veranderingen in onze omgeving, bij het opnieuw vorm geven aan het landschap, de kunstenaar wordt ingeschakeld, zoals dat ook in de Middeleeuwen gebeurde. Daartoe is het noodzakelijk dat technologie en wetenschap niet als een afschrikwekkend toekomstbeeld tegemoet worden getreden, waardoor de mens zou vervlakken of tot robot zou worden (alsof dat ooit mogelijk zou zijn), maar integendeel dat beseft wordt dat zij de mens in staat zullen kunnen stellen vollediger, vrijer en intensiever te leven dan ooit te voren. Dit betekent geen idolatie voor techniek en wetenschap, allerminst, maar slechts een gebruik maken er van, een opnemen van de verworvenheden ervan in de z.g. humanities. Gebeurt dit niet en laat men technologen alleen hun gang gaan, dan zou dit inderdaad een onleefbare wereld kunnen worden. De nieuwe kunst heeft tot taak informatie, op geheel eigen en van de wetenschap onafhankelijke wijze, te verschaffen over de veranderende realiteit. De

werkelijkheid is gebleken oneindig complex te zijn, niet aan normen gebonden, niet bestaand uit vaste waarden en zekerheden. Zelfs de meest eenvoudige zaken blijken gecompliceerd, er blijken altijd talloze mogelijkheden en alles heeft zeer veel facetten. Bovendien bepalen de rol van de omgeving, tijds- en andere omstandigheden voor een zeer groot deel hoe een werkelijkheid zich aan ons voordoet. Dit mag misschien klinken als een open-deur-intrapperij, en dat is het ook wel, maar het is eveneens een feit dat deze zaken nog op geen enkele manier in ons denkpatroon zijn opgenomen. Dat is typerend voor de overgangperiode waar wij ons in bevinden. Zoals reeds eerder aangeduid zijn er een groot aantal ontdekkingen en nieuwe zienswijzen van de wetenschap - soms zelfs meer dan 50 jaar oud - die algemeen bekend zijn, d.w.z. veel mensen weten van het bestaan er van, maar die verder nog totaal niet doorgedrongen zijn in de structuur van onze samenleving. Dat kan gevaarlijk zijn en mede oorzaak zijn van extreme reacties, zoals het fascisme in de dertiger jaren. Het is de belangrijke taak van de kunstenaar deze integratie, op wat voor manier dan ook, na te streven. Het project is een poging daartoe.

Het project moet gezien worden als een vorm van organisatie die beoogt feitelijke informatie te geven over een werkelijkheid. Een werkelijkheid, die we denken te kennen, maar waar we in wezen slechts de clichés, onze verbeelding of de door anderen vervalste voorstelling van kennen, wordt in het project ontdaan van alle bijbedoelingen, interpretaties en falsificaties. Ieder feit wordt teruggebracht tot zijn primaire staat, ontdaan van alles wat er in de naam van religie, maatschappijleer, literatuur, filosofie, psychologie, politiek enz. is bijgekomen. Dit gebeurt door slechts de feitelijkeheden te beschrijven. In project I 'Voor de soldaten' wordt aldus de eerste dag in militaire dienst van een recruit zeer nauwkeurig en precies in overeenstemming met de realiteit weergegeven. De hoofdpersoon blijft geheel anoniem, net als een willekeurige voorbijganger op straat, die in feite als object een deel vormt van het ge-

heel van omgeving, tijds-, klimaat- en andere omstandigheden. Waar dus voorheen altijd de personen, hun handelingen en hun zieleleven centraal stonden en omgeving en andere omstandigheden daaraan ondergeschikt gemaakt werden, valt bij het project juist de nadruk op de geïntegreerde totaliteit van deze factoren. Geen enkel deel van het project is belangrijker dan een ander deel, er is geen hiërarchie en geen compositie of rangschikking.

Een tweede belangrijk punt bij het project is dat het element fictie totaal afwezig is, wat juist het kenmerk is van iedere roman. Dit is een logische consequentie van de zojuist genoemde objectbenadering. Immers, om aan de literatuur zijn primaire functie te hergeven is het noodzakelijk dat de overdracht van informatie voorop komt te staan. Literatuur in zijn primaire staat brengt ook informatie over en is in de eerste plaats een reconstructie van een gebeurtenis, hoe wonderlijk en bovennatuurlijk die soms ook mag zijn.

Het project behelst dus een rechtstreekse reconstructie van een werkelijke gebeurtenis. Deze reconstructie geschiedt uiterst nauwkeurig en zou bij wijze van spreken door de lezer precies gecontroleerd moeten kunnen worden. Immers, indien de informatie slordig zou zijn, verliest het veel van zijn waarde. Zo is in 'Voor de soldaten' de eerste dag in militaire dienst precies gereconstrueerd aan de hand van gegevens van een recruit die in het kamp Vught moest opkomen. Ook de treinreis er naar toe, de situatie in Vught en de locatie van de kazerne werden ter plaatse gecontroleerd en vervolgens in taal omgezet. Hetzelfde gebeurde nog intensiever bij 'De Maagden', waarbij de twee personen die als voorbeeld fungeerden, bij de gehele productie van het project ten nauwste betrokken bleven. Omdat in dit project ook de visuele informatie door middel van feitelijke fotografie werd geïntroduceerd, moest ook de hele situatie, de gehele entoerage van een gebeurtenis van 10 jaar geleden gereconstrueerd worden.

Resumerend kan van dit facet van het project gezegd worden dat het dus een werkelijkheid bevat, die omgezet wordt in taal,

en dan in taal in zijn primaire functie, nl. die van het overbrengen van informatie. M.a.w. in tegenstelling tot de traditionele roman, waarbij via ontleningen uit en interpretaties van de werkelijkheid een andere werkelijkheid, nl. die van de schrijver, wordt gecreëerd, ontstaat de realiteit van het project op geheel autonome wijze uit zichzelf, uit het vertalen van werkelijkheid in taal. M.a.w. de werkelijkheid van het project is niet die van de schrijver, zoals in de roman, en houdt daar ook geen enkel verband mee, maar is die van het project zelf, als zelfstandig product.

Het project gebruikt ook taal in zijn meest primaire vorm, nl. de spreektaal. Aan de hand van interviews wordt het verhaal direct in taal weergegeven. Op deze wijze worden diverse facetten van een bepaalde werkelijkheid benaderd. Zo werden in ‘Voor de soldaten’ een aantal verhalen van ex-militairen in hun primaire vorm als objecten in het geheel gevoegd, om aldus het facetten-aspect van iedere werkelijkheid te accentueren. Hetzelfde geschiedt, rijker geschakeerd nog, bij ‘De Maagden’. Door middel van de direct in taal weergegeven interviews wordt de gecompliceerdheid van iedere, ook de meest simpele werkelijkheid, aangetoond. Het illustreert dat iedere werkelijkheid een oneindig aantal facetten heeft en geen vaste waarde of kwaliteit vertegenwoordigt. Ook al mag dit weer opendeur-intrapperij lijken, het feit ligt nu eenmaal zo dat in de traditionele romans werkelijkheden als waarheden gebruikt worden, waarheden van en voor de schrijver. In het project kan de lezer zijn eigen waarde of waarheid aanbrengen. Het is open, naar alle kanten, en de lezer kan er zijn eigen persoonlijkheid inleggen.

Het project heeft zich van ‘Voor de soldaten’ ontwikkeld tot het al meer facetten omvattend ‘De Maagden’. In dit tweede project is de visuele informatie door middel van feitelijke fotografie toegevoegd. In project III, Ajax-Feijenoord* en te realiseren tijdens het voetbalseizoen 1968/69, zal ook auditieve informatie toegevoegd worden. Er zal een systeem ontwikkeld

worden waarbij het schrijven, - in 'De Maagden' nog aanwezig in de reconstructie - geheel vervangen zal worden door auditieve, visuele en primaire linguïstische informatie. Door dit systeem zal het project niet langer afhankelijk zijn van één bepaalde taal, in dit geval het Nederlands. Het zal mogelijk zijn het project aan te passen aan iedere situatie, en in iedere taal, het zal evolueren tot een informatief systeem dat altijd en overal toegepast kan worden en waarmee beperkende taalkundige problemen overwonnen kunnen worden.

Dit mag nogal eigengereid en misschien utopisch klinken. Het is het niet, het project is niet een alleen zaligmakende gedachte. Het wil niet alles en iedereen naar eigen hand zetten. Integendeel, het wil niet meer dan een mogelijkheid aangeven, een richting suggereren waar het heen zou kunnen gaan, het wil een aanleiding zijn om over een bestaande situatie na te denken en het wil niets voorschrijven. Het is een vorm van organisatie op niet-rationalistische en niet-hiërarchische wijze, en zo zullen er nog vele vormen en mogelijkheden zijn. Het project zet aan tot actie, tot een zich realiseren van een bestaande situatie en niet tot een vlucht in verleden of toekomst. Dit ligt ook besloten in de open, willekeurige structuur van het project: men kan er alle kanten mee uit.

Nog een kleine toelichting op de werkwijze bij het samenstellen van een project. Het zal duidelijk zijn dat een dergelijk intensieve werkmethode niet door één persoon kan worden uitgevoerd. Bij 'Voor de soldaten' was dit nog mogelijk. Aan 'De Maagden' werkten behalve de twee personen die als voorbeeld dienden nog mee: een fotograaf, twee interviewsters en twee modellen. Bij Ajax-Feijenoord zullen een zestal fotografen ingeschakeld worden, verder meer dan tien interviewers en een complete geluidsclub. Het project ontstaat dus met een team, wordt vervaardigd als een product onder leiding van de samensteller. Het moet duidelijk zijn dat mede hierdoor het project geen banden heeft met literaire historie en geen literaire waarde heeft. Literatuur, althans in zijn huidige vorm, is een doel

op zich geworden, ook de z.g. moderne literatuur. Zonder zich hier tegen te willen afzetten, het te veroordelen of het te willen afschaffen, moet toch de slotconclusie getrokken worden dat het project er niets mee gemeen heeft, er niet uit ontstaan is en er ook in de toekomst niets mee te maken zal hebben. Want, om te besluiten met een citaat van Carl Andre, een van de Amerikaanse kunstenaars van de tentoonstelling van Minimal Art in het Haags Gemeentemuseum te citeren: ‘Art is what we do. Culture is what is done to us’.

Tenslotte wil ik nog even vooruitlopen op een eventuele discussie. In het programma van dit congres wordt het project met een ontlending aan Cees Buddingh's critiek omschreven als: ‘een combinatie van wat de Franse nouveau roman beoogt en de non-fictieve roman, zoals die door Truman Capote werd gepresenteerd met “In cold blood”.’

Uiteraard heeft Buddingh' en ieder ander het recht het project te vergelijken waarmee hij maar wil. Voor een goed begrip van het project is de hier gebezigde omschrijving bepaald onjuist. Een ontlending aan het critische artikel van Paul de Wispelaere (in *Het Vaderland*) was verreweg te prefereren geweest.

Het project heeft namelijk niets gemeen noch met de nouveau roman noch met Capote's z.g. non-fiction, overigens met alle waardering van beide zeer knappe literaire genres. Met deze laatste kwalificatie is eigenlijk al het fundamentele verschil van het project met beide andere genres aangeduid. De nouveau roman is bij uitstek literair, de fictie staat evenals in de traditionele roman voorop. Ook het literaire taalgebruik, de compositie ter wille van meerdere schoonheid, orde en logika en de grote rol van gedachten, gevoelens, associaties en soms symboliek sluiten nauw aan bij de traditie van de traditionele roman. De nouveau roman is dan ook voortgekomen uit een klassieke literaire traditie in het meest klassieke literaire land, Frankrijk, waar schoonheid van de taal en een literair gebruik er van als het allerhoogste goed beschouwd worden.

Capote's non-fiction roman is in de eerste plaats een, overigens

voortreffelijke, roman. Het is een herdichting van een actuele gebeurtenis die weliswaar gebaseerd op een aantal feiten, de klassieke 19e eeuwse roman zeer nabij komt. Het is in geen enkel opzicht een feitelijke reconstructie. Capote creëert, op overigens zeer knappe en vakkundige wijze, op een aantal basisgegevens in feite een nieuwe verhaal. Dit verschilt weinig van b.v. een Westfriese streekroman, die vrijwel altijd ook op ware gebeurtenissen gegrond is.

Zonder het een boven het ander te willen stellen moet geconstateerd worden dat het project met deze beide genres bijzonder weinig gemeen heeft, voornamelijk door de afwezigheid van enige literaire traditie bij het project. Op zichzelf is de vergelijking van Buddingh' zeer begrijpelijk, zij illustreert treffend het onvermogen en dikwijls de onwil, niet in Buddingh's geval gelukkig, om een kunstproduct op zijn eigen waarde te beoordelen. Daarom, tot besluit, een toepasselijk citaat van de Amerikaanse beeldhouwer Donald Judd, dat dit verschijnsel in één zin samenvat: 'Somewhat new work is usually described with the words that have been used to describe old work'.

Eindnoten:

- * Nooit gerealiseerd omdat tijdens de voorbereiding een toneelstuk onder dezelfde titel opgevoerd werd. Bovendien begon toen de modieuze belangstelling voor voetbal onder het kunstenaarspubliek. Deze belasting maakte dit onderwerp onaantrekkelijk voor een project.

De z.g. ‘naamloze serie’

(Deze z.g. ‘naamloze serie’ werd met steun van het Prins Bernhard Fonds in eigen beheer gepubliceerd en aan ca. 120 literairen en kunstcritici toegezonden.)

I.

De verschillende ‘kritieken’ (om ze maar zo te blijven noemen) op project en ‘Het einde van de roman’ zijn aanleiding tot wat algemene opmerkingen. Het gaat daarbij nooit om de persoon van de ‘kritici’ - die behoudens een paar uitzonderingen trouwens als twee druppels water op elkaar lijken - maar meer om dit 19e eeuwse instituut in zijn geheel. Verder moet het begrip ‘kritiek’ zo ruim mogelijk genomen worden, d.w.z. iedereen die zich secundair uit hoofde van wat voor functie of studie dan ook met onverschillig welk soort ‘kunst’ bezig houdt.

