

Thomas Crombez

Daddy's place

OVER AVANT-GARDE, BLIJMOEDIGE KUNST EN DE *FALLUS POLITICUS*

Op 16 en 17 maart 2005 vond aan de Universiteit Gent het colloquium 'Avant-Garde Now?!' plaats. In zijn nabeschouwing plaatst Thomas Crombez en *passant* enkele voetnoten bij het theaterdebat tussen 'het Dewinterbedrijf' en 'Vlaams Hysterisch Links'.

Niemand wierp in de laatste jaren zo'n knoert van een knuppel in het hoenderhok van de kunsten, als Bob Hulstaert van het Dewinterbedrijf tijdens de recente 'polemie' rond de zogenaamd pseudo-elitaire programmering van de stadstheaters.

'Ik wil met een blij gemoed de theaterzaal kunnen verlaten.'¹

Tegen de achtergrond van de kunstwerken die vandaag gemaakt worden en de theorieën die erover geschreven worden, is die uitspraak niets minder dan obscene. Het theater overleveren aan de genots calculus? Dus aan de genotsindustrie? Het theater terug overleveren aan de genotsindustrie? Terug naar het theater van de 19^{de} eeuw, dat op de scène sentimenteel opium aanbood en achter de scène een bordeel?

De uitspraak van Hulstaert is de roede die de soevereine huisvader laat zien. Eindelijk, na jaren van stille terging in de loge bij het ondergaan van masturbatiescènes en dergelijke op de gewijde planken der schouwburg, maakt hij ondubbelzinnig zijn cultuurpolitieke verlangens kenbaar. Op zo'n provocatie kon de kritiek uit zogenaamd linkse hoek enkel hysterisch reageren. Getuige de reacties van Bert Anciaux, Bart Caron, Yves Desmet, en een dertigtal verenigde theatergezelschappen. Als je hen mocht geloven was het *Vierte Reich* in aantocht, stiet de creatieve vrijheid heur doodsreutel uit, zouden binnenkort op de openbare omroep documentaires over Auschwitz gecensureerd worden en werd er niets minder dan een 'fatwa' over de kunst uitgesproken. De huisvader moest enkel naar zijn geslacht wijzen, het niet eens ontbloten om met de suggestie van de enorme omvang ervan de hysterica te doen verkrampen.

Of verlangde de hysterica juist naar deze cultuurpolitieke fallus?

Is een blijmoedige kunst de diepe, maar zelfgecensureerde wens van de laat-moderne kunstenaars, toeschouwers en critici? Is het een voorwerp van verlangen dat ze zelf als obscene moeten veroordelen, omdat ze enkel via de omweg van het verbod ervan kunnen genieten? Kunnen kunstenaars en critici zich alleen dan laven aan de gedachte van een blijmoedige kunst, wanneer ze zich die ontzeggen, en vervolgens hysterisch vermogen te reageren op een Vader die

hetzelfde verlangen ongestoord en met geweld wil bevredigen? Zoals de asceet geniet van de luxe door middel van zijn donderpreken aan het adres van de wellusteling?

Hoe kan het precieze obscene gehalte gepeild worden van een blijmoedige kunst? Daartoe kan de tegenhanger ervan onderzocht worden. Wat is het orthodoxe, of niet-obscene kunstverlangens van Vlaams Hysterisch Links?

'Kunst zal altijd een tegendraadse spiegel zijn, zal altijd vragen stellen en soms choqueren.' (*Bert Anciaux*)

'Het gaat er in dit debat om of we toelaten dat kunst onprettige dingen laat zien over de mens en onze samenleving. Dat kunst tot nadenken kan stemmen. Dat ze niet noodzakelijk vrolijk maakt.' (*Luk Van den Dries*)

'Uw aanval is een aanval op kunst die bevrucht, die de kijker/deelnemer kan ontredderen, die niet waardevrij is.' (*Bart Caron*)

'Geëngageerde kunstenaars die niet alleen willen amuseren en entertainen, maar ook een reflectie geven van hun samenleving, daar vragen bij stellen of oproepen, vooroordelen in vraag stellen, twijfel zaaien en nuance zoeken, staan natuurlijk haaks op het wereldbeeld van het Vlaams Belang.' (*Yves Desmet*)

