

Einde In 1961 duikt in Amsterdam een pamflet op met de titel 'Einde'. Hierin kondigt een aantal kunstenaars aan te stoppen met de produktie van kunstwerken. Het feit dat de moderne kunst door het establishment volledig is geaccepteerd is voor hen reden te constateren dat de kunst haar betekenis heeft verloren. Kunst is een produkt als alle andere: consumerbaar, verhandelbaar, uitwisselbaar.

Dit pamflet, hoe weinig serieus ook, markeert een belangrijk punt in de ontwikkeling van de kunst. Het einde is immers ook een nulpunt, een startpunt, een nieuw begin. Het voorliggende nummer van OASE moet gezien worden in dit perspectief: het einde als een tabula rasa dat geladen is met mogelijkheden.

Het einde waarvan in genoemd pamflet sprake is heeft betrekking op een bepaalde positie die de kunstenaar zich in de maatschappij had toebedeeld: die van de avant-garde. De avant-garde kunstenaar beschouwt zichzelf als de voorhoede van de maatschappelijke ontwikkeling, als het model van de moderne mens, die zichzelf volledig kan ontplooiën, die vrijgevochten, ongebonden is. De oorsprong van dit zelfbeeld kunnen we situeren in het ontstaan van de moderne maatschappij. In het ideaal van de Verlichting, een klassenloze maatschappij waarin iedereen zich volledig zou kunnen ontplooiën, ontstond ook het romantische beeld van de kunstenaar die, vrij en onafhankelijk, authentiek en oorspronkelijk, als enige de werkelijkheid zou kunnen ervaren. Met name Rousseau radicaliseert dit beeld door te stellen, dat werkelijke vrijheid slechts mogelijk is indien men afziet van elke vorm van educatie en conditionering. De werkelijk vrije mens is de wilde, de 'savant sauvage', die al zijn levenswijsheid opbouwt in de strijd om het naakte bestaan, zonder reflectie, zonder culturele ballast.

De paradoxale situatie doet zich voor dat de kunstenaar zich alleen in zijn avant-garde positie kon handhaven zolang hij behoorde tot en gesteund werd door een kleine elite van kunstenaars en kunstliefhebbers. Hierbinnen kreeg hij de vrijheid zich over te geven aan het experiment en zich te verzetten tegen de burgerlijke cultuur. De opkomst van de massamedia en de massacultuur en daarmee van de rol van het publiek zorgt voor een belangrijke ommekeer. In de eerste plaats verdwijnt de bescherming van het traditionele mecenaat en wordt deze vervangen door de kunstmarkt: het kunstwerk is verhandelbaar, object van speculatie. In de tweede plaats worden kunst en kunstenaar door de opkomst van mode en reclame door de media opgeslokt als producenten van nieuwe beelden, life-styles. Het beeld van de kunstenaar als een vrije, ongebonden mens wordt gebruikt om het publiek de vrijheid van

E I N D E

Sinds de bevrijding heeft Ons Volk zich weten op te werken tot een Welvaartsstaat, waar alleen de vrijheid tot armoede en ellende zijn bestaansrecht heeft verloren. Deze resultaten zijn tot stand gekomen, zonder dat er van enige bloei op het terrein der kultuur sprake is geweest. Waar de Nederlandse kunst is afgezaakt tot een provinciaal peil, stijgt de waarde van de Gulden. Was het tot nog toe heiligschennis te twijfelen aan de slogan: „zonder kultuur kan een volk niet leven”, nu verklaren wij:

Het Nederlandse Volk heeft voor zijn welzijn helemaal geen kunst nodig, ja: kunst kan gemist worden als kiespijn!

Uw werkster verdrijft haar verveling met moderne muziek, uw tandarts verzamelt moderne kunst, uw boekhouder amuseert zich met de machines van Tinguely:

U kunt met kunst uw status niet meer verbeteren! Een aantal vooraanstaande kunstenaars neemt tans het initiatief:

1. **Besluit het vervaardigen van kunstvoortbrengselen te staken;**
2. **De likwidatie te bevorderen van alle instellingen, die zich nog aan de kunst verrijken.**

In Kopenhagen sloten wij zodoende de avantgardegalerie K pcke en verbraken alle winstgevende betrekkingen. In eigen land wordt begonnen met de sluiting van de zgn. Galerie 207 (Willemsparkweg 207) te Amsterdam. Voortaan zullen ondergetekenden zich doorlopend belasten met het opheffen van kunstkringen en het sluiten van tentoonstellingsruimten, waaraan dan eindelijk een waardiger bestemming kan worden gegeven.

