

Antonie Respektief
dec 1993 - mei 1994

Wij trokken van plaats naar plaats, van tijdvak naar tijdvak

De situationisten en hun afwijzing van de autonome kunst

Als we de postmoderne kunsttheoretici moeten geloven, dan bevindt de kunst zich momenteel in een crisis. Dat deze crisis allang bestaat en rechtstreeks voortvloeit uit de crisis die ontstaan is door de grootscheepse inflatie in beeld en voorstelling, is kennelijk nog niet tot de promotoren van kunst en esthetika doorgedrongen. Sinds een dertigtal jaren heeft de kunst danig aan betekenis en kracht ingeboet door de ingrijpende veranderingen die zich hebben voorgedaan in de moderne maatschappij. Deze maatschappij is een spektakulaire maatschappij, een overvloedsmaatschappij die zowel naar vorm als inhoud spektakulair is. Door de massamedia wordt een stortvloed van indrukken en voorstellingen de wereld ingezonden. Zij hebben tot taak de mens in te passen in het konsumptiesysteem. Alle gekoesterde verlangens en wensen worden verwerkelijkt en zijn daarmee consumeerbaar geworden. Niet alleen het ervaren, de ondervinding, maar ook de kunst is in de greep van het spektakel.

Op sociaal gebied worden het leven en de relaties tussen de mensen bemiddeld door de voorstelling. Iedere communicatie wordt door het spektakel in bezit genomen met het doel de mens af te zonderen, hem te scheiden van zijn werkelijke behoeften.

Iedere poging van de kunst in deze spektakelmaatschappij een zelfstandige positie in te nemen, zichzelf nog een basis te verschaffen een kritische functie te vervullen, lijkt dan ook bij voorbaat tot mislukken gedoemd.

Het lichaam is in, de geest uit.

In het posthumane tijdperk waarin we volgens de kunstkritici zijn beland heerst een obsessie van de blik en van het bekeken worden. Het menselijk lichaam vormt hierin een centraal object. In allerlei varianten, verminkt, geschonden, gekweld, ziekelijk, in extase, geïdealiseerd wordt het getoond, waarbij sommige presentaties van het lichaam verdacht lijken op de beelden van de Freie-Körperkultur uit het Derde Rijk. Het lichaam wordt getransformeerd, getransplanteerd, gemuteerd en getransseksualiseerd. Dat nu in de kunst de nadruk op het lichaam is komen te liggen, heeft volgens sommige kunsthistorici te maken met "de doorbraak van het isolement in de kunst". Door de ineenslorting van de kunstmarkt is naar hun mening "de machtsstructuur van de kunstwereld" zichtbaar geworden. En de kunstenaar heeft dit tijdig onderkend, is zich bewust geworden van zijn sociale positie en verantwoordelijkheid. Maar waarom staat het lichaam zo centraal? Volgens de postmoderne skribenten is het lichaam het symbool van verzet tegen de huidige technologische ontwikkelingen, zoals biotechnologie, informatika, computerwetenschappen. Kennelijk is men nogal verward geraakt door het eigen postmodern proza. Want door hun afwijzing van het moderne lichaam met al zijn tekortkomingen verheerlijken de kunstenaars juist het "volmaakte" lichaam, het nieuwe lichaam van de androïde.

De posthumane kunstenaar gunt de konsument een blik in de nieuwe realiteit, hij preludeert op de virtuele werkelijkheid. Hij toont het lichaam in performances, op video, film en foto in zijn afwijkende vormen om het klassieke geïdealiseerde beeld van het lichaam te vernietigen waarbij nogal wat kunstenaars pornografische beelden, zoals het in de moderne tijd nog genoemd werd, gebruiken. Gelardeerd met een snufje Batailliaanse retoriek, zoals overschrijding, excès, etc, proberen zij hun waar aan de man en vrouw te brengen. In feite schreeuwt men wanhopig om de nieuwe mens-machine die verlost zal zijn van alle ongemakken, al het lijden, alle aberraties en verminkingen. De nieuwe androïde-exhibitionisten, de Madonna's, de Schwarzeneggers, de Princen, de Billy Idols, de Gaultiers, dienen zich aan en verdringen zich om een ereplaats op het spektakelplatform.