Zoals te verwachten zijn de reacties op project en serie vrij talrijk, breedspakerig zonder één moment tot de kern er van te komen, en, op een enkele uitzondering na, volkomen negatief. In het gunstige geval, en dat was ook nog vrij zeldzaam, kwam de conclusie er op neer dat de ideeën in theorie nog wel aardig zijn, maar dat er in de praktijk niets van deugt. Precies dezelfde kwalificatie die welgestelde ‘progressieve’ amateur-politici - thans verenigd in de diverse Hulp-aan-Biafra-Commités - overhebben voor het communisme. De journalistieke amateur ‘kritikus’, die er een punt van maakt helemaal niet of zeer slecht geïnformeerd te zijn, heeft trouwens meer gemeen met de ‘progressieve’ amateur-politicus. Beiden vormen met hun hobbies een solide basis voor de politieke en culturele gevestigde orde en beiden zullen zich ongetwijfeld gaarne rekenen tot de ‘internationale avant-garde’. Uit erkentelijkheid verleent de maatschappelijke orde hun hobbies een soort semi-officiële status en verschaft hen aldus een broodwinning of bijverdienste. Het is een uiterst gelukkige omstandigheid dat b.v.

bakkers er niet een overeenkomstige beroepsethiek op na houden, het brood zou niet te eten zijn.

Overigens, evenmin als de politieke semi-professional de basisstructuur van de maatschappij zal aantasten, maar hooguit wat modieuze ‘avant-gardistische’ uiterlijkheden in zijn ‘progressief’ programma zal opnemen, zal zijn kritische culturele collega dit doen ten aanzien van de kunst.

In het project, de serie ‘Het einde van de roman’ en verschillende stromingen in de z.g. ‘beeldende’ kunst (een afgrijselijk Renaissancistisch begrip dat precies omschrijft wat deze kunst in de eerste plaats niet is) gaat het namelijk in feite om een principiële opvatting van wat kunst is, moet zijn en wat binnen de maatschappij haar functie is. Geen criticus die daar op in gaat, hoewel dat het fundamentele punt is, waar al dan niet kritiek op geleverd zou moeten worden. In plaats daarvan houdt men zich bezig met allerlei details, theoretiseert vruchteloos over het begrip werkelijkheid, probeert z.g. ‘tegenstrijdigheden’ te ontdekken (waar men met behulp van eigenmachtige interpretaties, uit het verband gerukte citaten en een aantal literaire doodoenders uiterlijk wel in slaagt), geeft een aardig inzicht in de eigen problemen en frustraties en blijft alles angstvallig beschouwen vanuit een kunstmatig ‘literair’ verband. Soms komt men aldus voortmodderend tot de verrassendste conclusies, zoals ‘Develing is gewoon een slecht schrijver’, wat dan alleen nog maar gecorrigeerd behoeft te worden tot ‘Develing is geen schrijver’ om dan tenminste in één opzicht to the point te zijn. Anderen weer beweren dat er in het project van uitgegaan wordt dat er maar één werkelijkheid bestaat, terwijl juist steeds uitputtend wordt getracht duidelijk te maken dat men van iedere werkelijkheid slechts een aantal facetten te zien krijgt, en iedereen weer andere facetten. In de serie ‘Het einde van de roman’ wordt dit uitvoerig toegelicht en in het Haagse Post interview van 12/4/68 omschreven als ‘het gebruiken van feiten om aan te tonen dat er geen feiten bestaan’. Eerder is hier al eens gesteld dat er in ons land geen kritiek bestaat. In

vergelijking met Amerika, en in mindere mate ook Engeland, Duitsland, Zwitserland en zelfs België, is dat ook zo, onverschillig of het nu ‘beeldende’ kunst of ‘literaire’ kritiek betreft. Maar zelfs in Amerika, waar toch wel degelijk een informatieve en meer door fenomenologie en andere moderne alpha-wetenschappen beïnvloede kritiek bestaat, wordt het hele bestaansrecht van de kritiek in zijn verklarende en interpreterende functie ter discussie gesteld. Robert Smithson, één van de deelnemers aan de tentoonstelling Minimal Art in het voorjaar 1968 in Den Haag, zegt in een uitstekend artikel ‘A sedimentation of the mind: earth projects’ (Artforum, vol. 7, n° 1, sept. 1968, p.p. 44): ‘Journalism in the guise of art criticism fears the disruption of language, so it resorts to being “educational” and “historical”. Art critics are generally poets who have betrayed their art, and instead have tried to turn art into a matter of reasoned discourse, and, occasionally, when their “truth” breaks down, they resort to a poetic quote’.

Ook het in de serie ‘Het einde van de roman’ reeds meerdere malen ter sprake gebrachte negeren van de ideeën van de kunstenaar, het gebruik maken van zijn werk ter illustratie van eigen theorieën of ideeën en de funeste rol van de criticus (inclusief de ‘literatuur’ of ‘kunst’-historicus) hierin, komt bij Smithson ter sprake: ‘Critics, by focusing on the “art-object”, deprive the artist of any existence in the world of both mind and matter’ en ‘Criticism, dependant on rational illusions, appeals to a society that values only commodity type art separated from the artist's mind’.

Het zijn vooral deze zaken, die de criticus (en ook de literatuur- en kunsthistoricus) - misschien zonder dat men er zich van bewust is - tot handlanger maakt van de culturele gevestigde orde. In plaats van aan de kant van kunst en kunstenaar te staan, stelt men zich op aan de zijde van de culturele gezagsdragers.

Zo lang een nieuwe stroming maar aan de oppervlakte blijft en het wezen van de kunst ongemoeid laat, zolang het maar spel blijft, is de criticus ‘avant-gardist’ met de ‘avant-gardisten’

(‘a little nasty’ van Dan Flavin: ‘The term “avant-garde” ought to be restored to the French Army, where its manic sense of futility propitiously belongs’)*, b.v. met betrekking tot de vele navolgingen van de zeer literaire z.g. ‘nouveau-roman’, de ‘moderne’ Engelse beeldhouwkunst, modeverschijnselen als ‘psychedelische kunst’ enz. Zolang het tot deze zaken beperkt blijft heeft de criticus alle begrip voor het ‘nieuwe’. Zodra men echter de positie van de kunst in het huidig maatschappelijk stelsel discutabel stelt, zodra men aan de kunst een andere functie toedenkt dan het vervaardigen van meer of minder leuke, goede, gekke, interessante of pittoreske objecten waar men zich in zijn vrije tijd zo aardig mee kan bezighouden of die men kan verzamelen en verhandelen en er de cultureel ingewijde mee uit kan hangen, zodra men de kunst als iets gewoons ziet en niet als een uiting van bijzondere orde (Mondriaan was al zo tegen het ‘bijzondere’ in de kunst), dan vindt men de critici als ordehandhavers tegenover zich.

Vandaar dat de kritiek niet alleen, zoals al in Amerika, zal veranderen, zij zal verdwijnen, daar er voor haar in de toekomst geen enkele functie meer bestaat. Kunst zal op niet nadrukkelijke en onopvallende wijze deel gaan uitmaken van de omgeving, niemand zal het nog als ‘kunst’ ondergaan en bijgevolg zal er ook niemand meer op gewezen hoeven te worden. Kunst- en literatuurgeschiedenis hebben evenmin een bestaansrecht en zullen weer moeten worden wat zij in eerste aanleg ook waren, nl. gewoon geschiedenis, hetgeen geen primaire wetenschap is. D.w.z. aan de hand van verworvenheden van wezenlijke wetenschappen als fenomenologie, logika, wiskunde, taalkunde enz. worden historische feiten onderzocht, bestudeerd en in hun context gesitueerd, ten einde een zo goed mogelijk inzicht te krijgen in een verleden, of dat nu recent of lang geleden is. Van persoonlijke interpretaties, van waardeoordelen en, wat literatuur- en kunstgeschiedenis betreft, vooral van een poging tot eigenmachtig deelhebben aan hedendaagse ontwikkelingen zal helemaal geen sprake meer kunnen zijn (bij algemene geschiedenis zal niemand dit ook maar voor

mogelijk houden, bij literatuur- en kunstgeschiedenis acht men het normaal). De diverse soorten geschiedenis zijn net als b.v. archeologie secundaire wetenschappen, die met gebruikmaking van de mogelijkheden van de primaire of actieve wetenschappen eerst achteraf hun functie kunnen uitoefenen. Het z.g. ‘creatief’ kunstwetenschap of kritiek bedrijven is het resultaat van persoonlijke frustraties, wensdromen, onvervulde aspiraties of wat voor persoonlijke problematiek dan ook.

Dit houdt in dat bij instanties, openbare lichamen of instellingen waar kunst zich manifesteert of waar men zich met kunst bezig houdt, op zijn allerminst kunstenaars betrokken dienen te zijn. In feite zouden deze instanties door kunstenaars geleid dienen te worden, zoals dat na de Russische Revolutie gedurende een helaas kort aantal jaren inderdaad gebeurde. Eerst dan zal de kunst binnen de maatschappij functioneren en, zoals Lissitzky dat in 1922 reeds formuleerde: ‘thus the conception of art as something with its own separate existence is abolished’ (El Lissitzky, ‘New Russian art - a lecture given in 1922’, *Studio International*, vol. 176, n^o 904, oct. 1968, p.p. 146).

II.

Reeds meerdere malen, ook in het voorafgaande, wordt gesproken over het ‘wezenlijke’ in de kunst en over wat kunst is, moet zijn enz. Kortom een aantal min of meer vage aanduidingen, die nadere uiteenzetting behoeven. Er is dus gezegd dat het project en veel nieuwe kunst (dus bepaald niet alleen Minimal Art, maar b.v. ook Claes Oldenburg en een om hem heen ontstane groep kunstenaars) het wezen van de kunst, althans zoals dat zich ruwweg sinds de Renaissance gemanifesteerd heeft, ter discussie stelt. Hierbij moet voorop gesteld wor-

den dat kunst, ook de post-renaïssancistische, in diepste oorsprong nooit alleen ontstaan is om te behagen, om een bepaalde maatschappelijke status te verkrijgen, om een soort recreatieve functie te vervullen (als men eens niets te doen heeft en de stemming is goed, gaat men er eens lekker van genieten), om interieurs van potentaten, schatrijke burgers of moderne miljonairs mee te versieren of om op enige andere wijze als handelswaar te dienen. Sinds echter vanaf de Renaissance de schoonheidsidealen hun intrede deden werd de kunst iets bijzonders, kwam het kunstwerk los te staan van zijn maker, d.w.z. werd de scheiding tot stand gebracht tussen het kunstwerk en de ideeën waar het uit ontstond. Kunst werd daarmee tot handelswaar. De kunstenaar werd als beloning voor zijn onmaatschappelijk gedrag de gunsteling van dictatoriale machthebbers en schatrijke burgers. Wat echter nog niet wegneemt dat bij werkelijk grote kunstenaars in diepste wezen dit niet de aanleiding was tot het ontstaan van kunst. Zoals er bij een prostituée een diepere aanleiding moet zijn dan uitsluitend geldelijk gewin om haar tot haar beroep te brengen. Het gevolg hiervan was dat de kunst zich eerst vanaf die tijd als ‘kunst’, als iets schoons, edels, bijzonders en vooral kostbaars, manifesteerde (vrij logisch, machthebbers houden zich niet bezig met het verzamelen van beukenootjes). Deze opvattingen gelden tot op heden toe en worden krachtig door de kritiek, als onderdeel van de culturele orde, verdedigd. Kunst mag dan nu banaal, gek of smerig zijn, het moet iets bijzonders blijven.

Veel van de nieuwere kunst streeft naar het doorbreken van deze door onze Westerse hiërarchische en op privé bezit afgestemde maatschappij gevormde opvattingen, die overigens slechts in die cultuurperioden bestonden die een betrekkelijke stilstand in ontwikkeling markeerden. Zo werd in de Middeleeuwen, een tijd van wording en ontwikkeling, het grondpatroon gelegd voor een maatschappij, die, tot aan de industriële revolutie, en zelfs tot nu toe, in wezen maar weinig veranderde. Thans zijn wij opnieuw in een periode waarin het grondpa-

troon gelegd zal moeten worden voor een komende maatschappij. Prof. Harley Parker (in 'The Waning of the Visual', Art International, vol. 12, n° 1, mei 1968, p.p. 27) zegt hierover: 'Periods of great artistic activity occur when one's culture is abraded against another. The Renaissance jumped over its direct antecedent the Medieval, to Greece and Rome. We today leapfrog over the Renaissance to the Middle Ages, over the Greeks and Romans to the primitives'.

'Kunst' bestaat in de recente geschiedenis dus pas sinds de Renaissance, daarvoor was zij gewoon een deel van het maatschappelijk leven, dat daar binnen een functie vervulde die met de huidige 'kunst'-opvattingen niets te maken heeft. Geen Middeleeuwer onderging een staatsie drieluik in zijn kerk als een 'kunst'-werk, als iets dat mooi, ontroerend, gek, lelijk, smerig of wat dan ook is. Het maakte een geïntegreerd deel uit van zijn leven, van de geestelijke entourage waarin zijn leven zich afspeelde. Zoals aardewerk uit die tijd deel uitmaakte van de alledaagse entourage en thans evenzeer als 'kunst' beschouwd wordt (d.w.z. dat het 'kostbaar' is). Ook in primitieve gemeenschappen of bij de Egyptenaren onderging men tempelversieringen, afgodsbeelden en rotsreliëfs niet als 'kunst'. Integendeel, kunst werd in die tijd niet eens opgemerkt, ze was geheel verweven in de maatschappij en maakte op onopvallende wijze deel uit van het leven van iedereen. Vandaar ook dat er op wat de 'renaissancistische' kunstliefhebber zal noemen 'roekeloze' wijze mee omgesprongen werd. Allicht gebeurde dat, het was immers niets bijzonders. Het begrip 'kunst' en dan vooral *kunstwaarde* werd pas in de moderne geschiedenis ingevoerd. Opmerkelijk is daarbij de relatie tussen de begrippen kunst en waarde. Vanaf die tijd namelijk is 'kunst' onverbrekkelijk verbonden met kapitaal, het wordt handelswaar, vormt een belegging, wordt een statussymbool, bevindt zich in voor het volk ontoegankelijke paleizen, lusthoven en nu bij miljonairs enz. Met het wezen van de kunst, met een rol binnen de maatschappij, wat immers de primaire staat van de kunst is, heeft dit alles niets te maken.