Kunst is kritiek. Vlaams Hysterisch Links vraagt om kunst als provocatie, als contestatie, als twijfel en traagheid, als bevragende horzel. Vraagt om de kunst als gecultiveerd pessimisme. Het is een oude vraag. Ze stamt van de avant-garde. Letterlijk: de kunst als *voorhoede*, die bewust de marge opzocht om niet gehinderd te worden door de logheid van de samenleving in haar geheel, door haar starre tradities, haar blindheid voor politieke en economische wantoestanden of haar onwil om te experimenteren met nieuwe technologieën. Vanuit die marginale positie had de avant-gardistische kunst alle vrijheid om de conventies van de kunst, de gangbare toepassingen van de techniek en de heersende politieke en morele codes te vervormen. Maar wie stelt vandaag de vraag naar contestatie? Geen marge of voorhoede in enige zin. Anciaux, Desmet en de anderen zijn beleidsmakers die reeds het beleid maken, theatermakers die reeds gesubsidieerd worden, opiniemakers die reeds een forum hebben veroverd. Het zijn de instituten zelf die vragen om contestatie.

Die tegenspraak is het probleem dat wordt aangeduid als de 'dood van de avant-garde'. De marge is in het systeem geïnternaliseerd, en elke nieuwe marge ondergaat opnieuw hetzelfde lot. Het boek van Paul Mann over *The Theory-Death of the Avant-Garde* (1991) houdt zich op erg pessimistische wijze onledig met precies die dialectiek: de 'traditie' wordt onder vuur genomen door een 'avant-garde' vanuit een marge waartoe ze zelf de ruimte schept. 'Andere culturen nemen niet de moeite om hun marges te recupereren. Ze roeien ze gewoon uit of sluiten ze buiten. Maar in het late kapitalisme wordt de marge niet uitgestoten; ze wordt op discursieve wijze vastgehouden.'² De avant-garde moet niet meer het vaandel dragen van de technologische innovatie, want goedkope productiewijzen en een massieve marketing brengen het nieuwste zo snel mogelijk bij zo veel mogelijk consumenten. Evenmin moet de avant-garde zich nog aan politieke en economische subversie wagen. Ze wordt dan aangeraden om de kunst te laten varen en in het parlement te gaan zetelen, dat de geschikte instelling vormt om een beleid aan te vechten.

'De avant-garde schijnt zich in een wereld te bevinden die zelf voorhoede is geworden.'

Die mokerzin van Sascha Bru was de voorzet voor het colloquium aan de Universiteit Gent over 'Avant-Garde Now?!' (16-17 maart 2005). Om een uitspraak te kunnen doen over aard en bestaansrecht van de blijmoedige kunst vandaag, zal dit opstel de problemen hernemen die centraal stonden op deze bijeenkomst.

Wat is avant-garde? Walter Fähnders en Hubert Van den Berg maakten er in hun bijdrage onmiddellijk op attent, dat de historische avant-garde zichzelf zelden woordelijk als een avant-garde heeft begrepen. De futuristen, constructivisten, aanhangers van De Stijl definieerden zichzelf niet in de eerste plaats als avant-garde, maar als futuristen, constructivisten, aanhangers van De Stijl. Ze gingen ook hun programmatisch gekozen labels gebruiken om te duiden wat rond hen gebeurde. Zo benoemde Marinetti alle Europese experimenten in de kunst als 'futurisme', zelfs al hadden ze weinig te maken met zijn Italiaanse groep kunstenaars en manifestenschrijvers. Avant-garde is een categorie van de kunstgeschiedenis. Het is een bruikbare term die toelaat verschillende heterogene bewegingen uit het begin van de 20^e eeuw samen te nemen en tentatief op zoek te gaan naar gemeenschappelijke kenmerken. De zoektocht naar een marginale positie, bijvoorbeeld; de onstilbare kritiek, meestal met zelfdestructieve gevolgen (zoals de desintegratie van vele bewegingen bewijst); het speculeren op nieuwe technieken zonder ze volledig te hebben bemeesterd. De kunsthistoricus kan dan ook onmiddellijk aan de hand van zo'n algemene kenmerken nuances aanbrenge. Bijvoorbeeld hoe precair een marginale positie wel is. Getuige de schrik die André Breton om het hart sloeg, wanneer zijn roman *Nadja* zowel bij de recensenten als het publiek een succes werd in 1928. De surrealistische schrijftechnieken, die in het Eerste Manifest ter beschikking van iedereen werden gesteld – *nous n'avons pas de talent* – werden prompt terug opgeborgen. Het Tweede Manifest eiste de onmiddellijke 'verduistering' van het surrealisme, uit vrees voor de recuperatie van de revolutionaire beweging door precies haar hoogste doel: het grote publiek.