Het bestaande lichaam is verouderd, het moet een face-lift ondergaan, het moet bijgewerkt en aangepast worden met plastisch-chirurgische ingrepen. Op de snijtafel van het spektakel wordt een nieuw lichaam uitgevonden en in elkaar gezet, totdat het overeenkomt met een cyborg, androïde, mutant of mens-machine. En de kunst helpt een handje. Zij modelleert, corrigeert en manipuleert.

In de huidige spektakelcultuur zijn seksualiteit, pornografie, erotiek tot een eenheid gesmeed. Na de afbraak van de fallische dominantie, na het bijstellen van de mannelijke sexistische blik wordt het lichaam in de media, de glossy tijdschriften, de reclame, de video, de televisie, de komputeranimatie, niet meer in zijn denkbare, maar vooral in zijn ondenkbare vormen getoond.

Voor de postmoderne kunstenaars geldt nog maar één wet. Het belang van de kommersie is dusdanig groot geworden dat zij konklusies hebben getrokken die standwerkers als de Fuchsen, de Hoeten, de Haksen die van dezelfde premissen uitgaan niet durven te trekken. Zo hebben kunstenaars allang afgerekend met het verdedigen van bepaalde kunstvormen of kunstwerken door de onzinnige opmerkingen erover tot spektakulaire hoogte op te voeren. Het effectieve nut van een investering in de kunst is geen onderwerp van discussie meer, evenmin hoeft men te twijfelen aan de rol en de functie van de wetenschappelijke disciplines als kunstgeschiedenis en kunsttheorie om het nut van de kunst te bewijzen. De lieden die hiermee hun brood verdienen gehoorzamen immers toch aan de trends die door het spektakel worden opgelegd.

Als het waar is, zoals zij zeggen, dat een aantrekkelijke belegging in de kunst verbonden is met de kwalitatieve inhoud van een kunstwerk en dat de inhoud zich voortdurend vernieuwt doordat deze zich aanpast aan de dwang van de markt, mogen wij ons kennelijk intens gelukkig prijzen dat wij steeds weer met nieuwe inhoud worden geconfronteerd. Alleen voor de kunstconsument blijft het hinderlijk dat het klassement van de meest verdienende kunstenaars zo vaak door elkaar wordt geschud.

Wanneer een Jeff Koons naar de kitsch grijpt, is dat nog een van de weinige mogelijkheden om de aandacht op zich te vestigen. Anders gezegd. hij richt

zich over de hoofden van de reclameburo's en de veilingindustrie tot de kunsthistorikus en de kunstrecensent die tegen betaling voor hem een plaats reserveren in de geschiedenis van de kunst. Illustratief waren de diskussies enige tijd geleden over de restauratie van het doek "Who is afraid of red, yellow and blue" van Barnett Newman. In feite waren de aangebrachte evenwijdige strepen natuurlijk een mooi voorbeeld van het verschijnsel "aktualisatie in de kunst".

De promotoren van de kunst zijn niet meer in staat ook maar een enkele kritische kanttekening te plaatsen bij de huidige ontwikkeling. Hun openlijke instemming met kunstzinnige -al of niet gerestaureerde- voortbrengsels is een dusdanig valse houding geworden die er slechts toe dient de postmoderne kryptisch geformuleerde schrifturen dragelijk te maken die in feite de schaamteloze herhalingen moeten verhullen. De irritante minachting voor de tegenstelling, de hartstochtelijke pleidooien voor achterhaalde esthetische waarden, de ziekelijke verheerlijking van de kunstenaar en de restaurateur hebben walgelijke vormen aangenomen. Voor al deze lieden zijn er nooit initiatieven geweest die de ontmaskering van de esthetische waarde van het kunstprodukt, het verleden van de kunstenaar en de beursberichten van de kunstzinnige optiebeurs tot doel hadden.

De situationisten en de ontmythologisering van de kunst

In de jaren vijftig hebben de situationisten al duidelijk stelling genomen tegen bovengenoemde uitwassen van het spektakel dat niet alleen de kunst, maar ook het hele dagelijks leven in zijn greep heeft. De situationisten realiseren zich dat het avontuur van de artistieke avant-garde dood is. In navolging van H. Lefebvre's "Critique de la vie quotidienne", 1946, opperen zij dat de verandering in het dagelijks leven moet plaatsvinden. Als beweging, verenigd in de Situationistische Internationale 1957-1972, waren de situationisten niet de eersten die onderkend hebben dat kunst niet op zich staat, maar verbonden is met de sociale en politieke omstandigheden. Tijdens de Eerste Wereldoorlog had Dada die samenhang al aangetoond. Wel zijn zij de eersten die gesignaleerd hebben dat door de opkomst van de massamedia, de ontwikkeling van de moderne technologie en de massaproductie de cultuur ingrijpend veranderd is. Zonder twijfel kunnen zij aangemerkt worden als de eerste revolutionaire beweging van het massamediatijdperk.