Dit zijn de criteria waar het bij veel nieuwe kunst om gaat. Geen criticus die daar serieus op zal ingaan, hooguit zal hij er aan refereren als ‘verward’, ‘utopisch’, ‘corporatief(?)’ enz., zoals dat altijd al gedaan is door vertegenwoordigers van welke gevestigde orde dan ook. Lezing van een artikel als het reeds geciteerde van Lissitzky mag dit nog eens overduidelijk illustreren. Zijn schilderijen zijn geannexeerd, bijgezet in een galerij overwinningstriomfen van de reactie, terwijl de ideeën van waaruit zijn werk ontstond totaal genegeerd worden. De kunstenaar mag zijn werkje produceren, verder moet hij zijn mond houden en de rest overlaten aan ‘kritici’ en ‘specialisten’. In zijn lezing zegt Lissitzky b.v. ook: ‘At the same time the question arose whether art is really necessary; whether the expression and the forms are eternal; whether art is a self-contained, independant domain, or a part of the whole remaining pattern of life. The idea that art is a religion and the artist the priest of this religion we rejected forthwith. We then went on to establish that expression and form are not eternal and that no one epoch in art stands in any relationship to the following one, and that in art there is no such thing as evolution’.

Dit citaat geeft vrij nauwkeurig weer waar het in veel van de hedendaagse kunst om gaat. Kunst behoort een plaats te hebben in ‘the whole pattern of life’. Dit moet overigens bepaald niet verward worden met ‘kunst voor het volk’ theorieën, die immers de ‘speciale’ status van de kunst willen handhaven en slechts ‘het volk’ willen opscheppen met een ‘kunstwerkje’. Dit streven, thans als z.g. democratisering dankzij de multiple en andere in serie vervaardigde kunstwerken sterk gepropageerd, wordt uiteraard krachtig gesteund door commerciële instanties (steeds meer warenhuisgiganten zien er ook brood in), amateur-progressieven, ‘idealisten’ als kunsthandelaars en art-promotors en verder uiteraard door het gehele culturele ordehandhavers assortiment. Immers, de structuur van de kunst binnen, of liever gezegd buiten, de maatschappij wordt er niet door aangetast. Integendeel, er wordt op nog grotere schaal

handel mee gedreven en, zoals dat past in een kapitalistische consumptiemaatschappij, wordt het publiek er nu toe aangezet om na koelkast, wasmachine en auto nu een ‘*kunstwerk*’ te bezitten (het hele idee ‘bezitten’ is al strijdig met de ontstaansmotieven van de kunst).

Zoals Lissitzky reeds zei (in 1922, het is goed om zich dat vooral te realiseren) moet de kunst een plaats hebben binnen het algemene patroon van het leven en zich dus niet als ‘kunst’, als iets bijzonders, manifesteren. Wat de ‘beeldende’ kunst b.v. betreft is het een dringende noodzaak dat zij wordt ingeschakeld bij ruimtelijke planning, bij het ‘landscaping’, kortom bij alles wat vorm gegeven moet worden en waar de mens in zal moeten leven. Op dergelijke wijze ontstonden in de Middeleeuwen uit een samenwerking van kunstenaars en technici (ieder op zijn eigen gebied natuurlijk) de steden, waar we voor een groot deel nog in wonen (en die daarom ook vrijwel onleefbaar zijn nu). Met ‘kunst’ heeft dat alles weinig te maken, wel alles met ‘leven’.

III.

Wat betreft de ‘literatuur’ is het noodzakelijk dat zij zich evenzeer losmaakt van het object, zoals dat nu ook in de ‘beeldende’ kunst plaats vindt. Om een eerder genoemd voorbeeld nog eens aan te halen, evenzeer als voor de gloeilamp de electriciteit onontbeerlijk is, omdat zij anders geen licht kan geven, is het bij een project onmogelijk de idee er achter te negeren. Men kan idee en resultaat niet los van elkaar zien en z.g. ‘kwaliteitsmaatstaven’ aanleggen. Een kunstwerk is geen kwaliteitsproduct dat onderhevig is aan een aantal kunstmatige speciaal voor dat doel in het leven geroepen normen, die op zich trouwens onveranderlijk betrekking hebben op de voorlaatste vorm van kunst.

Het boek als ‘kunstwerk’ waarvan op een rustige avond onder de schemerlamp bij het roken van een goede sigaar genoten kan

worden, is een anachronisme. Er zit het idee in opgesloten dat men zich eens terugtrekt uit het banale leven van alledag om zich fijn tegoed te doen aan een literair werkje. Iets dat men koestert in zijn boekenkast en waar men zich keer op keer als de omstandigheden gunstig zijn aan kan laven. Afgezien van het feit dat werkelijk belangrijke boeken nooit om die redenen ontstaan zijn - maar er wel voor werden misbruikt - is dit in onze hedendaagse samenleving een onmogelijkheid. Het nieuwe boek zal dus van dien aard moeten zijn dat een dergelijk misbruik niet meer mogelijk zal zijn. Als het gebruikt wordt zal dat op de manier moeten zijn waar de maker het voor bestemd heeft. De intentie van het ontstaan er van, de banden die het heeft met de werkelijk bestaande situatie, de opvattingen die er aan ten grondslag liggen en de nieuwe sociale, maatschappelijke, wetenschappelijke en filosofische achtergronden er van kunnen niet genegeerd, gekleineerd of voor eigen gebruik bestemd worden. Kortom, het is eerder wenselijk dat er een herinnering, een vluchtige ervaring, overblijft, dan een gebonden exemplaar in de boekenkast, dat daar in de eerste plaats een bezit vertegenwoordigt.

Indien er in dit opzicht kritiek op het project geleverd was, was dat terecht geweest, omdat men wat dat betreft inderdaad zou kunnen spreken van een zekere inconsequentie. Dat het project zich uiterlijk nog niet van de literaire werken heeft kunnen onderscheiden, wordt veroorzaakt door het instituut van de uitgeverij. Voor ideeën bestaat immers geen markt, wel voor keurig verzorgde boeken. Op dergelijke wijze wordt in het museum de kunst 'gedegradeerd' tot object, tot kunst'werk', waar al of niet mooi ingerichte, wetenschappelijk uitgedachte of op 'kwaliteit' (een strikt persoonlijke en willekeurige waarde-beoordeling) gebaseerde tentoonstellingen gemaakt worden. De intenties van de kunstenaars zelf worden daarbij op in feite autoritaire wijze terzijde geschoven. Zo er al van 'kwaliteit' gesproken zou kunnen worden, zou dat de 'kwaliteit' van de ideeën van de kunstenaars moeten zijn en niet de 'werken'. Een 'goede' Kandinsky en een 'slechte' Kan-

dinsky doen niets af aan het feit dat Kandinsky een zeer overschat en traditioneel kunstenaar is ('ein deutscher Romantiker', noemde Lissitzky hem). En een 'goede' en een 'slechte' Mondriaan hebben niets te maken met het feit dat Mondriaan een zeer belangrijk vernieuwer was.

Op dit moment is de kunstenaar echter nog steeds gedwongen om gebruik te maken van de bestaande mogelijkheden, te meer daar die in eerste aanleg ook geschikt zouden zijn om de kunst daadwerkelijk te laten functioneren. Slechts binnen de kunst zelf kan hij aantonen dat de bestaande instituten niet meer voldoen en afgestemd zijn op een vorige opvatting van 'kunst'. Vandaar ook dat critici al spreken van anti-museum kunst en anti-bioscoop film. Dat wil echter niet zeggen dat de nieuwe kunst anti-museum is, maar integendeel dat het museum in zijn huidige vorm anti-kunst is.

Alvorens deze gedachten, die zoals al vaak gezegd bepaald niet nieuw zijn en ook niet zo maar op zichzelf staan, af te doen als 'verward', zou men aan de hand van de vele feiten zoals die zich in de kunst voor doen, eens tot een soort herinventarisatie moeten komen. Men zou voor het eerst in de nieuwe geschiedenis eens moeten proberen de kunst serieus te nemen.

IV.

In de eerdere serie is gesproken over het project als een 'weggooi'-boek. Een kostbaar uitgegeven 'literaire' pocket als 'De Maagden' (à f 14,90) leent zich bepaald niet voor dat doel. Dat dit zo gebeurd is, illustreert eens te meer dat men zich van de bedoelingen van de kunstenaar weinig of niets aantrekt en met het object zijn eigen doeleinden nastreeft. Een misverstand daarbij is dan ook nog dat men meent dat het project een weggooi-boek wil zijn om aldus een grotere omzet te bereiken. Ervaren uitgevers verzekeren dan dat een mooi en kostbaar boek toch 'beter verkoopt'. Wat betreft het project bestaat er allerm minst de illusie dat welke uitgave dan ook de 'omzet' zou

vergroten en daar gaat het dan ook allerminst om. Er is al gezegd dat het project geen blijvende waarde wil vertegenwoordigen, niet iets is waar men keer op keer eens rustig van kan genieten, geen leesgenot wil verschaffen en de lezer nergens in wil meevoeren. Het wil een vrijblijvende hoeveelheid informatie zijn waar men even kennis van neemt, het wil niet meer zijn dan een vluchtige ervaring, een herinnering. In de *Time* van 2/8/68 drukt de Amerikaanse beeldhouwer Robert Grosvenor dit met betrekking tot zijn sculpturen als volgt uit: I like my sculpture to be a kind of quick thing, like what we see out of train windows. I like things I have seen very fast and I don't know what they are, but I remember the outline, the image. I'd like my sculptures to be remembered the same way'. Het project is door het ontbreken van een compositie ook in gedeelten te lezen, men kan stukken overslaan en men kan het van achteren naar voren lezen of op welke manier men ook zou willen. Binnen de conceptie van het project is aldus aan alle voorwaarden voldaan om het tot een weggooi-boek, tot een korte belevenis van *geen* bijzonder soort te maken. Helaas zat het bijzondere alleen nog in de uitgave zelf en in de prijs er van. Een 'vluchtige ervaring' voor f 14,90 is uiteraard wat te veel gevraagd. Bij project 3, in conceptie vrijwel voltooid, maar gezien de vele organisatorische problemen nog niet in productie, zal deze inconsequentie niet meer mogen voorkomen. Dit zal ongetwijfeld extra moeilijkheden opleveren, omdat behalve nog meer fotografie ook geluid zal worden ingevoerd om het facetten-aspect en het anti-object karakter van het project te benadrukken.

V.

Tenslotte nog een laatste opmerking over de kritiek en schrijvers die daar bij betrokken zijn. Onverschillig welke 'kritiek' men opslaat, of welk interview met welke schrijver men ook leest, onveranderlijk komt daar een waslijst van namen van

collega's (sommigen spreken zelfs van 'medebroeders') in voor, die 'goed', 'slecht', 'middelmatic', 'boeiend', 'belangrijk', 'waardeloos' enz. gevonden worden, of die op andere wijze worden geklassificeerd, veroordeeld, of (als het een vriend betreft) bewierookt. Onveranderlijk komen in iedere kritiek en in ieder interview met een schrijver ook een aantal heftige uitvallen voor naar collega's - die zich overigens in niets van hen onderscheiden. Daarbij worden persoonlijke details en verwijzingen naar gedragingen in uiterst kleine intieme 'kunstachtige' kring bepaald niet geschuwd. Zo bevat vrijwel ieder interview en iedere kritiek een serie persoonlijke voorkeuren, verdachtmakingen, waarde-oordelen over alles en iedereen ('ik' is het meest gebezigde woordje) enz. Het geheel heeft veel weg van een rubriek in een dorpskrant en tekent duidelijk het provinciale klimaat van de kunst in Nederland. Men houdt elkaar angstvallig in de gaten en probeert elkaar bij iedere voorkomende gelegenheid vliegen af te vangen, net als in de politiek. De kunst, het reeds genoemde 'wezen' der kunst, is daarbij reeds lang uit het oog verloren. Het gaat allemaal om de eigen persoonlijkheidjes, om privé-succesjes en een koestering van het gevoel van eigenwaarde. Van enige verdere gedachte, een idealisme dat verder reikt dan het strikte eigenbelang, van enige sociale band met de maatschappij, is geen sprake. Tot groot genoegen van de verdedigers van de culturele orde uiteraard. Immers, zolang men het te druk heeft met elkaar, loopt die orde geen gevaar.

Naast alle reeds genoemde facetten van de kritiek is dit niet meer dan een bijverschijnsel. Het is echter onthullend voor de sfeer waar 'kunst' en 'avant-gardisme' zich in afspeelt. Met daarnaast het culturele statussymbool van de openingen van tentoonstellingen, cocktail-parties, literaire festiviteiten als boekenbal en alles wat zich daar omheen afspeelt, kan men gerust spreken van een reïncarnatie van de 19e eeuwse Parijse salon. Met kunst heeft het niets te maken, met vooruitgang al helemaal niets.

januari 1969

VI.

In 'Kunst op komst', een extra uitgave van de Volkskrant van 8/10/69 over het kunstseizoen (!?) 69-70, komt de literaire journalist in een artikel 'De roman gaat in de bibliotheek verdwijnen als het schilderij in het museum' tot de conclusie dat de roman in onze huidige maatschappij niet al te best meer functioneert. Hij haalt deze wijsheid uit het boek 'The Writer in the Market Place' (a symposium edited by Raymond Astbury, London), hoewel hij voorjaar 1966 het eerste, september 1965 gedateerde, stencil van de serie 'Het einde van de roman' reeds ontving, waarin onder meer dezelfde argumenten voorkwamen (o.a. stijging belangstelling voor informatieve boeken, daling belangstelling voor romans). Het Nederlands cultureel provincialisme gaat echter zo ver dat een ontwikkeling eerst enige tijd in het buitenland geconstateerd moet worden, voordat men het hier (h)erkent. (Denk aan De Stijl, een tijdschrift overigens dat nog steeds niet in Knuvelder's literaire handbijbel voorkomt. Uiteraard is het niet 'literair' genoeg). In dit licht bezien is de literaire journalist van genoemd ochtendblad nog uiterst 'progressief' in het signaleren van dit verschijnsel, hoewel hij de gang van zaken uiteraard als rechtgeaard 'kunstliefhebber' betreurt. 'Kunstliefhebbers' zijn namelijk altijd nostalgici die van iets houden (om zeer persoonlijke en psychologische redenen) dat in een ver of recent verleden eens als kunst gefunctioneerd heeft, en dat zij (om dezelfde zeer persoonlijke en psychologische redenen) uit alle macht in stand wensen te houden. Vandaar dat bij iedere nieuwe ontwikkeling de kwestie van het al of geen kunst zijn altijd in het geding komt. Wat in het algemeen onder kunst verstaan wordt, zijn in feite historische documenten, die historische, maatschappelijke en sociaal-psychologische informatie verschaffen over een bepaald tijdperk. Dit maakt een schilderij van b.v. Courbet in het Louvre tot eenzelfde tijdsdocument als een stoommachine in het Smithsonian Institute te Washington. Het moment namelijk dat iets als 'kunst' aanvaard wordt, houdt

het op te functioneren als kunst. D.w.z. geeft het niet langer informatie over een eigentijdse werkelijkheid en brengt het niet langer een verandering in het menselijk bewustzijn teweeg. Het geeft dan slechts informatie over iets dat tot het verleden behoort en wordt op zijn best tot mode.