De term avant-garde doet pas zijn intrede vanaf 1940, wanneer de hoogdagen al voorbij zijn van de –niet toevallig historisch genoemde– avant-gardes. Simon Ford wijst erop dat de meeste hedendaagse kunstenaars het een gênante term vinden om zichzelf mee te definiëren.³ Een kunstenaar die zichzelf tot de avant-garde

reken, zet zichzelf daarmee inderdaad bij in de vitrinekast van de kunstgeschiedenis. Het is voor kunstenaars ook helemaal geen nuttige categorie om bij een zelfomschrijving te gebruiken. Maar waar komt dan de verleiding vandaan om dat toch te doen? Indien niet door de kunstenaars zelf, dan toch door critici, curatoren en galeriehouders? Als de avant-garde een historische term is, die dus helpt om de geschiedenis en niet het heden te begrijpen, wat kan het ons dan schelen dat die avant-garde dood is? De 'dood van de avant-garde' is perfect tautologisch, zoals Hans Magnus Enzensberger heeft uitgelegd: 'Niemand weet wat er zich aan de spits bevindt, en wel in het minst degene die onbekend terrein betreedt.... Het *avant* van de avant-garde bevat zijn eigen tegenspraak: het kan eerst *a posteriori* gemarkeerd worden.'⁴

De verleiding die het woord 'avant-garde' uitstraalt om het niet enkel als dode ballast op te vatten maar ook als een spook dat door het heden waart, is een filosofische verleiding. De historische avant-garde heeft daartoe zelf uitgenodigd door de megalomane inzet van haar manifesten: niet enkel de kunst, maar in vele gevallen de hele samenleving zou gewelddadig hervormd worden. Toch volgens het futurisme, het surrealisme en tot op zekere hoogte het constructivisme. Maar de belangrijkste misstap die leidt tot deze begripsverwarring vindt plaats tussen 1940 en '70. 'Avant-garde' wordt langzaam gebruikt als een veel bredere noemer. Het teken aan de wand is de publicatie van *Theorie der Avant-Garde* in 1974 door Peter Bürger. Het boek distilleerde uit de verschillende historische groeperingen het gemeenschappelijke project van de avant-garde in haar geheel. Opstandig tegen 'het alledaagse leven' als een door de burgerlijke samenleving gerationaliseerde, welgeordende en materialistische levenspraktijk, hadden de avant-gardisten de poging ondernomen om 'een nieuwe levenspraktijk te organiseren vanuit de kunst.'⁵

Bürger, ondertussen op hoge leeftijd, opende het colloquium in Gent. In een eindnoot bij zijn toespraak waarschuwde hij voor de onherroepelijkheid van de zogeheten 'dood' van de avant-garde. Het zou beter zijn te spreken over het failliet van hun project, wat niet impliceert dat het niet opnieuw kan worden opgenomen. Daarmee behoudt hij de dubbelzinnige Januskop die zijn boek uit 1974 kenmerkte. De titel is veelzeggend. Het is geen geschiedenis van de avant-garde, maar een theorie, een 'schouwen'. Van dat schouwen wordt –en precies dat is zo funest– de richting niet aangegeven. Evenmin als een geschiedenis, die uitsluitend naar achter kijkt, is het een filosofie van de avant-garde, die zich helemaal in het heden zou bevinden en de blik voornamelijk op de toekomst heeft gericht. De avant-garde is voor Bürger een tussen verleden en toekomst geradbraakte 'utopie van gisteren'. Net als Walter Benjamins 'Engel van de Geschiedenis' heeft ze het gezicht gefixeerd op de ruïnes van de geschiedenis, maar wordt ze onophoudelijk verder in de toekomst gepropelleerd, met een schouwen dat niet bij machte is het hoofd te draaien en zich naar een handelen te richten.⁶ Bürger lijkt te spreken over *de avant-gardes*, maar spreekt wezenlijk over *avant-gardisme*, het filosofische project gedistilleerd uit de maastroom van bewegingen, kunstwerken, manifesten.