Zoals al gezegd is, richten de situationisten hun pijlen op het spektakel. Tegenover alle aspecten van het dagelijks leven, de wijze waarop het gerepresenteerd wordt in de film, de reclame, de media en de architectuur stellen de situationisten de negatie. Zo wordt de film een anti-film, het esthetisch beeld dat door de massamedia gepresenteerd wordt moet vernietigd worden, wat overblijft is de dialoog, de kritische dialoog, de dialoog van een voorhoede die een eigen taal wil ontwikkelen om het verderfelijke kapitalisme te bestrijden.

Daarom waren de dialogen zowel poëtisch als politiek geladen. Volgens Guy Debord, een van de voornaamste theoretici van de situationistische

beweging, moeten poëzie en politiek opnieuw met elkaar worden verbonden. Het gaat volgens hem niet om het scheppen van een nieuwe poëzie zoals het surrealisme beoogde, maar om het verwezenlijken van een revolutie die al of niet gedragen kan worden door poëzie.

De situationisten zijn te typeren als theoretische, politieke en, in het prille begin, artistieke avant-garde. In ieder geval rekenden zij het niet tot hun taak een nieuwe relatie te leggen tussen de kunst en een of andere nieuwe variant van de moderne technologie of wetenschap, zoals de futuristen dat hadden gedaan door aspecten van de relativiteitstheorie in een kunstzinnig jasje te stoppen en de surrealist die de Freudiaanse Theorie probeerden te koppelen aan een nogal onduidelijke maatschappelijke visie.

Debord wijst het surrealisme resoluut van de hand. Hij is van mening dat het surrealisme met zijn omarming van vastgeroeste politieke dogma's en zijn blindvaren op het onbewuste zichzelf na de Tweede Wereldoorlog heeft overleefd. Opnieuw moet de weg naar de revolutie worden opengebroken, opnieuw moet er een dialektisch spanningsveld tussen kunst en politiek worden gekreëerd. In 1950 zoekt hij zijn heil bij de lettristen, een neo-dadaïstisch groepje dat d.m.v. manifestaties en provokaties de gevestigde cultuur probeert te ontregelen.

Een viertal jaren eerder is de beweging der lettristen in Parijs door Isidore Isou en Gabriel Pomerand gesticht. De lettristen willen de kunst terugbrengen tot haar essentie: de letter en het teken. Schep een wereld van letters en tekens en laat die ritmisch harmoniëren, zodat er nieuwe communicatievormen kunnen ontstaan. Elke traditie in de kunst moet het ontgelden. Alle kunstvormen worden aangepakt. Uiteindelijk streven zij naar het creëren van een poëzie zonder woorden, een theater zonder inscenering, een schilderkunst zonder figuratie en een film zonder een voorspelbare aaneenschakeling van beelden. Het beeld mag in geen enkel opzicht herkenbaar zijn; het wordt bekrast, beklad en vervormd. In hun filmisch oeuvre gaan zij spoedig een stap verder, de relatie tussen beeld en geluid wordt verbroken. Beeld en geluid gaan elk een afzonderlijk leven leiden. In sommige films wordt deze scheiding zozeer op de spits gedreven dat zelfs het beeld verdwijnt. Tijdens de vertoning zijn alleen nog flarden van lettristische poëzie, oproepen tot verzet en verdraaide uitspraken van filosofen te horen.

In het begin van de jaren vijftig dreigen de lettristen als avant-garde geaksepteerd te raken. Een groepje onder aanvoering van Guy Debord treedt uit de lettristische beweging. Deze lieden kondigen in november 1952 de oprichting aan van de Internationale Lettriste, de Lettristische Internationale.

De internationale lettristen kanten zich tegen de vercommercialisering van de kunst en de voortschrijdende vervlakking en uniformering van het dagelijks leven. Als reactie op deze ontwikkelingen proberen zij het dagelijks leven te politiseren. Ook onderzoeken zij de mogelijkheid van een andere leefwijze en een nieuw gedrag.