De overheid, met behulp van ‘kunstliefhebbers’ in de ruimste zin (van de 19e eeuwse connoisseur tot en met de jonge ‘progressieve’ museumofficial), houden enerzijds de kunst, die niet meer als kunst functioneert, in stand, en trachten anderzijds iedere wel functionerende kunst tot officiële kunst te bestempelen, waarmee het uiteraard met haar invloed gedaan is. In het reeds geciteerde artikel wordt dan ook gepleit voor financiële middelen om de roman kunstmatig in stand te houden. Ondanks de konstatering dat ‘de individuele handeling van het lezen van literatuur voorlopig sterk bedreigd gaat worden’, komt de literaire journalist van het blad niet tot de meest voor de hand liggende gevolgtrekking, namelijk dat er dan iets met die literatuur aan de hand is en zij kennelijk niet meer in staat is de vele veranderingen in maatschappij en wetenschap in zich op te nemen. Het onderzoek naar nieuwe mogelijkheden dient dan ook bevorderd te worden, en niet het in stand houden van een historisch medium dat al lang zijn bestaansrecht verloren heeft. Op gelijke wijze worden tonnen uitgegeven aan toneel en opera, beiden historische cultuurmedia, die zowel wat ontstaan als wat uitvoering betreft dermate archaisch zijn en in zulke mate ieder contact met de werkelijkheid verloren hebben, dat zij zelfs als z.g. amusement of recreatie in alle opzichten falen. Het amateurtoneel zou als vrijetijdsbesteding heel wat meer aanspraak op subsidies kunnen maken.

Wat Nederland betreft heeft de z.g. literatuur op geen enkele manier deel aan ontwikkelingen in de kunst. Kunst functioneert slechts als kunst indien zij iets aan de bestaande opvattingen over kunst toevoegt.* Wat er in Nederland op het gebied van de literatuur plaats vindt is een gebruik maken van voorbeelden, die van 10 (nouveau roman) tot 100 (oorspronkelijke roman en de psychologische variant) jaar geleden eens

als kunst gefunctioneerd hebben. Over poëzie hoeft helemaal niet gesproken te worden, want poëzie probeert altijd het 'onzegbare' uit te drukken (evenals veel 'moderne' literatuur), terwijl taalkunde en logika aangetoond hebben dat het 'onzegbare' inderdaad onzegbaar is. In weerwil van optimistische mededelingen van journalistieke critici, nostalgieke kunsttheoretici, hippe 'underground' cultuurfilosofen en ludieke museumfunctionarissen dat 'het in Nederland ook allemaal gebeurt', is de kunst hier, op een hele enkele uitzondering na, een pseudo-cultuur, precies als in het verleden overigens. D.w.z. dat de ontwikkelingen en veranderingen die in het buitenland plaats vinden, worden overgenomen zonder dat zij in het denken en in de bestaande opvattingen worden geïntegreerd. De uiterlijke verschijningsvormen worden gekopieerd, alleen de uitwendige vorm dus, terwijl de filosofische, sociale en mentale implicaties, die tot die bepaalde veranderingen geleid hebben, niet geabsorbeerd worden. Het idee van de reeds genoemde groep 'baanbrekers' dat Nederland zo 'bij' en 'in' is, wordt veroorzaakt door het feit dat Nederland (op korte afstand gevolgd door Duitsland, en de afstand wordt korter) als eerste in Europa alles direct overneemt wat over oceaan en Noordzee komt gewaaid. Dit onbegrepen overnemen gebeurt op alle niveau's, kunst, mode, sport (heel het vaderlandse voetbal speelt momenteel A.C. Milaantje), the 'scene' etc. Het 'hippie-dom' b.v. (in Amerika snel geëvolueerd tot socialer gerichte 'new-left'-achtige bewegingen), is als een regressief fenomeen ontstaan aan de Amerikaanse Westkust in een totaal verschillende sociaal-maatschappelijke omgeving en in een geheel anders gestructureerde samenleving (voor Amerikanen is de Westkust ook 'buitenland'). Niettemin worden alle uiterlijkheden (vanuit totaal andere, meestal tijdelijke en strikt persoonlijke, motieven) precies geïmiteerd. Zo deed zich het verschijnsel voor dat de Amerikaanse Oostkust nog nauwelijks van hippies gehoord had, terwijl de Europese pseudo-versie reeds het 'magisch-centrum' bevolkte.

In de literatuur vindt zelfs een dergelijke modieuze imitatie

niet of nauwelijks plaats. Misschien gunstig in dit stadium, omdat op deze wijze de mogelijkheid althans open blijft dat er op de duur iets constructiefs zal plaats vinden. Het reeds geciteerde journalistieke stuk in de 'Kunst op komst'-krant illustreert namelijk dat men zich zelfs in het literaire inteelt-wereldje in Nederland bewust begint te worden dat er ergens iets toch niet helemaal lekker zit. Het zal ongetwijfeld uitdraaien op meer geld vragen aan de overheid om de 'roman', de 'creativiteit' en god weet wat nog meer voor nonsens voor de ondergang te behoeden en aan dat verzoek zal zeker gehoor worden gegeven. De overheid investeert graag om 'het goede uit het verleden te behouden', zie b.v. de ontwikkelingshulp (die 'het goede' van het kolonialisme wil continueren). Niettemin zullen wellicht door de nieuwe onrust in de literaire bloedbroedergemeenschap (gebaseerd op onderlinge haat, nijd, en 'liefde') enkelen gaan beseffen wat hier werkelijk aan de hand is.

VII.

Het regent voorstellen om de kunst te stimuleren. Opvallend is daarbij dat de laatste tijd uit kunst-academie-kringen geluiden komen om de 'creativiteit te bevorderen'. Nu zijn de Nederlandse academies, met tot op zekere hoogte Arnhem als enige uitzondering, zo ongeveer de meest archaïsche instituten die men zich maar kan voorstellen. Alles wat zich de laatste 10 jaar in de kunst heeft afgespeeld is hen volledig voorbijgegaan. Er schijnt niets door te dringen tot deze cultuurburchten, waar men nog steeds leerlingen te lijf gaat volgens onvervalst 19e-eeuwse methoden. Indien men een tentoonstelling ziet van werk van leerlingen lijkt het of de tijd heeft stilgestaan. Op zijn best ziet men imitaties van het op zich al weer ver, soms

verschrikkelijk ver, achtergebleven werk van de leraar. Kunstonderwijs geven schijnt voor Nederlandse academieleerlingen te bestaan uit het indoctrineren van de leerlingen met eigen verkalkte kunstopvattingen en ze hun eigen bewijzen van onmacht te laten kopiëren. De leerlingen worden geheel onkundig gelaten van alles wat zich de afgelopen jaren in de kunst voltrokken heeft, vooral van fundamentele veranderingen in de opvattingen over de functie en het wezen van de kunst zelf. Belangrijke nieuwe tentoonstellingen worden niet alleen niet bestudeerd, ze worden niet eens bezocht, individueel of klassikaal. Verder wordt vrijwel geen aandacht besteed aan het grondpatroon van al onze hedendaagse kunst: Dada, Constructivisme en De Stijl. Het principiële verschil van de kunst vóór de Cubisten en die er na is dat de kunst van voor het Cubisme altijd een relatie heeft met een ander gebied dan dat van de kunst zelf. Er wordt altijd naar iets verwezen, er worden associaties opgeroepen die buiten het strikte gebied van de kunst zelf vallen. Dit nu is na het Cubisme voorbij. De kunst is dan meer vergelijkbaar met wetenschap, houdt zich bezig met een onderzoek naar haar eigen functie en tracht direct in te grijpen in het proces van analytische perceptuele bewustwording. Dit besef is nog tot geen Nederlandse academie doorgedrongen (in tegenstelling tot Amerika waar kunstenaars als Morris, Judd, Baxter, Oldenburg, Kosuth, Flavin, Andre, LeWitt, Huebler etc. regelmatig aan academies en universiteiten doceren en wanneer ze in Europa zijn indien mogelijk naar Engeland gehaald worden om daar aan art colleges en universiteiten voordrachten te houden. Het recentelijk verblijf in Nederland van b.v. Lawrence Weiner, Carl Andre, Seth Siegelaub, Sol LeWitt, Kenneth Snelson en Joseph Kosuth heeft geen enkele academie of universiteit op de gedachte gebracht ook maar één van deze kunstenaars - zoals de meeste Amerikanen uitstekend onderlegd in het onder woorden brengen van wat hen bezighoudt, wat weer een gevolg is van het feit dat op veel Amerikaanse academies wel gedacht en gepraat wordt over wat kunst nu eigenlijk is en niet alleen maar 'creatief' geknoeid wordt met

‘materialen’ - voor een lezing uit te nodigen). De leraren van de reservaten waar het Nederlands kunstonderwijs plaats vindt hebben als uitgangspunt, net als de overheid, dat kunst aan de man gebracht moet worden. De mensen, die in alle opzichten tot kleine ‘bezitters’ gemaakt moeten worden, moeten kunst kunnen ‘bezitten’. D.w.z. dat een aantal producten die in originelere en betere vorm 100 tot 10 jaar geleden eens als kunst gefunctioneerd hebben (en nu op zijn best tot mode zijn geworden) als decoratie de huizen van de bevolking moeten gaan opsieren (met het misverstand rond het begrip ‘kunst’ als opportunistisch uitgangspunt). Dit is meestal één voorstel. Een tweede is dat de ‘creativiteit’ bevordert moet worden, kunst moet de straat op, iedereen moet er ‘creatief’ deel aan kunnen hebben. Kunst als vrijetijdsbesteding dus eigenlijk. Dit alles, dat staat voorop, met kunstopvattingen en kunstvoorwerpen van 10 tot 100 jaar geleden. De als kunst functionerende kunst (art as art zoals de nog immer genegeerde Ad Reinhardt dit noemde^{*}, als tegenstelling tot de kunst, die aan iets anders dan kunst refereerde) is inmiddels uiteraard al veel verder en wordt op deze manier op veilige afstand gehouden.

Het fundamentele punt is bij deze, en alle andere, voorstellen, dat men blijft uitgaan van het product ‘kunst’. Zolang dit gebeurt, en hoe kan men anders verwachten van een op economie en produktie afgestemde maatschappij, zal er geen oplossing gevonden worden (of zal een oplossing vermeden worden, bewust of onbewust zijn de ‘cultuurvernieuwers’ daar op uit). Kunst als kunst (om maar even met Ad Reinhardt te spreken) is net als veel soorten wetenschap een onderzoek naar iets, waarbij men niet van te voren weet waar men precies naar zoekt en of er ook resultaten zullen volgen. Deze eventuele resultaten behoeven allerm minst noodzakelijk ‘producten’ te zijn en zelfs als dat zo zou zijn, ligt het belang er van niet in die objecten, maar in het denkproces en de filosofie die tot het ontstaan er van geleid hebben (b.v. bij Mondriaan, Duchamp, Malewitsch). De functie van de kunst is niet dat kunstproducten de woningen van de mensen zullen versieren, maar

eigentijdse kunst als kunst heeft als functie door het humaniseren van ontwikkelingen in wetenschap en techniek een verandering teweeg te brengen in de menselijke bewustwording. Het gebrek aan belangstelling van het publiek voor de kunst is dan ook voordehandliggend. In de eerste plaats kan men onmogelijk verwachten dat een publiek (99% van de bevolking) opeens geïnteresseerd is in kunst (omdat de overheid er geld in stopt) als generaties lang de kunst verre van het publiek gehouden is. Nu nog is de voorlichting en het onderwijs minimaal. Bovendien heeft de kunst zich eeuwenlang totaal niet voor het publiek geïnteresseerd en zich bij voorbaat al gericht op de machthebbende minderheid. Niettemin zal die belangstelling ongetwijfeld wel komen indien men kunst op scholen onderwijst en de musea ook goed voorlichten. Dit onderwijs dient op dezelfde manier gegeven te worden als waarop men algemene geschiedenis geeft, en de ‘kunstwerken’ dienen als historische feiten. Op deze manier maakt men het begrip kunst los van de materiële objecten en krijgt men een inzicht in en later belangstelling voor de kunst zelf, en niet louter voor het ‘bezitten’ van objecten van meerdere of mindere waarde. Een dergelijke ‘oplossing’ - hoewel natuurlijk het meest voordehandliggend - wordt consequent gesaboteerd. Als gevolg van het kapitalistisch maatschappelijk systeem wordt slechts gedacht in dingen die (economische) waarde hebben, en zelfs de ‘progressieve’ kunstliefhebbers zijn niet in staat zich daarvan los te maken. Ze helpen daarmee het bestaande bestel in stand te houden.

