I. WALINGA, *Rudi Fuchs, le perturbateur,* in: *Septentrion,* nr. 1, 1992.
Catalogus Ooghoogte, Van Abbemuseum Eindhoven, 1986.

Du savon belge

Het woord „avant-garde" is bron van menig misverstand. Ofschoon het van oorsprong een militaire betekenis had, wordt het tegenwoordig meestal gebruikt om er de artistieke voorhoede mee aan te duiden. Academici gebruiken het bij voorkeur voor de generatie kunstenaars van kort voor, tijdens, en onmiddellijk na de Eerste Wereldoorlog, een generatie rumoerige beeldenstormers die de krijtlijnen heeft getrokken voor alles wat zich verder in de twintigste eeuw aan vernieuwing zou aanbieden. Italiaanse en Russische futuristen, Duitse en Vlaamse expressionisten, Spaanse en Franse kubisten en het veelkleurige gezelschap dadaïsten waren zelden eensgezind, behalve over hun afgrijzen van het goed fatsoen. Verenigd in de afkeer van alle maatschappelijke en artistieke conventies hadden ze de loopgraven verlaten. De aanval op de burgerlijkheid was rijk aan spektakel en kabaal. De maatschappij begreep er niets van maar er was een voorbeeld gesteld. Aan het offensief kwam een einde toen een belangrijk segment van de beweging het leiderschap aanvaardde van André Breton die het artistieke dynamiet dienstbaar wou maken aan een hoger maatschappelijk doel: de revolutie. Door de publikatie van het *Surrealistisch Manifest,* in 1924, kreeg de avant-garde een stempel, een richting, een paus. Voortaan werden de 291 chaotische presidenten van dada overstemd door de megafoon van de Heilige Vader uit Parijs die echter al zijn organisatietalent zou moeten aanspreken om zijn surrealistische kudde voor ketterijen te behoeden. In werkelijkheid was de ontbinding van Dada bij het verschijnen van het Manifest al een feit. Minder bekend is de wijze waarop het ontbindingsproces op gang kwam. Het betreft een incident, dat plaatsvond in een Parijs café in april 1921. De gebeurtenis, bekend als de portefeuillezaak, behoort nog steeds tot de schemerzone van de geschiedenis. Toch staat het vast, dat ze het sein was voor de geleidelijke ineenstorting van de Parijse Dada-beweging. Aanleiding was de vraag wat er moest gebeuren met de portefeuille die een kellner op de tafel van het artistiek gezelschap had laten liggen. Dat leidde tot een hooglopende discussie tussen André Breton, die het bestelen van een arme het summum van dadaïsme vond, en de Belg Clément Pansaers. Het gevolg was, dat Pansaers zich terugtrok uit de beweging waarvan hij een der presidenten was. Het vertrek van Pansaers was ook voor zijn vriend Picabia aanleiding om Dada en vooral de doctrinaire Breton de rug toe te keren.

Vele anderen zouden volgen tot de beweging zo was ontbladerd, dat Breton bijna vanzelf alleenheerser werd. Het vonnis van Pansaers was streng maar het vond een echo bij veel van zijn kunstbroeders: „Breton is een platonische professor, stijf van het violette purper der excommunicatie, een artistiek moraliserende zeug."