Na verloop van tijd beginnen de losse ideeën van de internationale lettristen meer samenhang te vertonen. In hun tijdschrift dat aanvankelijk Internationale Lettriste wordt genoemd en in 1954 wordt omgedoopt tot Potlatch, ontstaan de ideeën die later de basis zullen vormen voor de theorieën van de Situationistische Internationale.

De naam Potlatch ontleen zij aan de antropologie. De term staat voor edelmoedigheid en overdaad. In samenlevingen waar potlatch bestaat zijn objecten in plaats van waren, giften. Deze samenlevingen vormen een duidelijke tegenhanger van de kapitalistische waar ruilhandel of markteconomie domineert.

In het tijdschrift Potlatch worden thema's als het unitaire urbanisme (de stedenbouw als eenheid), de "dérive" (het rondlopen), de "détournement" (de verdraaiing), de psychogeografie, de revolutie als feest uitgewerkt. Ook het begrip situatie wordt nader verduidelijkt. In 1952 had Debord al verkondigd: "De nieuwe schoonheid zal uit situatie bestaan". De situatie, afkomstig uit de existentiële filosofie (Heidegger) en in de filosofie van Sartre terugkerend in zijn opvattingen over vrijheid als situatiegebonden vrijheid, is bij de situationisten een domein waar een creatieve explosie moet plaatsvinden, een plek die in een permanente staat van verandering is, zij is als het ware een vrijplaats waar men kan ontsnappen aan de passiviteit van het systeem.

Twee voormalige Cobraleden, Asger Jorn en Constant Nieuwenhuys, raken geïmponeerd door de ideeën, zoals die ontvouwd worden in het tijdschrift Potlatch. Zij zoeken medio jaren vijftig contact met de internationale lettristen. Men besluit uiteindelijk twee jaar later een nieuwe Internationale te stichten. Op 28 juli 1957 krijgt deze Internationale op een conferentie van radicale kunstenaars te Cosio d'Arroscia in Italië haar beslag.

In het tijdschrift van de nieuwe beweging, Internationale Situationniste, wordt het theoretische erfgoed van de internationale lettristen verder uitgewerkt en ingepast in een cultuur- en maatschappijkritiek. In tegenstelling tot de voorafgaande avant-gardes wijzen de situationisten het ontwikkelen en uitwerken van een nieuwe kunstrichting van de hand. Kunst is actie, is kritisch, is voortdurend in beweging. Zij zijn in ieder geval vastbesloten het gevestigde bolwerk van de macht te slopen. Aanvankelijk geschiedt dit door middel van het konstrueren van situaties, door het bevrijden van de sociale ruimte en het creëren van vrijplaatsen in een vijandige kapitalistische omgeving.

De stad als aktiecentrum

Na verloop van tijd nemen de situationisten steeds meer afstand van de traditionele terreinen van de kunst en verschuift hun aandacht richting het alledaagse leven van de straat, de wijk en de stad. Daar moet dan ook naar hun mening de verandering plaatsvinden. Allengs wordt het begrip situatie vervuild voor de stad. De stad wordt hét terrein om veranderingen in door

te voeren. Nog later, in de jaren zestig, zal de stad als centrum van actie en handeling wijken voor maatschappij en cultuur. Dan komt de konsumptiemaatschappij met al haar vormen van vervreemding die zich niet alleen in de arbeid manifesteert (Hegel/Marx), maar ook in het beeld dat uitgedrukt wordt door de media, de reclame, de film en de televisie, centraal te staan.

Maar aanvankelijk passen de situationisten hun opvattingen over het ronddolen, het verdraaien, het konstrueren van situaties en de psychogeografie in een strategie die tot doel heeft een geheel andere stedelijke leefomgeving te scheppen. Hierbij leggen zij een sterke nadruk op de "dérive", het ronddolen, dat één van de belangrijkste activiteiten van de stadsbewoners zal moeten worden. Door de sterke emoties die het ronddolen oproept, ontstaat de behoefte het stedelijk landschap grondig te veranderen. De wijken van de stad zullen worden omgevormd tot wijken van hartstocht, de stad wordt een arena van ervaring en emoties. Een ander begrip dat frekwent terugkeert bij de situationisten is de "détournement". "Détournement" is het verdraaien van bestaande kunstwerken, teksten, wetboeken, filosofische uitspraken etc., zodanig dat zij een subversieve lading krijgen. Beelden of uitspraken uit het dagelijks leven, de reclame, de poëzie en de filosofie worden ontvreemd en in een nieuwe kontekst geplaatst, met het doel het spektakulaire karakter van deze maatschappij te ontmaskeren en een beweeglijke, ongrijpbare kritiek te formuleren. Voor de situationisten is de détournement naast het formuleren van hun eigen ervaring een wapen om de bestaande cultuur te ondergraven. Alle aspecten en terreinen van de cultuur dienen uit hun verband te worden gerukt.