Nog een punt is dat alle voorstellen betreffende de toekomst van de kunst gedaan zijn door mensen die zich niet met ‘kunst als kunst’ bezig houden, maar met ‘kunst als creatief spel’, ‘kunst als vrijetijdsbesteding’, ‘kunst als broodwinning’, ‘kunst als revolutie’, ‘kunst als therapie voor psychische stoornissen’, ‘kunst als therapie voor fysieke en als gevolg daar weer van psychologische stoornissen’, ‘kunst als esthetiek’, ‘kunst als erotiek’, ‘kunst als egomania’, ‘kunst als escape’ etc. De situatie doet zich thans voor dat de publiciteit rond de kunst on-

evenredig toeneemt met de werkelijke belangstelling er voor en de bestudering er van. Dankzij de grote cultuurbepalende musea en galerieën is kunst een artikel geworden dat bruikbaar is voor vele doeleinden (reclame, handel, status, liefdadigheid, amusement enz.). Televisieprogramma's en grote invloedrijke weekbladen (Time, Spiegel enz.) schrijven cover-stories over kunst, maar alleen als nieuws (zo brengen de musea het trouwens ook, als nieuws, als een nieuw product), zonder verder in te gaan op de motieven, achtergronden, bedoelingen enz. Sterk gepropageerd wordt ook kunst als 'creatief spel', kortom alles wordt gedaan om maar te verhinderen dat de kunst zich werkelijk in het denkpatroon van de mensen zal integreren. Het spreekt vanzelf dat al deze voorstellen en maatregelen bedacht zijn door 'revolutionaire cultuurvernieuwers', die al even hard z.g. taboes doorbreken als de sexuele voorvechters. Dit alles, gecombineerd met wat zich b.v. in de sport afspeelt, is er op uit de aandacht van werkelijk belangrijke zaken af te leiden. Het 'geef ze brood en geef ze spelen' gaat nog steeds op, alleen heeft de boterham beleg gekregen en bestaan de spelen onder meer uit een auto, sex en straks kunst. In wezen is er niets veranderd, niets 'gedemocratiseerd'. Hooguit dat alles veel geraffineerder gebeurt, de sexuele en culturele voorvechters wanen zich waarlijk revolutionairen en worden daarvoor door velen gehouden. Zijzelf menen in hun verregaande ego-stupiditeit 'taboes' te doorbreken. Deze op ge- en verbruik en op privé verrijking afgestemde maatschappij kent geen taboes, zo lang er fundamenteel maar niets verandert. Hooguit wordt af en toe een pseudo-barrière opgetrokken om pseudo barricade-bestormers het idee te geven een geweldige revolutionaire overwinning te behalen, terwijl ze integendeel het bestaande systeem juist versterken (zoals met de sex nu, en straks de drugs, die dan ook beslist toegestaan zullen worden en weer een 'taboe' doorbroken wordt). Dit alles maakt de voorstellen van de academische vernieuwers des te gevaarlijker (en bruikbaar voor de reactie), omdat ze de uiterlijke schijn hebben, en ook als zodanig gepresenteerd worden, van

een ‘progressieve bijdrage’. Lenin heeft niet ten onrechte gewaarschuwd voor de ‘small owners’** als levensgevaarlijke pseudo-progressieven. Deze kleine bezitters vormen in feite de ruggegraat van de kapitalistische maatschappij. Hoewel ze even hard misbruikt worden als de mensen die alleen maar in het bezit zijn van hun arbeidskracht, reikt hun progressiviteit nooit verder dan enig persoonlijk gewin (of dat nu op geestelijk of materieel gebied gebeurt blijft hetzelfde). De ‘small owners’ van de kunst onderscheiden zich in niets van de ‘small owners’ uit de kleine middenstand en hun ‘radicalisme’ en ‘progressiviteit’ dient uiterst argwanend bekeken te worden.

november 1969

VIII. (‘Moderne’ literatuur)

Het is opvallend dat gedurende de laatste decennia de literatuur nationaal noch internationaal in feite deel heeft gehad aan de ontwikkelingen in de kunst. De enige uitzondering hierop vormt tot op zekere hoogte de Franse z.g. ‘nouveau roman’. Dit verschijnsel dient echter vooral gezien te worden als een laatste (?) opleving van de klassieke 19e eeuwse literatuur. Tot een wezenlijke vernieuwing is het nergens gekomen en na een aanvankelijk entoesiasme is de stroming nogal hopeloos in de lucht komen te hangen. De nouveau roman moet dan ook gekenschetst worden als een typisch Europese pseudo-vernieuwing. Het procedé bleef immers stevig verankerd in de bestaande roman-traditie, d.w.z. fictie bleef het uitgangspunt, een kunstmatige compositie bleef gehandhaafd en plaats en

tijdselementen bleven illusionair. Het bleef een kunstmatige nabootsing aangepast aan wat nieuwe wetenschappelijke gezichtspunten, maar gepaard aan een klassieke woordkunst, die vrijwel identiek is aan de 19e eeuwse roman. Het is daarom nuttig na te gaan in hoeverre de literatuur als geheel in deze eeuw nog gefunctioneerd heeft en wat de plaats van het project - wel degelijk als literatuur te beschouwen (hierover later meer) - in dit geheel is.

Voorop gesteld moet worden dat de literatuur in de 19e eeuw wel degelijk primair als kunst gefunctioneerd heeft, de hele eeuw was duidelijk literair, ook de beeldende kunst. Romantiek is per definitie literair, in de beeldende kunst b.v. verwijst het steeds naar een verhaal: de romantiek *vertelt*. De literatuur kon derhalve functioneren omdat ook na de (eerste) industriële revolutie de feodale maatschappij nog maar nauwelijks door de kapitalistische klassemaatschappij opgevolgd was (de roman kwam dan ook tot grootste bloei in het feodale Rusland). Weliswaar was het onderwerp dikwijls de z.g. burgerlijke maatschappij, de manier waarop die vanuit een elite-positie becommentarieerd werd was feodaal, d.w.z. er werd een hiërarchie van waardeoordelen gehanteerd. In feite betekent dit dat er nauwelijks een fundamenteel onderscheid was/is tussen de feodale en de kapitalistische klassemaatschappij en zo is dat ook in de kunst gebleken. De z.g. democratie bracht slechts die verandering teweeg dat men de illusie kreeg dat er een fundamentele verandering had plaatsgevonden (door kiesrecht, instelling van ‘volks’ vertegenwoordigingen enz.). Deze illusie (illusie is inherent aan de schilderkunst) werd uitgedrukt door de opkomst van de schilderkunst, terwijl de literatuur inherent was aan de meer feodale maatschappij en een becommentariërende functie had, moraliserend, schilderend (in traditionele zin) met woorden. Met de wat latere werkelijke overgang van de feodale naar de kapitalistische klassemaatschappij verdween de literatuur, werd weer de secundaire kunstvorm die zij in oorsprong altijd geweest is.

Dit betekent dat, afhankelijk van de maatschappijvorm, archi-

tectuur/beeldhouwkunst (Middeleeuwen, de nabije toekomst), schilderkunst (kapitalistische klassemaatschappij) en literatuur (feodalisme) primair zijn. Muziek als meest primaire en oorspronkelijke uiting is tevens de meest gecorrupteerde, in opportunistisch opzicht meest flexibele kunstvorm en is derhalve overal bruikbaar voor. Zoals Mondriaan reeds aankondigde zal een rechtvaardige maatschappij totaal geen behoefte hebben aan kunst (Piet Mondriaan, *Plastic Art & Pure Plastic Art*, Wittenborn, Schulz, Inc., New York, 1945, p. 32), d.w.z. dat in Mondriaan's terminologie het leven de plaats van de kunst zal hebben ingenomen (zie ook El Lissitzky, 'New Russian art - a lecture given in 1922', *Studio International*, vol. 176, n° 904, oct. 1968, p.p. 146).

Nu terug naar de toestand in deze eeuw en naar de literatuur. Er is hier al eens eerder gesteld dat iedere maatschappij de kunst krijgt die het verdient. Hetgeen wil zeggen dat de maatschappij die kunst krijgt (kiest) die helpt haar in stand te houden. Reeds herhaaldelijk hebben in verleden en heden kunstenaars gekonstateerd dat kunst en maatschappij onverbreekelijk met elkaar verbonden zijn, het wordt tijd hier serieuze aandacht aan te schenken.

Omstreeks de zeventiger en tachtiger jaren van de vorige eeuw deed de 'nieuwe' tijd zijn intrede. De kapitalistische klassemaatschappij had zich definitief gevormd en een economie gebaseerd op massaproductie en consumptie (toen nog in de eerste plaats nationaal, nu gesublimeerd in het imperialisme, dus internationaal) kwam op gang. De illusie op een betere toekomst bestond, speciaal in Frankrijk waar Napoleon III vervangen werd door een burgerlijke democratie. Was in de hieraan voorafgaande periode de omslachtige literatuur primair - vanuit een outsiders positie becommentariërend volgens een hiërarchisch normbesef - met de nieuwe tempoversnelling van het maatschappelijk leven werd de veel directere schilderkunst primair. Bovendien kon zij uitstekend de illusie verbeelden die de nieuwe maatschappij inhield: de illusie op een betere wereld. De literatuur herkreeg in deze samenhang zijn secundaire

plaats en fungeerde voornamelijk als vulgarisator van de schilderkunst.

De jaren vlak voor de eerste wereldoorlog (Cubisme, Futurisme), de wereldoorlog zelf en vooral de jaren er na (Constructivisme, De Stijl, Dada) vernietigden de illusie in de kunst en stelden er een feitelijk onderzoek naar eigen functie voor in de plaats. Na deze laatste ‘ouwerwetse’ oorlog overwon in de eerste plaats het Amerikaans imperialisme (dat daarna snel in omvang toenam en op intermenselijk niveau ‘democratischer’ was dan het oude hiërarchische Europese systeem) en in de tweede plaats was er de meer hoopgevende overwinning van de Russische revolutie. De illusie van een eenzijdig wereldbeeld, het rationalistisch denken in standaarden en de autoriteit van het individu evolueerden in de wetenschap tot een puriformiteit, de relativiteitstheorie van Einstein tastte het rationalisme aan en een gelijkwaardigheid van individuen werd gesuggereerd. Dit alles vond zijn weerslag in de beeldende kunst: de abstracte realiteit van Mondriaan en De Stijl, het Suprematisme en Constructivisme van de Russen. Deze twee stromingen streefden naar een opgaan van de beeldende kunst in de maatschappij, nl. door het creëren van een nieuwe leefruimte voor een komende nieuwe maatschappij (het vervaardigen van geïsoleerde kunstwerken werd verworpen: kunst en maatschappij zijn één). De meest individualistische van deze stromingen was uiteraard Dada, vandaar dat de literatuur daar nog enigszins een rol kon spelen. Het anarchistisch karakter van Dada - later overgaand in het nog individualistischer Surrealisme - stond een andere dan een opportunistische individualistische stellingname in de weg: fundamentele principes anders dan in negatieve zin kende de stroming niet. Hoewel in het algemeen gesteld wordt dat Dada alle vroegere waarden en normen overboord zette bleef de autoriteit van *het* individu (als tegenhanger van de gelijkwaardigheid van *alle* individuen) gehandhaafd. Het inpassen van het gelijkwaardig individu aan het belang van een groter geheel (noodzakelijk voor elke revolutie van welk soort dan ook) was strijdig met de principes van het Dadaïsme. Hoewel

altijd revolutionair genoemd was de beweging dat in wezen niet en bleek daardoor niet in staat anders dan buiten de maatschappij te functioneren. Het is daarom voordehandliggend dat de literatuur - met zijn 19e eeuwse erfenis van de autoriteit van de schrijver en derhalve de primaire autoriteit van het individu - bij De Stijl en het Constructivisme vrijwel ontbrak (met Mayakowski als de uitzondering die de regel bevestigt) en zich bij Dada wel kon handhaven, zij het toch op het tweede plan. Het Dadaïsme met zijn symboliek, associaties en referenties aan zaken strikt buiten het gebied van de kunst vallend, had als geheel duidelijke literaire eigenschappen (en het Surrealisme natuurlijk nog sterker, daar trad de literatuur ook nog meer op de voorgrond). Dada en Surrealisme becommentarieerden, hetgeen typisch literatuur is: maatschappij-kritiek zonder deel te hebben aan die maatschappij, in feite dus vrijblijvend en met vele defaitistische aspecten. Dit pastte geheel in het maatschappelijk klimaat van de late twintiger en de dertiger jaren, toen door de opkomst van dictaturen en autoritaire ‘democratieën’ (zoals b.v. ook in Nederland) - die op zich ontstonden om intern socialistische revolutionaire bewegingen te liquideren en om het Russisch communisme te kunnen vernietigen - het individu en de individuele vrijheid op alle mogelijke manieren onderdrukt werd. In dit verband moet ook het literaire werk van Kafka, Joyce, Céline en Miller gezien worden, hoe verschillend ze ook onderling mogen zijn. Even voordehandliggend is het dat in een dergelijke periode van regressie de literatuur zijn kop weer opsteekt en vanuit een in geestelijk en intellectueel opzicht superieure en buitenmaatschappelijke positie kleinburgerlijkheid, conformisme, snobisme etc. veroordeelde, zonder daar overigens sociale en maatschappelijke overwegingen bij te betrekken. Zoals bij alle anarchistische, individualistische stromingen is het zijn tot het eenvoudigste vorm teruggebrachte grondbeginsel: verbeter de wereld, begin bij jezelf. Het is nooit het systeem dat primair aangevallen wordt en dat de mensen geconditioneerd heeft tot wat ze zijn, integendeel het zijn de mensen zelf, die met hun hebzucht,

ijverzucht, burgerlijkheid etc. de oorzaak zijn van alle ellende. Er wordt totaal voorbijgegaan aan het feit dat de omstandigheden - eeuwenlang - de mensen gemaakt hebben tot wat ze zijn en wil men daar verandering in brengen, dan dienen eerst die omstandigheden fundamenteel gewijzigd te worden. Eerst dan wordt een situatie geschapen dat geleidelijk de mensen zich zullen veranderen.

Zowel op maatschappelijk gebied als op dat van de kunst zijn de gevolgen van anarchisme en surrealisme nog geenszins uitgewerkt. Naast de hernieuwde interesse voor Constructivisme en De Stijl is er speciaal de laatste tijd sprake van een Neo-Surrealisme, waarbij in secundair opzicht de literatuur ook weer een rol speelt. Op maatschappelijk gebied gaan protesten steeds duidelijker een anarchistische richting uit, althans in de z.g. westelijke wereld. Speelden bij het Surrealisme Freud's theorieën een doorslaggevende rol, thans is dat de o.a. door Thomas Leary gepropageerde 'bewustzijnsverruiming' met behulp van harde en zachte narcotica. Dit brengt een nog sterkere concentratie op het individu teweeg en is een regressief gevolg van een maatschappelijk systeem dat geen plaats biedt aan enig ander idealisme dan van een materieel soort. Net als in de late twintiger en in de dertiger jaren worden mensen, ideeën en 'idealen' gemanipuleerd en wordt een boven omschreven individualisme niet alleen getolereerd, maar zelfs overgenomen en gepropageerd als de 'geestelijke vrijheid' in onze maatschappij (denk b.v. aan de Maagdenhuisfilm op de wereldtentoonstelling: op de universiteit is niets veranderd, de heksenjacht en de processen zijn niet ongedaan gemaakt, maar de overheid maakt reclame met de film ter verheerlijking van de 'geestelijke vrijheid' in het land). Het is slechts in deze regressieve verschijnselen dat de literatuur nog zijn belerende, becommentariërende en prekerige rol speelt. Veel 'literatoren' en 'Neo-Surrealistische' kunstenaars gaan trouwens steeds meer, ook uiterlijk, lijken op priesters, verkondigers van een leer, die in principe het imperialisme mede in stand helpen houden, zoals onder vorige maatschappelijke systemen het Christendom

deed. Het biedt de uitweg van een vlucht uit de superkapitalistische machtsmaatschappij, zonder dat men verder in staat is er iets aan te veranderen, al heeft men die illusie wel. Deze illusie komt ook weer tot uitdrukking in kunst en literatuur. De 19e eeuwse indirecte illusie van het schilderen is verdwenen, er voor in de plaats kwam de directe illusie van materialen of van de materie. Bleef in het eerste geval het onveranderde schilderen centraal ten opzichte van de omgeving, bij het Neo-Surrealisme is het de materie (stof, zand) of het materiaal (lood, neon) dat even onveranderd centraal blijft en de omgeving vergelijkenderwijs negeert.