Waarom is het funest dat de theorie van de avant-garde de richting van haar schouwen niet aangeeft? Kunnen we dan niet op een zinvolle manier spreken over de erfenis van de avant-garde, haar doorwerken in het heden, misschien zelfs haar spectrale, vervloekte aanwezigheid in het heden? Waarom zou de spanning tussen een blik op heden én toekomst noodzakelijk een tekst radbraken? Om

het probleem scherp te stellen moet het vaste, doodse punt worden aanschouwd waar rond het schouwen cirkelt. Wat betekent het wel of niet te spreken over de dood van de avant-garde?

In zijn inleiding tot het colloquium in Gent schetste Sascha Bru het klassieke antwoord dat op die vraag door avant-gardewetenschappers wordt gegeven. Het is de keuze tussen continuïteit of discontinuïteit van het avant-gardistische project. Ofwel erkent men dat de poëtica die hedendaagse kunstenaars ontwikkelen een rechtstreekse erfgenaam is van de avant-garde, omdat bijvoorbeeld het cultiveren van de transgressie nog steeds centraal staat, zowel wat betreft esthetische conventies als morele grenzen. Ofwel bestempelt men dit soort pogingen als regelrechte folklore van de avant-garde, om het met een uitdrukking van Pieter De Buysser te zeggen. In 1974 kon Peter Bürger reeds de pogingen van de 'neo-avant-garde' van zijn eigen tijd – het abstracte expressionisme in de schilderkunst, de Fluxusbeweging, de Situationistische Internationale of het Weense actionisme – afdoen als frivole, want zich in een fictieve marge bewege herhalende van de 'oorspronkelijke' transgressies uit het begin van de 20^{ste} eeuw. Hun kunstwerken konden niet meer pretenderen een authentieke levenspraktijk te stichten, gezien ze onmiddellijk uit de marge zouden gelicht worden en gekristalliseerd tot producten voor een machtig en hongerig geworden kunstmarkt. Een analyse waartoe bijvoorbeeld de pop-art zich heel gewillig leent.

Misschien wel té gewillig. Dat is de conclusie van Bru wanneer hij meerdere *death-theories* van de avant-garde op een rijtje zet. Elementen uit het ruime vak van de avant-garde leven vast en zeker verder vandaag, zij het dan niet onder de grootschalige, filosofische vorm van wat Bürger als het project van de avant-garde heeft aangeduid. Indien we onder 'avant-garde' het megalomane project begrijpen, dat 'DE kunst' en 'HET leven' wil laten versmelten, dan ligt dit organisme zeker en vast op apegapen. Als het al niet van in het begin veroordeeld was tot cerebraal verval en hersendood. Want het was in de grond onverstandig van Bürger om een ernstige filosofische extrapolatie te maken vanuit de zo weinig ernstige manifesten van de avant-gardisten. Velen onder hen hadden het niet ernstig voor met de totale transformatie van de samenleving door middel van de kunst die ze leken voor te staan. Dat is het grote bedrog van de avant-garde, waarmee we vandaag dankzij de *death-theories* kunnen afrekenen. Benedikt Hjartarson leverde een fraaie bijdrage tot deze afrekening door te wijzen op de kloof die gaapt tussen enerzijds het filosofische concept van 'levenspraktijk' dat Bürger inzet om de avant-garde te begrijpen, en anderzijds het veel minder strak doordachte en vaak aan het occultisme ontleende begrip van 'leven' waarmee die avant-garde zichzelf in de strijd gooide. Lees er bijvoorbeeld de welluidende essays van Antonin Artaud op na uit *Le Théâtre et son Double* (1938), en probeer ondubbelzinnig af te leiden wat hij exact onder het 'leven' begrijpt, waaraan de cultuur zich opnieuw dient te herbronnen.