Niet alle kunstenaars van de beweging willen zich hiervoor inspannen. In 1960 ontbrandt het eerste grote konflikt in de beweging. De Nederlander Constant Nieuwenhuys, die met zijn New Babylonprojekt -een praktisch ontwerp van de situationistische stedenbouw als eenheid- een grote invloed zal uitoefenen op Provo, verlaat in dat jaar de situationistische beweging. Zijn opvatting en toepassing van de stedenbouw komen steeds meer op gespannen voet te staan met die van de Debord. Andere "kunstenaars", zoals Asger Jorn, raken eveneens met hem in konflikt. De verwarring over de te varen koers neemt alsmaar toe in de beweging. In korte tijd vindt er een opeenstapeling van roeyementen plaats. Bijna de gehele Duitse en Skandinavische sektie, te weten de Gruppe Spur en Bauhaus Situationiste, worden in 1962 geroyeerd. Volgens de harde kern van Situationistische Internationale moeten de situationisten buiten het artistieke kader treden. Voor veel "kunstenaars" blijkt echter de diskussie over avonturen en experimenten in de kunst niet alleen een aangename, maar ook steeds meer een lukratieve verpozing te zijn. Debord probeert aan de warrige diskussies in de beweging een einde te maken. Volgens hem moet de kunst worden opgeheven. De situationisten moeten buiten de kunst om naar andere wegen zoeken ten einde bij te dragen aan een omwenteling die het gehele leven omvat.

Voor Jorn en ook Constant is kunst evenwel onderzoek, experiment, ondervinding. Zij staan op het standpunt dat het i.t.t. tot de gevestigde opvattingen in de kunst niet gaat om het produceren van een kant en klaar objekt. Kunst is creatie, is uitdrukking van een opvatting en wijze van leven. Daarom is kunst dynamisch en ontregelend. Zij is uit de aard ervan gericht tegen het bestaande georganiseerde leven. Maar Debord roept in 1962: "Geen scheiding tussen politiek en kunst". Hij wil de zelfstandige artistieke uiting elimineren. Theorie en kritiek moeten de kunst vervangen. Zonder mededogen ontdoet Debord zich van de "kunstenaars". Als argument voert hij aan dat het kunstwerk verworpen is tot een historisch en achterhaald produkt. Volgens Debord kan in een maatschappij waar het spektakel heerst niet meer gesproken worden over de esthetische waarde van een kunstwerk, maar enkel over het spektakulaire karakter van de maatschappij. Kunst wordt massaal gekonsumeerd en aangeprezen door de reclamespots en de media. Kunst is een speculatie-objekt geworden. Kunst is bedrog, kunst is de valse belofte van schoonheid, een kompensatie die je afhoudt van het werkelijke leven. Daarom moet de kunst worden opgeheven en vervangen worden door de totale negatie van de bestaande maatschappij.

Na 1962 proberen Debord en de overgebleven situationisten de banden met radikaal-socialistische bewegingen zoals Socialisme ou Barbarie en Pouvoir Ouvrier strakker aan te halen. Maar deze pogingen lopen al snel uit op een mislukking. Wel is inmiddels duidelijk dat de situationisten de kritiek op de kunst achter zich willen laten. Zij willen hun kritiek méér laten zijn dan een kritiek op de artistieke avant-garde, de kunstbeschouwing en de rol en funktie van de kunst in deze konsumptiemaatschappij. Zij streven naar een totale revolutie. Even, een korte periode, kunnen zij daar tijdens de meidagen van 1968 een begin mee maken. Maar spoedig daarna, nadat het revolutionaire vuur is geblust, worden de situationisten het slachtoffer van de populariteit die zij met name onder de studenten genieten. Steeds verder glijdt de Situationistische Internationale af naar haar einde. In 1972 heft de beweging zichzelf op.

René Sanders