De literatuur, primair in de 19e eeuw, is in deze tijd nog slechts een vorige eeuws residu, dat in secundair opzicht functioneert bij regressieve stromingen in de kunst (Surrealisme, Neo-Surrealisme). Literatuur zoals zij zich tot op heden gemanifesteerd heeft kan ook nooit direct op de bewustwording van de lezer werken, het is omslachtig, vertelt becommentariërend achteraf, en het er mee geconfronteerd worden is nooit een ervaring in directe zin, men beleeft zelf niets. Het werkt met fictie, illusionaire tijd, illusionaire plaatsbepalingen, illusionaire taal en associatieve, creatieve en individueel-emotionele impulsen. Alleen al het uitsluitend gebruikmaken van het materiaal 'taal' brengt met zich mee dat men zich vasthecht aan een eeuwenlange klassieke traditie. Het is niet mogelijk door middel van louter taal op directe manier een nieuwe bewustwording tot stand te brengen, een direct opnieuw ervaren van een op zich bekende realiteit mogelijk te maken. Evenmin als dit op het moment in de beeldende kunst nog langer mogelijk is met gebruikmaking van de klassieke olieverf, penselen, palet en doek. Dit laatste is inmiddels voor een groot deel een geaccepteerd feit, de hele opvatting van het schilderen en de sculptuur is daardoor ook totaal veranderd. De 19e eeuw echter regeert nog steeds in de literatuur, de 'taal' wordt nog steeds indirect achteraf gebruikt, de hiërarchie is nog steeds in de compositie aanwezig, van gelijkwaardigheid van onderdelen van de roman is geen sprake, integendeel alles is ondergeschikt aan het geheel,

terwijl de werkelijkheid van de literatuur die van de schrijver is. Dit tezamen met de onverbreeklijk met literatuur verbonden illusies (tijd, plaats, ruimte, handelingen, personen) - terwijl men in de beeldende kunst die illusie sinds Cubisme, Constructivisme, De Stijl, Minimal Art etc. juist overwon - maken duidelijk dat de literatuur zoals die nu nog bestaat een historisch overblijfsel is uit een voorbije periode. Dit zit hem voornamelijk in de manier waarop de 'taal' gebruikt wordt, d.w.z. indirect en om iets uit de werkelijkheid na te bootsen. Zoals een figuratief schilder verf gebruikt om een boom na te bootsen; modernere schilders als Morris Louis en Kenneth Noland gebruikten de verf niet langer om iets anders uit te drukken, maar lieten het autonoom en op zichzelf staand de structuur van hun schilderij bepalen (waarna b.v. Donald Judd verder kon gaan en het werk van illusionaire ruimte werkelijke ruimte liet innemen). Deze ontwikkeling, deze autonomie van materiaal, ontbreekt in de literatuur.

Het project moet ook gezien worden als literatuur. Het primaire kenmerk van de literatuur door alle tijden heen is het verhaal, het vertellen (ook al zijn dat in lyriek gevoelens, vage gedachten enz., het blijft vertellen) en niet zoals veelal wordt aangenomen de taal (zoals reeds gesteld is de taal het materiaal, zoals de verf bij de schilderkunst). Dit vertellen, het verschaffen van gegevens over een gebeurtenis, van een werkelijkheid, is ook bij het project primair, en grijpt daardoor terug op de oorspronkelijke functie van de literatuur en tracht het te ontdoen van alles wat er in de naam psychologie, religie, filosofie etc. aan is toegevoegd. Het project tracht derhalve *direct* in te werken op het bewustzijn van de lezer, waardoor als eerste vereiste het indirecte taalgebruik - ook al illusionair - plaats moest maken voor de directe *werkelijke* taal: de spreektaal (geen namaak spreektaal verzonnen door de schrijver, maar echte spreektaal). Het project, zoals zich dat sinds 'Voor de soldaten' en 'De Maagden' verder ontwikkeld heeft zal nu ook *echte* tijd gebruiken, d.w.z. dat de handelingen, het verhaal, zich in het project in precies hetzelfde tijdsbestek zullen afspe-

len als in de werkelijkheid*. Daarmee is het project niet meer een reconstructie als in 'De Maagden', geen constructie zoals alle andere literatuur, maar een directe confrontatie. Dat wordt mede bereikt door geluidsregistratie, zo natuurgetrouw mogelijk en met geen voorkeur voor het ene geluid boven het andere. Daarnaast wordt ook het begrip 'plaats' niet langer illusionair gehanteerd, maar als directe werkelijkheid (door middel van fotografie) geïntroduceerd. De vraag of het project 'literatuur' is moet dus in zoverre bevestigend beantwoord worden dat primaire bestanddelen van de literatuur ook primaire bestanddelen van het project vormen. De elementen tijd, taal, plaats en handeling zijn echter niet langer illusionair en indirect maar *echt* en *direct*. Dit maakt dat een regelrechte confrontatie met literatuur (het project dus) mogelijk wordt, waardoor een bewustzijnsverandering teweeg kan worden gebracht ten opzichte van de werkelijkheid. Alsof men als het ware een reeds lang bekende werkelijkheid binnen een even lang bekende, of bekend veronderstelde, omgeving met nieuwe ogen kan bezien. Hoewel vooropgesteld blijft dat de beeldende kunst dit het meest direct bereikt en daar ook deze hele ontwikkeling op oorspronkelijke wijze heeft plaatsgevonden, kan de literatuur (project) op deze manier toch meewerken deze nieuwe bewustwording te stimuleren. In plaats van vulgarisator van de beeldende kunst (zoals zij sinds de vorige eeuw functioneerde) kan zij worden tot stimulator van de beeldende kunst.

Dit alles mag echter niet los gezien worden van hetgeen zich verder in de maatschappij afspeelt. Het niet te loochenen feit dat wetenschap en kunst gebruikt worden door het heersende systeem om datzelfde systeem in stand te houden, maakt dat de kunst zich in eenzelfde positie bevindt als de arbeidersklasse. Wetenschap en kunst worden in geestelijk en intellectueel opzicht uitgebuit en onderdrukt, hetgeen met de arbeid in materieel opzicht gebeurt. Zo vormen kunstenaars, studenten en wetenschapsmensen potentieel een nieuw intellectueel proletariaat (al zijn de meesten dat zich nog niet bewust, of worden nog afgeleid door anarchistische overblijfselen uit de

vorige eeuw). Niettemin begint men zowel in de wetenschap als in de kunst inzicht in deze situatie te krijgen. Voor het onafhankelijk voortbestaan van kunst en wetenschap is het noodzakelijk dat men constant zijn maatschappelijke positie nauwkeurig analyseert.

februari 1970

Lezing gehouden in Celbeton, Dendermonde op 7/2/20

Eindnoten:

- * Uit 'Some remarks', Art Forum, vol. 5, n^o 4, dec. 1966, p.p. 27.
- * Zie over dit onderwerp o.a. 'Art after Philosophy', Studio International, vol. 178, n^o 915, oct. 1969, p.p. 134 door de Amerikaanse 'conceptual artist' Joseph Kosuth.
- * Ad Reinhardt, 'The next Revolution in Art', Art News, vol. 62, n^o 10, febr. 1964, p.p. 48.
- ** V.I. Lenin, 'The Proletarian Revolution and the Renegade Kautsky', Peking, 1960.
- * Op 3 maart 1970 werd aan de Sussex University, Falmer, Brighton, een eerste poging gedaan project 3 te realiseren. Als gevolg van een aantal technische onvolkomenheden en een - door de plaatselijke omstandigheden - te grote beïnvloeding van activiteiten verband houdend met de realiteit van het project op de werkelijke gebeurtenissen, kan nog niet van veel meer dan een experiment gesproken worden. Niettemin is het zeer nuttig de behaalde resultaten te bestuderen en te toetsen aan de grondprincipes van het project. Ter voorkoming van misverstanden moet voorop gesteld worden dat alle ideeën, principes en opvattingen betreffende het project zich parallel met de ontwikkeling van het project zelf gevormd hebben. Er was niet eerst een theorie en toen een project, of eerst het project en toen een theorie, integendeel, beide delen hebben zich in een voortdurende wisselwerking gezamenlijk ontwikkeld. Het project is derhalve niet een rechtvaardiging van de theorie en de theorie geen rechtvaardiging van het project, beide zijn onlosmakelijk met elkaar verbonden en zijn ontstaan uit elkaar. Project 3 had als onderwerp een college (heeft dat nog), of liever een 'seminar' (colleges kent men op de campus universiteit van Sussex niet meer, hetgeen onder meer aanleiding was tot het eerste technische probleem i.v.m. de veel kleinere ruimte) over biologische natuurkunde, dat gehouden werd op 3 maart 1970 van 10 u. tot 10 u. 50. De aanwezige studenten (ongeveer 12, 'seminars' tellen nooit meer dan 15 studenten) kregen een stencil waarin de bedoelingen van het project werden uiteengezet (de aanvankelijke bedoeling was deze stencils na het college uit te reiken - om de gang van zaken niet te beïnvloeden - de plaatselijke ruimtelijke omstandigheden maakten een uitleg vooraf noodzakelijk). De inhoud van het stencil was als volgt: The 'project' is an alternative for the basically 19th century novel which through an indirect use of language presents an indirect confrontation with the author's highly personal experience of reality. The objective of the 'project' is a direct confrontation with reality, excluding the author's private views, aiming at an immediate effect on the reader's consciousness by using a direct informative process by means of sound, photographic registration and direct language (colloquial speech). This direct approach stresses the irrationality of any reality, its complexity and the impossibility of attaching values of any kind to it due to non-standardized experiences determined by environmental, psychologic and personal data of each individual concerned. The 'project' at Sussex University will consist of three autonomous parts:
 1. A careful registration of all sounds in the theatre during the complete seminar, avoiding any predominance of any sound or noise to another. (This accomplishes the use of 'real' time in the project as opposed to illusionary time in traditional literature).

2. A photographic documentation of the environment involved: in each corner of the room a photographer will take a shot each minute, aiming at the centre of the room. (So 'real' place is used instead of illusionary place as in traditional literature).
3. An accurately typed out record of taped interviews with all persons present at the theatre during the seminar. ('real' language as opposed to illusionary language of traditional literature).

For this purpose each person will be requested to tell in his own words how he experienced the past hour. It should be attempted to do such in one continuing story, as far as this is possible.

In order to obtain all information required the following questionnaire may be helpful:

- a. Explain the subject of the lecture in as great detail as possible.
- b. Recount the exact contents of the seminar and the discussion.
- c. Give your own opinion on the subject-matter, indicating your specific interests, problems, dislikes, indifferences, involvements etc.
- d. Try to situate this specific seminar in the context of the whole of the course.
- e. Describe your personal experience of the past hour (were you listening all the time? If not, what were you doing/thinking of, which other things attracted your attention etc.).

This information ideally should be given in one monologue in any order preferred by the interviewed person. Of course the interviewer will help with questions if necessary.

In the 'project' all information will be used anonymously.

Van 1. zouden een drietal kunststof 45-toeren plaatjes geperst moeten worden (10 minuten per kant, in totaal ongeveer een uur, de duur van het college: *echte tijd* i.p.v. *illusionaire tijd*). 2. zou ongeveer 240 foto's opleveren, welke met 4 tegelijk (1 vanuit iedere hoek) op een pagina afgedrukt zouden moeten worden, in totaal dus ongeveer 60 bladzijden. Hiermee wordt dus een *echt* begrip van plaats bereikt i.p.v. *illusionaire* plaats. Bovendien wordt door de fotografering vanuit 4 verschillende hoeken het flexibele, steeds wisselende en zich steeds anders en toch weer op gelijke wijze manifesterende aspect van het begrip 'plaats' benadrukt. Het is niet in één formule te vatten, kan niet als een constante gehanteerd worden (zoals in 'moderne' romans gebeurt) en levert niet meer op dan gelijkwaardige telkens verschillende situaties, die ieder op zich als autonoom onderdeel een facet tonen van deze specifieke werkelijkheid. 3. herhaalt dit gelijkwaardig en autonoom facettenaspect op een menselijk ervaringsniveau, terwijl het in literair opzicht *echte* taal gebruikt i.p.v. indirect beschrijvende taal, zoals in traditionele literatuur. Het complete project zou derhalve gevormd worden door een 'pakket' bestaande uit 3 grammofoonplaten, ongeveer 60 pagina's met foto's (4 op iedere pagina) en een niet te schatten aantal pagina's teksten van de interviews. Deze drie delen vullen elkaar aan en staan ook op zichzelf, zijn autonoom; tezamen willen zij ieder op eigen wijze de lezer confronteren met de veelzijdigheid, pluriformiteit en irrationaliteit van een bepaald gegeven uit de werkelijkheid. Een belangrijk punt is daarbij ook dat het project op deze wijze zijn eigen ontstaansproces in overeenstemming met het specifieke gegeven uit de werkelijkheid registreert.

De onder 1. genoemde geluidsregistratie faalde omdat de professionele stereo-apparatuur het begaf. De kwaliteit van de met een gewone bandrecorder opgenomen geluidsbanden, hoewel beslist onvoldoende voor het persen van platen, was toch voldoende een redelijke registratie te geven van de (korte) inleiding van de docent (de studenten hadden tevoren een stencil ontvangen en bestudeerd met de te behandelen stof), bijkomende geluiden als geschuif van stoelen, gekuch, gefluister, een te laat binnenkomend meisje, de discussie over de leerstof (waarbij nogal wat kritiek geleverd werd) en helaas door de te kleine ruimte ook het geklik van de camera's.