Wat is dan wel een juiste manier om om te gaan met de erfenis van de avant-gardes? Sascha Bru en Tania Ørum geven daarop antwoord. De keuze is niet tussen discontinuïteit óf continuïteit van de avant-garde. Ze is meer dan een eerst vooruitstrevend, vervolgens ingehaald en gerecupereerd project. Maar ze is ook meer dan de 'eerste kiem' van de kunst die zich pas in de jaren 1960-'70 en vandaag 'ten volle' zou ontwikkelen. Bru stelt voor om discontinuïteit als zodanig ernstig te nemen. Misschien zijn er nog vele elementen uit de historische avant-gardes die voor ons ongrijpbaar en onassimileerbaar zijn. In dezelfde zin schreef Bart Meuleman dat de avant-gardes nooit tot

een avant-garde kunnen worden gereduceerd. De historische term verbergt een rijk en gediversifieerd geheel van kunstenaars, aspiraties en kunstwerken 'dat geen eenduidige theorieën of conclusies toelaat'.⁷ Ondanks de tientallen recuperaties herbergen de avant-gardes nog steeds een schat aan 'oneigentijdsheden', letterlijk elementen die deze tijd zich nog niet heeft kunnen toeëigenen. Tania Ørum begon haar lezing met de wonderlijke zin van Gertrude Stein:

'Let me recite what history teaches. History teaches.'⁸

Dat is een prachtige samenvatting van het colloquium te Gent. Na de dramatische aanhef van de eerste zin, landt Steins citaat met de kont op de grond. De les van de geschiedenis kan enkel een tautologie zijn. In één zin, één opstel of zelfs één boek kan onmogelijk de rijkdom van de geschiedenis recht worden gedaan. De geschiedenis leert, maar enkel aan wie de tijd neemt om haar in alle bijzonderheden te bestuderen.

Filosofische veralgemening onder een historische noemer valt dus wel degelijk te vermijden. Het is nefast wanneer men met schele blik tracht te kijken naar verleden én toekomst tegelijk. Een amalgaam aan historische strevingen en breedsprakerige manifesten kan in het heden enkel als een dode steen neervallen, hoogstens transformerend tot een spook dat tot wanhoop drijft. Wanhoop, omdat de problemen van het heden niet kunnen dienen als bloedtransfusie voor een uit de geschiedschrijving afgeleid project; enkel tot vergiftiging. De Zweedse filosoof Sven-Olov Wallenstein benoemt dat als het probleem van de 'oneindig lange analyses' waartoe een psychoanalytische behandeling aanleiding kan geven. 'De overbrenging tussen psychoanalyticus en analysant brengt nieuwe problemen voort die er niet waren in het begin.'⁹

Dat de historische avant-garde voor ons per definitie tot de geschiedenis behoort, hoeft dus niet onmiddellijk aanleiding te geven tot het pessimisme van een 'altijd-reeds' gerecupereerde poging tot esthetische opstand, die echter ook steeds weer opnieuw aangevat wordt. Een goede casus van zo'n pessimisme is *The Theory-Death of the Avant-Garde* van Paul Mann. Terwijl de auteur zich volop laat deprimeren door de gedachte aan de 'culturele logica van het late kapitalisme' die elke kritiek of marge terug inlijft in haar witgrijze, slijmerige massa van de discursieve economie, beseft hij niet dat zijn betoog in twee richtingen werkt. Niet enkel laat het utopische project van de avant-garde zich inhalen en inlijven door de uitbreiding van de liberale democratie, de technologie en het kapitalisme. Het is precies de avant-garde zelf die, door op de mechanismen van haar eigen recuperatie te wijzen, een verbluffend helder portret van deze laat-moderne samenleving kan geven.

Zo levert het ongebreidelde streven van de avant-gardes naar vernieuwing een accurate beschrijving op van de hedendaagse economie van de nieuwigheid. Duchamp en de pop-art zouden kunnen ontsnappen aan de enge kadertjes van de kunstboeken en aan het klagerige toentje van de kunst'theoretici', door opgenomen te worden in economische en marketingtheorieën. In de kunst werd op de meest schreeuwerige manier zichtbaar hoe het product terecht kwam in een kunstmatig geritmeerde wareneconomische cyclus. Meer bepaald het mechanisme van het geplande in onbruik raken: een product wordt zo ontworpen dat het sneller verslijt dan nodig, om tot een nieuwe aankoop te dwingen. Theodor Adorno heeft het drijvende fantasme achter zo'n economie beschreven: 'Het nieuwe in de kunst is de esthetische tegen-



stills uit Dawn of the death, een film van George A Romero, Anchor Bay Entertainment, 1979