Voor de Galerie 207 te A'dam: **Cornelius Rogge**

Het voorlopig aktiecomit :

Armando (Amsterdam), Bazon Broch (Itzeh e), Henderikse (D sseldorf), Arthur K pcke (Kopenhagen), Silvano Lora (Parijs), Piero Manzoni (Milaan), Megert (Bern), Henk Peeters (Arnhem), Schoonhoven (Delft).

consumptie, van het kiezen van een steeds nieuwe life-style voor te spiegelen. In de derde plaats ontnemt de ontwikkeling van de massacultuur de kunstenaar het monopolie op het produceren van betekenissen, van identiteiten. De kunst staat als producent van nieuwe beelden naast de beelden die in de dynamiek van de populaire cultuur zelf ontwikkeld worden.

De kunstenaar realiseert zich dat hij zijn avant-garde positie heeft verloren. De kunstenaar is als producent van beelden opgenomen in de maatschappij en is daarmee zijn vrijheid kwijt, hij is geen buitenstaander meer. Tegelijkertijd wordt de betekenis van de kunst gemarginaliseerd. De populaire cultuur heeft geen boodschap aan de esthetische categorieën waarmee de traditionele kunst haar ontwikkeling legitimeert. Elke stijl is voor haar uitwisselbaar voor elke andere.

In de pop-art zien we een eerste poging de kunst een nieuwe betekenis te geven door haar aan te laten sluiten bij dezelfde massacultuur die haar voortbestaan bedreigt. Hierin staat het begrip realiteit centraal. De kunstenaar moet zich in zijn werk bezighouden met de realiteit van alledag en zich afkeren van het esthetisch gespeel met vormpjes. In dit realiteitsbegrip ligt de koppeling met de architectuur. Hierbinnen zijn vooral de monumentalisering van de architectuur van de Moderne Beweging en de fixatie daarvan in een stijl aanleiding te constateren dat ook de architect zijn avant-garde positie heeft moeten opgeven en dat ook de architectuur is aangeland op een dood punt. In de architectuur wordt het realiteitsbegrip op twee manieren geïnterpreteerd. In de eerste plaats als een realiteit van alledag, van de straat, van het kleinschalige buurtleven dat door de architecten van de Moderne Beweging geheel was genegeerd. Met name de Team-Ten-groep bouwt voort op deze interpretatie. Een andere groep interpreteert de realiteit heel anders, meer parallel aan de pop-art: zij neemt de ontwikkeling van de populaire cultuur onder invloed van de media en de technologie als uitgangspunt. Juist de tendens tot het opblazen van traditionele betekenissen, de opheffing van de plaats, de verbreiding van de informatietechnologie en de dynamiek van de mode zijn de bronnen van inspiratie. In het licht van deze ontwikkelingen beschouwt zij de traditionele rol van de architect als irrelevant en marginaal. De reden dat de architectuur betekenisloos is geworden, is opgenomen in de beeldenproductie, in het spektakel, ligt in het feit dat de architectuur heeft verzuimd deze maatschappelijke ontwikkelingen op te nemen. Over deze tweede groep gaat dit nummer. Hoewel het hier gaat om een rijk geschakeerd gezelschap, dat zowel bestaat uit experimentele groepen (zoals Su-

perstudio en Archigram), uit kunstenaars (zoals Constant) als uit stedenbouwers (zoals Yona Friedman), wil ik toch proberen in grote lijnen de denkbeelden van deze groep te schetsen.

De verhouding die de ontwerpers innamen ten opzichte van de beeldenproductie laat zich het best typeren aan de hand van de begrippen hardware en software. Daarbij is de hardware de structuur van een gebouw, de drager, datgene wat de elementaire levensbehoeften vervult. De software is datgene wat de hardware vult, laadt met betekenissen, met gebruik, met beelden, met consumptiegoederen, met identiteiten. Genoemde groep architecten constateert dat de architect zijn grip op de software heeft verloren. De circulatie van de software wordt gereguleerd door de mode, door de markt. Gevolg is dat er in de ontwerpen een grote nadruk ligt op de hardware: een neutrale, bijna beeldloze structuur waarin de software ontbreekt. In de utopische scenario's die deze projecten vergezellen is dan ook sprake van een consumptievrije maatschappij, een maatschappij waarin materiële behoeften geen rol meer spelen.