Hiermee werd inderdaad bereikt dat *werkelijke* tijd i.p.v. *illusionaire* tijd gebruikt werd, terwijl nu bovendien de secundaire geluiden (b.v. gerammel van emmers van werksters op de gang), die men indien aanwezig in de ruimte luisterend naar de discussie niet of nauwelijks zou opmerken, nu wel ervaart als deel van het geheel van het 'seminar'. Zonder iets aan een situatie (in dit geval het 'seminar') te veranderen is het dus mogelijk door gebruik te maken van een andere methode van 'ervaren' tot een nieuwe bewustwording van die situatie te komen.

De 'interviews' met de studenten tonen, afgezien van het in literair opzicht *direct* gebruik van taal, hoe totaal verschillend een in objectieve zin gelijksoortige situatie door diverse individuen ervaren wordt. Er blijkt dat zij, uitgaande van hun persoonlijke verwachtingen, overtuiging, interesses, onverschilligheid, opvoeding, geloof, onzekerheid etc. etc., allen als het ware een eigen ervaring kiezen uit de gegeven werkelijkheid. Iedere vaststaande objectieve situatie blijkt als subjectieve ervaring een irrationaliteit. Overdreven voorgesteld wordt een feit als een mysterie

ervaren en dit mysterie wordt bepaald door tal van factoren die te maken (kunnen) hebben met b.v. opvoeding, psychologische omstandigheden, omgeving, religie, verwachtingen, historie enz. enz.

De onder 2. genoemde fotografische documentatie, die behalve een *directe* bepaling van plaats natuurlijk ook een tijdselement tot uitdrukking brengt, beantwoordt geheel aan de reeds eerder genoemde punten. Evenals met de geluidsregistratie bewerkstelligt deze andere methode van 'ervaren' een nieuwe bewustwording van de situatie ter plaatse.

Bestudering van het in Brighton verkregen materiaal heeft behalve een aantal technische problemen (die nu opgelost kunnen worden) ook aangetoond dat deze verdere ontwikkeling van het project inderdaad een directe confrontatie met een situatie/werkelijkheid mogelijk maakt. In de herfst van dit jaar zal project 3 ten slotte definitief gerealiseerd worden.

Feiten over literatuur, feiten over de maatschappij en feiten over feiten

Bij het zoeken naar oplossingen voor problemen over kunst en maatschappij is het nuttig eerst na te gaan hoe die kunst en die maatschappij eigenlijk in elkaar zitten en hoe ze wederzijds op elkaar inwerken. Tot nu toe worden oplossingen namelijk altijd gevonden door of alleen maar van de literatuur of alleen maar van de maatschappij uit te gaan. Er zijn veel schrijvers die zeggen revolutionaire veranderingen in de maatschappij voor te staan, maar tegelijkertijd hun literatuur bedrijven op de traditionele elitaire manier. Daarnaast zijn er schrijvers die op hun eigen gebied de ene vernieuwing na de andere doorvoeren, maar in sociaal-maatschappelijk opzicht totaal ongeïnteresseerd zijn. Het is dan ook zeer dubieus of dit soort vernieuwingen op iets anders dan persoonlijke frustraties berust.

Literatuur, met als nog steeds meest eigentijdse exponent de roman, vond zijn hoogtepunt in de vorige eeuw. Deze hele eeuw had een sterk literair karakter, romantiek manifesteert zich tenslotte het beste in verhaaltjesvertellerij en dat zien we dan ook in b.v. de schilderkunst en de muziek. Literatuur wil in feite niet meer zeggen dan dat er een verhaaltje verteld wordt. Dit gebeurt door één persoon, die het bedenkt, navertelt of dit combineert (hoe het precies zit is nooit na te gaan, eigenmachtige gissingen hierna noemt men ‘kritiek’). Een gebeurtenis, een ervaring, wel of niet echt gebeurd, wordt dus gereconstrueerd, achteraf becommentarieerd en dit gebeurt dan met gebruikmaking van taal. Dit alles door één persoon, het hele denkproces en het uiteindelijke resultaat in taal worden door hem gestructureerd. Het betekent dat men een situatie, al of niet echt gebeurd, uit de tweede hand krijgt opgediend, wat dan op zijn gunstigst een tweedehands-ervaring, maar meestal een illusie is. Deze mededelingen worden gegeven vanuit een

elitaire positie, de schrijver meent dat zijn persoonlijke interpretatie van die gebeurtenis of ervaring van waarde is voor lezers. De basis hiervan zou zijn een superieur inzicht en een bedrevenheid in het manipuleren met taal. Deze taal, schrijftaal, is kunstmatig en ook in dialogen niet meer dan een gefantaseerde nabootsing van taal zoals die door levende mensen gebruikt wordt. Taal leeft doordat het gesproken wordt, niet omdat het geschreven wordt.

In de 19e eeuw was dit de meest moderne manier om informatie te geven over gebeurtenissen en ervaringen. De structuur van de literatuur was ook in overeenstemming met de structuur van de klassemaatschappij. De hiërarchische compositie van de roman, de superioriteit van visie die er aan ten grondslag ligt en de eigenmachtige interpretaties van de schrijver weerspiegelen het autoritaire en hiërarchische karakter van de negentiende eeuwse maatschappij. Ook geëngageerde romanschrijvers, Zola b.v., handelden vanuit superieure denkbeelden en ondanks hun medemenselijkheid is het twijfelachtig of de figuren uit het volk die zij beschreven, er zich ooit in herkend zouden hebben. Evenals aan de maatschappij lag aan de literatuur de superioriteit van het individu over de massa ten grondslag. In de maatschappij de superioriteit van de heersende klasse, in de literatuur de superioriteit van intellectuele vermogens. Beiden hanteerden de illusie om de bevolking van het tegendeel te overtuigen. De maatschappij de illusie van de parlementaire democratie, de literatuur de illusie van een weergegeven werkelijkheid, waarbij beiden de alledaagse werkelijke situatie verdoezelden. In de eveneens literaire beeldende kunst werden op dezelfde kunstmatige wijze verhaaltjes verteld. Het falen van revolutionaire kunstenaars, hoe eerlijk en goed hun bedoelingen ook waren, ligt in het feit dat altijd de methoden van de heersende klasse gebruikt werden. Hierdoor werden nooit fundamentele veranderingen tot stand gebracht, maar slechts wijzigingen binnen het bestaande patroon.

Als eenmaal de samenhang tussen een autoritaire klassemaatschappij en een op literaire elementen gebaseerde kunst is vast-

gesteld, is het begrijpelijk dat literaire kunsten een dominerende rol in zo'n maatschappij spelen. Het verklaart de populariteit van literaire kunststromingen als Dada, Surrealisme en Pop Art en de betrekkelijke obscuriteit van a-literaire bewegingen als het Russisch Constructivisme en De Stijl. Deze beide laatste worden beschouwd als interessante experimenten, die een eindpunt in de kunst markeren. Het revolutionaire van deze bewegingen is echter dat zij niet slechts een vernieuwing beoogden binnen het geïsoleerde gebied van de kunst, maar een vernieuwing wilden van de gehele omgeving, waarbij de kunst maar een tijdelijk hulpmiddel is en geen doel op zich. In plaats van al of niet leuke, kritische of revolutionaire verhaaltjes vertellen, wilden zij direct ingrijpen in de dagelijkse werkelijkheid.

Dat de literatuur nog steeds in zijn 19e eeuwse vorm bestaat en zelfs een dominerende rol vervult, komt omdat onze huidige 20e eeuwse maatschappij niet fundamenteel verschilt van die van de vorige eeuw. Het toen nog nationale kapitalisme is nu geëvolueerd tot imperialisme, in de kunst is het literaire provincialisme geworden tot literair internationalisme. De basispositie is in geen enkel opzicht veranderd en zal ook niet veranderen zolang de literatuur vasthoudt aan een autoritair gebruik van taal en de maatschappij aan de autoriteit van het individu. In feite betekent dat het primair stellen van het belang van de enkeling boven het belang van de groep. Zolang de schrijver op traditionele manier taal gebruikt, bevindt hij zich in een elite-positie en heeft hij zich geïsoleerd van zijn lezer. Door schrijftaal te gebruiken plaatst hij zich boven zijn lezer en handhaaft hij het autoritaire eenrichting verkeer schrijver-lezer. Alles wat hij schrijft wordt door hem bedacht en gestructureerd, daardoor is het een kunstmatige weergave achteraf van een gebeurtenis. Het zal nooit een directe confrontatie worden met een gebeurtenis of situatie en slechts zo'n directe confrontatie kan leiden tot een bewustworden van die situatie of gebeurtenis. Traditioneel gebruik van taal houdt ook direct een waarde-oordeel in. Het suggereert dat een superieur

gebruik van taal ook een superioriteit van visie en ideeën betekent. Voor de lezer is alles al voorgevormd, uitgeselecteerd, bewerkt en kant en klaar als consumptie gepresenteerd. Dat doet de schrijver allemaal voor hem omdat de lezer daar zelf toch niet toe in staat zou zijn. Deze relatie schrijver-lezer is in feite precies dezelfde als die tussen gezagsdrager-burger of werkgever-werknemer. In feite spelt de schrijver zijn lezer verhaaltjes op de mouw en, net als de gezagsdrager en de werkgever, verdient hij er nog aan ook.

Indien men tot een functionerende literatuur wil komen zijn er dus twee dingen die allereerst gewijzigd dienen te worden. Ten eerste de relatie schrijver-lezer, die van autoritair autonoom zal moeten worden, en ten tweede zal een directe confrontatie met een werkelijke gebeurtenis of situatie in de plaats moeten komen van de verhaaltjes-vertellerij. Dit is niet eenvoudig in een maatschappij, die slechts investeert en produceert indien dat zijn geld opbrengt. Ideële en educatieve motieven/doeleinden doen dat nooit, tenzij men de ideeën en educatie dermate kan controleren dat zij later gekapitaliseerd kunnen worden. De kunst heeft uiteraard met deze situatie ook te maken, zij is geheel in handen van het kapitaal en beantwoordt aan de wetten van markteconomie. Om ooit een goed functionerende kunst en literatuur te krijgen is het een eerste noodzaak dat deze situatie grondig verandert. Een basisprincipe daarbij behoort te zijn dat kunst aan iedereen toebehoort en niet als handelswaar beschouwd kan worden. Zonder nu op allerlei details in te gaan betekent dit dat kunstvoorwerpen nooit privé bezit mogen zijn, evenmin als b.v. bodemschatten. De inkomsten van b.v. de beeldend kunstenaar dienen dan losgemaakt te worden van de 'waarde' (bepaald door de vraag) of de z.g. kwaliteit van zijn werk. Hij zou een salaris moeten krijgen voor het werk dat hij verricht en hij zou bovendien veel meer gelegenheid moeten krijgen ingeschakeld te worden bij alle vormen van het onderwijs. In plaats van een al of niet kleine zelfstandige, die in eerste aanleg gedwongen is aan zijn eigen broodje te denken, wordt hij dan een actief deelnemer

aan de maatschappij. Zijn werken komen via ruil- en distributiecentrales bij musea, openbare gebouwen etc. en via uitleencentrales eventueel bij het publiek. Wat de literatuur betreft een overeenkomstige regeling. Uitgeverijen van de overheid zorgen voor de publikaties, verspreiding naar bibliotheken en boekhandel en betalen de auteurs salaris voor het werk dat zij verricht hebben, ook onafhankelijk van reputatie of vraag naar het werk. De schrijvers moeten evenzeer gelegenheid krijgen deel te kunnen nemen aan alle lagen van het onderwijs. De opbrengsten van uitlenen en verkopen komen ten goede aan het fonds dat de schrijvers salarieert. Uiteraard is dit niet meer dan een summiere aanduiding. Er moet echter bij opgemerkt worden dat bij alle overheidsinstanties die met kunst te maken hebben, kunstenaars direct betrokken zijn - zoals in een bedrijf de werknemers direct bij het beleid betrokken dienen te zijn. Het gaat er namelijk om dat de kunstenaar zich realiseert dat zijn maatschappelijke positie niet fundamenteel verschilt van die van een werknemer. Tot nu toe, en er is de maatschappij veel aan gelegen dit zo te houden, heeft hij altijd in een geïsoleerde positie verkeer, vergelijkbaar met die van een kleine zelfstandige. Enerzijds is hij maatschappelijk even kwetsbaar als de gewone werknemers, anderzijds plaatst de maatschappij hem op een voetstuk zodat hij het idee heeft een zeer speciale rol in die maatschappij te vervullen. Dit heeft weer tot gevolg dat hij zich bewust of onbewust tot een soort van intellectuele elite zal gaan rekenen.

Deze maatschappelijke status reflecteert zich in zijn literaire activiteiten en zal hem steeds stevig in de greep houden van de bestaande toestand, hoe hij zich ook wendt of keert of protesteert. Slechts indien de kunstenaar zich realiseert dat hij op gelijke wijze geëxploiteerd wordt door het kapitaal als de werknemers, als hij zich maatschappelijk en politiek aan de kant van de werkende bevolking opstelt en als hij bereid is te erkennen dat zijn strijd dezelfde is als die van andere geëxploiteerde groepen, is het mogelijk de situatie in de toekomst te wijzigen. Solidariteit is een vereiste voor een doelmatige omvorming van

de maatschappij. Daarnaast is een dergelijke maatschappelijke bewustwording een noodzaak om uit de impasse binnen de literatuur zelf te geraken. Zoals gezegd is het onmogelijk het één te veranderen zonder het ander ook te veranderen, gebeurt dat niet dan zijn kleine wijzigingen binnen het bestaande patroon het resultaat. Lenin heeft gezegd dat de kleine bezitters (van materiële of geestelijke zaken) het moeilijkst voor de revolutie te winnen zijn en dikwijls de reactie ongewild steunen, omdat zij doodsbang zijn afstand te doen van hun schijn-privileges en schijn-onafhankelijkheid. Wat we nu in de westerse landen zien is dat zij opgeslokt worden door hetzelfde grootkapitaal, waarvan zij eerst dachten dat het hun onafhankelijkheid garandeerde. Dit gebeurt ook met kunstenaars en schrijvers, die werktuigen zijn in de handen van uitgeversmonopolies en kunsthandelsyndicaten.