hanger van de uitbreidende reproductie van kapitaal in de samenleving. Beide bieden de belofte van onafgenomen overvloed.¹⁰ De vraag is of we zo'n fantasma enkel en alleen volgens de infernale verbeelding kunnen interpreteren, binnen het register van de levende doden die hersenloos door de overvloed van het uitgestorven winkelcentrum dwalen in George Romero's *Dawn of the Dead* (1979). Zo heeft de fysicus Freeman Dyson een heel andere kijk op de snelle verspreiding van nieuwe informaticatechnologie dankzij de goedkope productiewijzen, het waanzinnige tempo en de alomtegenwoordige marketing. Hij wijst op de doorbraken die bijvoorbeeld in de astronomie mogelijk worden, op basis van de schat aan gegevens die door amateur-astronomen met behulp van een goedkope telescoop en dito computer kunnen worden verzameld¹¹. Diezelfde technologisch-economische omstandigheden hebben binnen de informatica zelf geleid tot de Open Source-beweging (cf het besturingssysteem Linux of de Firefox-browser), die beter geteste software heeft voortgebracht dan de eigenlijke ontwikkelaars precies door aan de gangbare economische cyclus te ontsnappen en de code van nieuwe programma's onmiddellijk aan iedereen vrij te geven. Wat tot een exponentiële vermenigvuldiging leidt van het aantal software-testers en -schrijvers. 'Given enough eyes, all bugs are shallow.' (Daar moet ik zelfs geen voetnoot bij zetten want u zult het straks vast googlen. QED.)

De geschiedenis van de pessimistische theorie van de avant-garde geeft de context aan voor de huidige hysterische reacties op de eis

voor een blijmoedige kunst. Op het Gentse colloquium werd meermaals Hal Fosters kritiek op Peter Bürger hernomen, uit diens boek *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (1996). Bürger zelf had bij de tweede druk van *Theorie der Avant-Garde* al erkend dat hij het boek niet kon of wilde wijzigen omdat het getekend was door zijn specifieke tijdsgeest: het wegebben van de studentenrevolte van '68 en het plotse besef van de onmogelijkheid van een waarlijk totale, 'avant-gardistische' omwenteling van het dagelijks leven. Dat is de finale betekenis van de dood van de avant-garde. De avant-garde betekent een politieke erfenis voor ons. Na de ontgoocheling van '68 liet een generatie de armen zakken. Gelaten bouwde ze verder aan de welvaartsstaat. Het dode, nog lauwe lichaam van het avant-gardistische project werd langzaam zachter. Het gleed naar binnen via tal van nieuwe institutionele plooiën in de maatschappij.¹² Haar nieuwe bezieling: de alledaagse utopie. Vandaag wordt het bedrog van deze gerecupereerde avant-garde zichtbaar. De alledag moest getransformeerd worden tot een zoete cirkel van altijd toegankelijke 'creativiteit'. Dat is nog steeds de definitie die door Vlaams Hysterisch Links wordt gehanteerd: 'het Vlaams Belang wil... de creatieve vrijheid doden.' Als deze vrijheid zich laat doden door een stelletje clowns, dan zal ze wel niet zoveel voorstellen. Het is enkel de 'creativiteit' begrepen volgens het model van macramé-ateliers en het schilderen van chakra's die zich laat intimideren door opgeblazen cultuurpolitieke nep-fallussen zoals die van het Dewinterbedrijf.

De versmelting van avant-garde en welvaartsstaat sinds de jaren '70 laat ook toe de 'folklore' van de avant-garde beter te begrijpen. Hieronder verstaat Pieter De Buysser de routineuze herhaling van vuile woorden en lijven, van de bolgeblazen retoriek en van de 'schendingen' van het theatrale kader door koene avant-gardisten zoals Jan Fabre of Wayn Traub. Het cultuurbeleid stimuleert op actieve manier geen traditie, maar wel deze vaandelzwaaiers van de innovatie en van de vernietiging van de traditie. Dat vaandelgezwaai verleent hen het weinig benijdenswaardige aanschijn van 'betaalde avant-gardisten', als SM-hoeren vergoed voor hun pijnen.