De ontwerpers beschouwen de maatschappelijke ontwikkeling als een tendens tot een steeds groter wordende objectiviteit. Uiteindelijk zal alle politiek, alle macht, elke wil verdwijnen. De techniek neemt alles over, niet alleen in materiële, maar ook in regulerende zin. De opkomst van theorieën met betrekking tot het functioneren van maatschappelijke beslissingsprocessen, de cybernetica, spiegelt een toekomstbeeld voor waarin de maatschappij zich vrijwel automatisch zal reguleren. Alle behoeften zullen automatisch vervuld worden. Ook in materiële zin speelt de ontwikkeling van de techniek een grote rol. De opkomst van de ruimtevaart leidt tot voorstellingen over de onbegrensde mogelijkheden van de techniek, de bevrijding van de zwaartekracht, van de aarde, van het klimaat en uiteindelijk tot de creatie van een volledig artificiële wereld van het ruimteschip.

De tendens tot objectivering wordt gekenmerkt door een gelijktijdige uitsluiting en insluiting van het subjectieve. Het subject, de wil van de ontwerper, van de kunstenaar mag niet meer aanwezig zijn. Op het moment dat een ontwerp zou kunnen worden gehecht aan een persoon zou de kunstenaar zich als subject boven andere subjecten plaatsen doordat hij het ontwerp zijn identiteit geeft, in bezit neemt. Hiertegenover staat het subject van de gebruiker. Aan diens vrijheid zijn eigen identiteit met de keuze van de software vorm te geven mogen geen beperkingen worden opgelegd. De ordening van de hardware moet een optimale keuzevrijheid garanderen. De vorm waarin de harmonie tussen

objectiviteit en neutraliteit enerzijds en subjectiviteit en willekeur anderzijds wordt gevonden, refereert ook weer aan de technologische ontwikkelingen, maar dan die in de biotechnologie en de chemie: steden strekken zich vormeloos en woekerend als organische of kristalstructuren uit over het aardoppervlak.

De techniek beweegt zich in het domein van de hardware. Een toename van de invloed van de techniek zorgt voor een afname van de software, van de mogelijkheid tot keuze en daarmee voor een vergroting van de invloed van de ontwerper. Er werd dan ook gepoogd de middelen van de techniek te laten doordringen in het domein van de software: die van het beeld, die van de ervaring. Theorieën van mensen als Reich over de ontwikkeling van de psyche, en de verbreiding van geestverruimende middelen openden de mogelijkheid ook de ervaring op artificiële wijze te sturen. Architectuur zou moeten bijdragen aan deze geestverruiming. Onderzoek richtte zich op het maken van ruimtes met een sterke en onontkoombare invloed op het gedrag. Hier is de vormeloosheid niet het gevolg van de ondergeschiktheid van het totaal aan een structurerend element, maar van een ondergeschiktheid aan de tactiliteit, aan het aanraken, het sensuele.

Het meest opmerkelijke van deze plannen is wel de bijzondere verhouding die zij innemen ten opzichte van het bestaande. Stelde Le Corbusier in zijn Plan Voisin nog voor een deel van Parijs te slopen, in deze plannen wordt het bestaande niet afgewezen; de nieuwe structuur wordt eroverheen gelegd, gesuperponeerd. In deze zin presenteren de plannen zich als post-historisch. Al het bestaande wordt gezien als natuur, als een oorspronkelijk en authentiek gegeven, als een archeologische laag die, deel uitmakend van de geschiedenis, niet vernietigd moet worden maar ervoor dient bezocht te worden, onderdeel uit te maken van de ervaring. De stad die erboven zweeft is de machine die de benedenstad conserveert en het verblijf erin mogelijk maakt. De comfortabiliteit van de technologie gecombineerd met de sensatie van de vrijheid: de ervaring van de reiziger. De oude wereld is de opslagplaats van de software, niet meer bewoond, maar gereed voor de reiziger. In de persoon van de vrije, ongebonden reiziger die, bevrijd van materiële beslommeringen, denkend door de natuur dwaalt vinden wij de kunstenaar terug, de vrije, ongebonden mens: de wilde van Rousseau.

Bart Goldhoorn