Wanneer we de situatie van nu bekijken, dan zien we dat ondanks de kunstenaars- en schrijversprotesten fundamenteel niets verandert. Dit is een gevolg van een gebrek aan onderlinge solidariteit, maar ook een weigeren om de samenhang te zien tussen de diverse conflicten in de maatschappij. Wel regent het alternatieve voorstellen, bloeien theorieën over maatschappijveranderingen als nooit te voren, maar dit alles gebeurt vanuit de eigen geïsoleerde positie en men pleit uitsluitend voor het belang van de eigen kleine groep. Wat de meerderheid in feite wil is handhaven van de bestaande toestand, maar meer geld en meer gelegenheid om werk te tonen of te publiceren. Aansluiting bij een vakbond van de kunstenaarsorganisaties, eisen dat men bij het onderwijs betrokken wordt - waardoor een continuïteit van ideeën bereikt zou kunnen worden en het maatschappelijk isolement doorbroken wordt - kunnen nog geen meerderheid krijgen. Men stelt zich kritisch op, dat wel, maar uitsluitend vanuit de eigen positie, of men slaat door naar een ander uiterste en keert zich helemaal van de maatschappij af. Dit laatste betekent een afschuiven van persoonlijke verantwoordelijkheid, een vlucht, en een versteviging van de bestaande toestand. Men hoeft maar na te gaan

met hoeveel zorg de overheid de z.g. alternatieve jongeren begeleidt en hoe volmaakt onverschillig zij is voor de heel wat urgentere en diepgaande problemen van de werkende jeugd. Het enige antwoord op deze beproefde verdeel- en heerspolitiek is een zuivere analyse van de eigen positie en een onvoorwaardelijke solidariteit met andere verdrukte groeperingen. Dit zal een moeizaam weinig spectaculair of ludiek proces zijn waarin persoonlijke successen gering zullen zijn en bovendien ondergeschikt zullen moeten blijven aan het belang van de groep, het is de enige methode die uiteindelijk tot succes zal leiden.

Wat tot nu toe plaats vindt betreffende de problematiek kunst en maatschappij is getheoretiseerd; wat benodigd is, is een methode. Alle pogingen tot 'vernieuwing' van de roman zijn evenzeer ontaard in theorieën, zonder ooit die roman werkelijk te vernieuwen. Dat is ook niet mogelijk, men kan de roman alleen afschaffen. Het kapitalisme is ook niet te vernieuwen, het kan alleen afgeschaft worden. Daarvoor zijn methoden nodig, geen theorieën, die leiden de aandacht af van hetgeen waarom het werkelijk gaat. Wat betreft de literatuur is de laatste 'vernieuwings-theorie' de nouveau-roman, en, weliswaar wat laat, zijn daarvan in Nederland nu ook een paar beoefenaren. Deze nouveau-roman is weer zo'n typische schijnvernieuwing, die het fundamentele principe van de roman - een nabootsing - onaangetast laat. De nouveau-roman is evenzeer een bedenkfel, verhaaltjes vertellerij als de z.g. traditionele roman. Zij is nog steeds gebaseerd op fictie, gebruikt indirecte illusionaire taal, beschrijft achteraf in plaats van tot een confrontatie te leiden, heeft een compositie (en is daardoor kunstmatig) en is geheel gestructureerd door de schrijver. Zoals alle klassieke werken is de nouveau-roman het resultaat van een theorie. Iedere vorm die uitsluitend op taal gebaseerd is, blijft theoretisch en is nooit methodologisch, pragmatisch of fenomenologisch.

Er is eerder gesteld dat om tot een werkelijk nieuwe literatuur te komen er allereerst twee dingen dienen te veranderen. De verhouding auteur-lezer dient van autoritair autonoom te wor-

den en ten tweede zal een directe confrontatie in de plaats moeten komen van het verhaaltje achteraf. De lezer wordt autonoom als hij zelf het materiaal kan selecteren, interpreteren, kortom als hij zelf zijn eigen conclusies kan trekken uit het gepresenteerde materiaal, waar voorheen de schrijver dit alles volgens eigen inzichten deed (die niet beter of slechter zijn dan die van enig ander mens). D.w.z. in plaats van het door de schrijver voorgevormde uitgeselecteerde gestructureerde, en geïnterpreteerde verhaaltje krijgt de lezer een hoeveelheid feitelijk materiaal over een gebeurtenis of situatie en selecteert, interpreteert, en verwerpt naar eigen ideeën. Populariserend zou men kunnen zeggen dat uit het materiaal de lezer zijn eigen roman distilleert. Hiermee treedt de schrijver in een gelijkwaardige relatie met zijn lezer en is hij niet meer de autoriteit die het zijn lezer wel eens eventjes zal vertellen.

Om in plaats van een verhaaltje achteraf - gestructureerd en geconditioneerd door de persoonlijkheid van de schrijver - tot een confrontatie te komen, is het nodig drie fundamentele principes te wijzigen. In plaats van de illusionaire tijd van de roman zal werkelijke tijd gebruikt moeten worden, in plaats van illusionaire plaatsbeschrijvingen werkelijke plaatsbepalingen en in plaats van een indirecte kunstmatige schrijftaal directe en levende spreektaal. Hiermede wordt bereikt dat de lezer direct geconfronteerd wordt met een werkelijke gebeurtenis of situatie in plaats van er achteraf en op autoritaire wijze over te worden ingelicht. Op deze wijze kan men als het ware een gebeurtenis of situatie documenteren - wat een romanschrijver vanuit zijn superieure visie uiteindelijk ook doet - en er de lezer direct mee confronteren. De dagelijkse werkelijkheid wordt door iedereen verschillend ervaren, afhankelijk van geconditioneerdheid, opvoeding, persoonlijkheid, terwijl men bovendien selecteert. Indien men deze dagelijkse werkelijkheid documenteert en tot literatuur transformeert, kan deze confrontatie leiden tot een opnieuw bewust worden van die bepaalde dagelijkse werkelijkheid. Het overbrengen van een gebeurtenis of situatie in een andere dimensie maakt het ons mogelijk zo'n ge-

beurtenis of situatie opnieuw te ervaren. Het makkelijkste is een duidelijk voorbeeld te noemen. Het afgelopen jaar is op universiteiten in Engeland tweemaal een ‘project’ als proef gerealiseerd. De tweede proef, aan het Technical College van de Universiteit van Loughborough, was het meest geslaagd, alhoewel de technische realisatie nog niet geheel voldoende was. Het project werd uitgevoerd met assistentie van studenten van het Arts College van de universiteit, waarvoor eerst een lezing met discussie gehouden werd over de bedoelingen van het project. Onderwerp was een college aan het Technical College over de relativiteitstheorie, aanwezig waren ongeveer 25 studenten. In de collegezaal was van te voren een geluidsinstallatie geplaatst die met behulp van een mixer alle geluiden tijdens het college registreerde. M.a.w. zodanig dat *alle* geluiden geregistreerd werden en niet aan bepaalde geluiden de voorkeur gegeven werd boven anderen. Daarnaast stond in iedere hoek van de collegezaal een fotograaf verborgen opgesteld. Ieder van hen nam iedere minuut een foto, gericht op het centrum van de zaal. Daar het college ongeveer 50 minuten duurde leverde dit ongeveer 200 foto's op. Tenslotte werden na afloop van het college de studenten individueel geïnterviewd om hun ervaring van het afgelopen uur op de band vast te leggen. In de eerste plaats werd ze gevraagd te vertellen waar het college over ging, daarna of ze steeds geluisterd, aan andere dingen dachten, hoe dit college verband hield met hun studies, hoe zij dit college waardeerden etc.

De geluidsregistratie van het college, dat naderhand tot enkele EP-plaatjes geperst zou moeten worden, bewerkstelligt een werkelijk gebruik van tijd in het project (tegenover illusionaire tijd in een roman). Het college in het project duurt precies even lang als het college in werkelijkheid. Door deze methode wordt men zich nu ook bewust van allerlei secundaire geluiden (geloop op de gang, een deur die dicht slaat, gerammel van emmers enz.), waarvoor men zich al luisterend naar het college, afsluit, maar die toch een deel vormen van die werkelijkheid. Door middel van de fotografie wordt een echt begrip van plaats

bereikt in plaats van illusionaire plaatsbepaling. Bovendien wordt door de fotografering vanuit 4 verschillende hoeken het flexibele, steeds wisselende en zich steeds anders maar toch weer op gelijke wijze manifesterende aspect van het begrip 'plaats' benadrukt. In de roman wordt het begrip plaats als een constante gehanteerd en is bovendien ondergeschikt aan de intenties van de schrijver. In het project blijkt het begrip 'plaats' niet meer te zijn dan een aantal gelijkwaardige telkens verschillende situaties die ieder als autonoom deel een facet tonen van die werkelijkheid. Dit gelijkwaardig en autonoom facetten-aspect wordt in de letterlijk in spreektaal uitgetikte interviews op een menselijk ervaringsniveau herhaald, terwijl echte taal gebruikt wordt i.p.v. kunstmatige bedachte en beschrijvende taal. Vanzelfsprekend blijkt dat een in objectieve zin gelijksoortige situatie door verschillende individuen totaal verschillend ervaren wordt. Iedere ogenschijnlijke logische objectief beschouwde situatie toont zich in feite een irrationaliteit. Men kan stellen dat een feit als een mysterie ervaren wordt, en dat dit mysterie bepaald wordt door een groot aantal factoren als b.v. omgeving, geconditioneerdheid, historie, verwachtingen, religie enz.

In het dagelijks leven echter worden feiten als onomstotelijke waarheden gehanteerd. Het onderzoeken van feiten toont aan dat een feit voor niet meer dan één mens tegelijk bestaat. Op het eerste gezicht mag dit lijken op het intrappen van een open deur, dat is het toch niet helemaal. In de literatuur, in de kunst en ook in de hele samenleving worden feiten als onomstotelijke waarheden gehanteerd. Informatie is een nieuw slagwoord geworden, feiten zijn een nieuw middel geworden om de bestaande toestand te handhaven. Feiten of feitelijke informatie dienen zodanig gepresenteerd te worden dat de lezer/toeschouwer gestimuleerd wordt tot een persoonlijke reactie, stellingname of interpretatie. Het presenteren van feiten als waarheden bevordert passiviteit en doet de werkelijkheid geweld aan. In dit verband kan de impasse van de huidige televisie-actualiteitenprogramma's als voorbeeld dienen. De hoeveelheid infor-

matie - meestal nog tendentieus ook - is overstelpend, de belangstelling en waardering van het publiek dalen. Men tracht dit nu o.a. te bestrijden door publiek bij de uitzending te betrekken en ze direct te laten reageren op het feitenmateriaal. Informatie op zichzelf is niets, mits dusdanig gepresenteerd dat het aktiveert tot het zich persoonlijk bewust worden van een situatie of werkelijkheid. M.a.w. men informeert als men iemand met een reële situatie confronteert, hem die laat ervaren, zodat hij zelf het gepresenteerde feitenmateriaal kan interpreteren, er uit kan selecteren en het aldus een bijdrage vormt aan het beeld dat hij zich tot dusverre gevormd had.

Ook in maatschappelijk opzicht is dit van belang. Behalve dat, zoals reeds genoemd, feiten als waarheden geponeerd worden, worden zij ook gemanipuleerd. Men krijgt slechts een gedeelte van het feitenmateriaal - gekozen door romanschrijver of autoriteit - als informatiemateriaal gepresenteerd, waardoor de lezer/toeschouwer bij voorbaat al naar een bepaalde interpretatie gedwongen wordt en hij een vals beeld krijgt van de werkelijkheid. Als recent voorbeeld hiervan vergelijk men de informatie met betrekking tot de zachte landing op Venus van het Russische ruimtevaartuig en de nieuwe maanvlucht van de Amerikaanse astronauten, of b.v. de gelijkschakeling van de processen in Burgos en Leningrad (het laatste tegen vliegtuigkapers, in de V.S. staat daar doodstraf op).

Er is aan het begin van dit verhaal gezegd dat de roman kwa structuur overeenkomt met deze maatschappij. Het onderzoek van feiten bevestigt dit, beiden manipuleren met feiten en informatie om de werkelijkheid te verdoezelen. Beiden ontzeggen lezers en burgers het recht zelf te beslissen over zaken die hun eigen werkelijkheid betreffen. Daarom moet worden vastgesteld dat iedere schrijver/kunstenaar en iedere politicus die zich niet op gelijk niveau bewegen als hun lezer of kiezer, hun eigen autoriteit handhaven en daarmee de op autoriteit gebaseerde maatschappij helpen in stand houden. De lezer dient een gelijkwaardig partner te zijn van de schrijver en niet een discipel, de kiezer een gelijkwaardige partner van de gekozene en

niet een middel tot het uitoefenen van macht.

Vooraf met de huidige hausse in z.g. informatie en de belangstelling voor feiten is het noodzakelijk zich af te vragen wat die informatie eigenlijk wel is en wat feiten eigenlijk zijn. Dit behoort zeker tot de taak van de schrijver, informatie en feiten geven zit verankerd in het begrip literatuur, althans in de oorspronkelijke betekenis van dat woord. Romans geven op 19e eeuwse wijze informatie, evenals b.v. figuratieve schilderijen dat doen: zij vertellen verhaaltjes vanuit een elitaire positie. Een nieuwe literatuur zal de lezer de gelegenheid moeten geven een gebeurtenis direct te laten ervaren. De schrijver zal uit zijn geestelijk en maatschappelijk isolement moeten treden om zich tussen zijn lezers te gaan begeven. Hij zal hen serieus moeten nemen als zelfstandige mensen, die in staat zijn zelf te denken, te kiezen, te ervaren of te interpreteren. De schrijver zal ook de leugens van de z.g. objectieve feitelijke informatie moeten aantonen, zoals veel moderne beeldende kunstenaars dit doen met de z.g. feitelijke perceptie. Het ene engagement kan niet zonder het andere, in de literatuur dient hij zich op te stellen bij zijn lezers, in de maatschappij bij de werknemers. Hij zal zich voordat hij nog maar één letter op papier zet moeten afvragen wat literatuur is, hoe het functioneert in de maatschappij en wat voor maatschappij dat eigenlijk is waarin hij zijn literatuur wil bedrijven. Daarbij zou hij een citaat van de Amerikaanse kunstenaar Carl Andre in gedachten kunnen houden: 'Information is what teachers withhold from students. Information is what has already been processed by another human intellect'.

januari 1971