Innig verstrengeld met de 'betaalde avant-gardisten' is er een 'avant-gardistisch patronaat' tevoorschijn gekomen dat koortsachtig op de vlucht is voor zijn eigen 19^e-eeuwse onderbouw door zich een masker voor te houden met echt avant-gardistische trekken. De continue vernieuwing, de cultus van de jonge maker, het welbelichte en mooi gesculpteerde 'vuile' lichaam, de publieksparticipatie. Een masker, want het huidige subsidiërende cultuurbeleid is de hervorming, onder de welvaartsstaat, van het mecenaat. Ontstellend, met hoe weinig economisch inzicht patronaat en betaalde avant-gardisten over zichzelf spreken kunnen. Gerard Mortier vertelt op echt geëngageerde wijze hoe scholieren uit de Parijse voorsteden naar de opera werden uitgenodigd. Waarbij de arme achtergestelden niet enkel een mooie esthetische ervaring, maar ook een toekomstperspectief aangeboden krijgen. 'Ik laat jonge mensen zien dat hier niet alleen zangers en muzikanten, maar ook schilders, machinisten, schrijnwerkers en kleermakers actief zijn. Ik wil hen laten aanvoelen dat er toekomstmogelijkheden zijn waar ze misschien in eerste instantie niet aan hadden gedacht.'¹³ Jan Fabre: 'Wij geloven dat het Troubleyntheater een motor kan zijn achter de sociale remonte van de Seefhoek. De concrete aanwezigheid en het engagement van een zich internationaal profilerend kunstenaar als Jan Fabre en zijn gezelschap en het dagelijkse contact met de buurtbewoners, horeca en handelaars zijn in dit opzicht strategisch.'¹⁴

Is dit niet de verholen blijmoedigheid van de Vlaamse progressieven zelf? Hun 19^e-eeuwse economische theorie, waarbij uiteindelijk wel voor iedereen een plaatsje zal gevonden worden binnen de cliën-

telistische piramide? Vastgeklonken aan een ideaal van kunst als kritiek, die steeds een doelwit behoeft? Een rol die bij uitstek door extreem-rechts wordt ingevuld. Wat hen kwalijk te nemen valt, is dat ze de uitspraak van Walter Benjamin niet hebben overdacht.

'Dat het "zo verdergaat", is de catastrofe. Ze is niet hetgeen ons telkens te wachten staat maar hetgeen telkens gegeven is.'¹⁵

Vlaams Hysterisch Links heeft grote nood aan de catastrofe die ons te wachten staat: het schrikbeeld van de toekomstige, fascistoïde, fallocentrische, tot de tanden gewapende tirannie van het Dewinterbedrijf. Binnen dat angstfantasme vindt de blijmoedige kunst haar niche als naïef ornament van het kleinburgerlijke leven. Maar de catastrofe die zich onder, neen, *in* het eigen bestaan van de progressieve garde ontrolt, vindt geen plaats meer binnen hun blikveld. Het is de kunst die in gevaar is, en zolang die in gevaar is, wordt er met geen woord over de economie gerept.

Was het niet raadzamer geweest om, in plaats van de blijmoedige kunst gelijk te bestempelen als obsceen, het Dewinterbedrijf te overtroeven met waarlijk blijmoedige kunst? Om hun *Slisse en Cesar*, hun *De klucht van de brave moordenaar* ('een Vlaamse komedie uit 1937!')¹⁶ onmiddellijk te verpletteren onder het ontzaglijke gewicht dat een ten gronde blij gemoed met zich mee kan brengen? Om te wijzen op de verdorvenheid en het vuil dat zich middenin het hart van een oprecht blij gemoed kan ophouden? De uitdaging te stellen deze twee samen te denken? Zo'n blijmoedige kunst is het die Pieter De Buysser naar mijn mening aanduidt als het 'theater van de zonnige verschrikking'. De Buysser denkt aan het vroege werk van Luk Perceval voor De Blauwe Maandagcompagnie, of aan Eric Devolder. Zelf zou ik daar onmiddellijk *De smerige trilogie* van De Zweep aan toevoegen. De lach is hier 'zonder thuiskomst', of, met een uitdrukking die Peter Sloterdijk aan *Der Zauberberg* van Thomas Mann ontleent, het is een lach als een 'Pleuraschock'. Een mechanisch lachen waarvan je je niet kunt herstellen. Moeten de obsceniteit van het Dewinterbedrijf en de obsceniteit van de reacties erop door Vlaams Hysterisch Links, niet overtroefd worden met obsceniteit, tot ze zelf in het lachen van de Pleuraschock terecht komen? ●

- 1 Hulstaert gecit. in Haex, Paul. 'Ze zijn tegen het Vlaams Belang.' *Gazet van Antwerpen* 11-03-2005. De uitspraak in zijn ruimere context: 'Bloot op een mooie manier op de scène brengen is een kunst. Het Toneelhuis doet het op een perverse manier. Herinner u de openingsvoorstelling *Liefhebber* van Het Toneelhuis! (Een voorstelling over de Nederlandse theaterrecensent Peter Liefhebber die spraakmakend was omdat acteur Titus Muizelaar een groteske masturbatiescène op toneel zette, red.) Ik pleit voor mooi theater. Ik wil met een blij gemoed de theaterzaal kunnen verlaten.'
- 2 Mann, Paul. *The Theory-Death of the Avant-Garde*. Bloomington: Indiana University Press, 1991. 15.
- 3 Ford, Simon. 'On the Destruction of the Institution of Avant-Gardism.' Variant 16 (winter/lente 1994). <http://www.drifline.org/cgi-bin/archive/archive.cgi?list=spoon-archives/avant-garde.archive/papers/simford.txt>.
- 4 Enzensberger, Hans Magnus. 'Die Aporien der Avantgarde.' 1962. Gecit. in: W. Fähnders en H. Van den Berg, *Life and Death of the Avant-Garde on the Battlefield of Rhetoric - And Beyond*. Ongepubliceerde paper gepresenteerd in Gent, colloq. *Avant-Garde Now?!*, 17 maart 2005.
- 5 Bürger, Peter. *Theorie der Avant-Garde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 67.
- 6 Karlheinz Barck heeft de avant-garde voor het eerst vergeleken met Benjamins 'Engel der Geschichte'. Zie Bru, Sascha. '(Dis)continuities and Untimeliness. Some Introductory Thoughts.' Ongepubliceerde paper gepresenteerd in Gent, colloq. *Avant-Garde Now?!*, 17 maart 2005.
- 7 Meuleman, Bart. 'Avant-Garde! Voorhoede?' Boekbespreking. *De Witte Raaf* 100 (maart 2002). In het archief van www.dewitteraaf.be.
- 8 Stein, Gertrude. 'If I Told Him: A Completed Portrait of Picasso.' 1923. *Look at*

- Me Now and Here I Am: Writings and Lectures 1911-1945*. Red. P. Meyerowitz. Harmondsworth: Penguin, 1967. 233.
- 9 Wallenstein, Sven-Olov. 'Avantgardets framtider.' *Paletten* 3 (2000): 13. Gecit. en vert. door Ørum, Tania. 'Death and Disillusionment in the 1960s and 1970s.' Ongepubliceerde paper gepresenteerd in Gent, colloq. *Avant-Garde Now?!*, 17 maart 2005.
- 10 Adorno, Theodor. *Ästhetische Theorie*. 1970. Gecit. in Mann, Paul. *The Theory-Death of the Avant-Garde*. 69.
- 11 Dyson, Freeman. *Imagined Worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997. 76.
- 12 Deze redenering is mijn extrapolatie op basis van Tania Ørums beschrijving van de lotgevallen van de Deense Ex-School, die net als zovele (neo?)avant-gardisten het plan tot omwenteling van de samenleving inruilde voor het uitbouwen van een kleine commune waarbinnen indien niet de gehele samenleving, dan toch iedereen voor zich zijn leven als een kunstwerk kon gestalten geven.
- 13 *De Morgen* 03-02-2005.
- 14 'Troubleyntheater.' www.troubleyn.be.
- 15 Walter Benjamin, *Zentralpark*. 1938. *Gesammelte Schriften*. 1974. Reds. R. Tiedemann en H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Vol. 1.2: 683.
- 16 Voorbeelden gegeven door B. Hulstaert. 'Hij pleit voor Antwerpse volksstukken, zoals de KNS die nog wel eens speelde. Een *Slisse en Cesar* moet kunnen, iets van Elsschot, een *Gijsbrecht van Aemstel* (Vondel) of *De klucht van de brave moordenaar*, een Vlaamse komedie uit 1937. En als dat niet kan, dan moet Het Toneelhuis maar drooggelegd worden.' M. Cloostermans en M. Reynebeau, 'Elitair of niet elitair, is dat de vraag?' *De Standaard* 10-03-2005.