Pansaers was niet alleen de eerste om de terminale ziekte van Dada te constateren, hij schreef ook de overlijdensakte in november 1921, 10 maanden voor hij zelf zou sterven. Voor het Antwerpse avant-gardeblad verzorgde hij het nummer 8 „Dada, sa naissance, sa vie et sa mort", met teksten van de tenoren uit Parijs. „Pansaers heeft een kettingreaktie veroorzaakt die heeft geleid tot de ontbinding van Dada", constateert Michel Sanouillet in zijn standaardwerk „Dada à Paris" (1980, p. 273). Sanouillet vraagt meer aandacht voor de vergeten Belgische dadaïst die tijdens zijn leven de vriendschap en de waardering genoot van o.m. Picabia, Tzara, Ezra Pound, Carl Einstein en Theo van Doesburg en die Henri Michaux had geïnspireerd tot zijn eerste werk: „Les rêves et les jambes". Pansaers was gedurende 5 jaar een artistieke meteoor. Door zijn internationale oriëntatie, zijn relatief late bloei, de betekenis van zijn œuvre en de schier volslagen onbekendheid ervan roept hij herinneringen op aan de Antwerpse avant-gardist Jules Schmalzigaug, die in 1917 gestorven was, het jaar waarin Pansaers artistiek debuteerde met zijn blad „Résurrection". Ook Schmalzigaug had zichzelf beschouwd als een mogelijke chef-de-file van de Belgische experimentele kunstenaars. In 1914 had hij in Rome deelgenomen aan een tentoonstelling naast alle groten van het Italiaanse futurisme. Drie jaar later pleegde hij zelfmoord om vervolgens zeventig jaar lang te worden vergeten. Maar ook Schmalzigaug behoort tot die kunstenaars die uit hun as kunnen herrijzen. In 1986, op de grote Futurismo-tentoonstelling in het Venetiaanse Palazzo Grassi werd hij gehuldigd als een volwaardig deelnemer aan de futuristische beweging en als de „Futurist bard of Venice". Dat was een aardige come-back voor de man die in Antwerpen, toen de Eerste Wereldoorlog uitbrak, alleen bij de jonge Georges Vantongerloo interesse wist te wekken. Niet dat Antwerpen toen een slaperige provinciestad was. Integendeel. Net als vandaag de dag heerste er in de oorlogsjaren een levendig en vooruitstrevend artistiek klimaat. Dat werd in grote mate bepaald door de nu alom geëerde dichter en provocateur Paul van Ostaijen. Met het gelijknamige boek van Gleizes en Metzinger onder de arm predikte hij er het kubisme. Op grond van dit ware geloof zou de Antwerpse paus trouwens in 1920 zijn stadgenoot en strijdmakker van het eerste uur, Paul Joostens in de ban doen van de „Heilige Cubistische en Flamingantische Kerk". De geschiedenis zou Van Ostaijen, de paus van Halensee, ongelijk geven. Heden ten dage worden de vroege collages en assemblages van Joostens internationaal geprezen als een belangrijke bijdrage tot de dadaïstische kunst. Vrijwel onbekend en grotendeels onuitgegeven blijft intussen het Franstalige literaire werk van Joostens van wie „Salopes, le

THEATER

quart d'heure de rage ou soleil sans chapeau" (1922) een echo lijkt van Pansaers „Pan-Pan au Cul du Nu Négre" (1920).

In de miskenning wedijvert Joostens met Vantongerloo die in 1918 mede-ondertekenaar was van het eerste manifest van De Stijl en de maker was van de eerste abstracte sculpturen uit de moderne geschiedenis.

Pansaers, Schmalzigaug, Vantongerloo, Joostens, er lijkt een vloek te rusten op de boegbeelden van de Belgische avant-garde, een noodlot dat nog wordt gevoed door de kunstkritiek die in een typische reflex van zelfhaat nog steeds blijft ontkennen, dat Belgische kunstenaars een rol hebben gespeeld bij de artistieke omwentelingen van de jaren '10 en '20. De moderne kunst is ondenkbaar zonder de bijdragen van Félicien Rops, James Ensor, René Magritte en Marcel Broodthaers. Zelfs in België wordt hun betekenis erkend. Alleen lijkt het moeilijk door te dringen, dat revolutionaire vernieuwingen in de regel alleen een kans maken in een revolutionair klimaat. „La Belgique, toujours en retard", zegt de hedendaagse kunstenaar Wout Vercammen. Te laat, inderdaad, als het erom gaat zichzelf objectief te beoordelen en binnen een internationale context te plaatsen. Er was inderdaad geen Belgische avant-garde. De Belgische avant-gardisten waren verspreid over en namen deel aan de grote Europese bewegingen waarin ze soms een doorslaggevende rol hebben gespeeld. „Depuis 20 ans Bruxelles exporte du Savon Dada", schrijft Pansaers in 1921, en dat is helaas al te weinig bekend.

J. Lambrecht



Jules Schmalzigaug, „Ruimte en licht. De zon maait door de Satulte Kerk te Venetië", 1914.

THEATER

Dries Wieme (1927-1993)

Pendelend tussen Deventer (waar hij met het Theater van het Oosten een voorstelling van *De Jodin van Toledo* achter de rug had) en Oostende (waar hij voor de *King Lear*versie van Theater Malpertuis repeteerde) kwam de Vlaamse acteur Dries Wieme in de nacht van 5 op 6 januari 1993 door een auto-ongeval om het leven. Een paar uur voordien stond hij nog als de jood Isaak in het stuk van Grillparzer op het toneel. Zijn laatste rol heb ik gemist, maar in gedachten associeer ik deze met zijn schitterende vertolking van de joodse opkoper Solomon in *De Prijs* van Miller enkele jaren geleden bij Theater Antigone. Ik zie zo het beeld voor me van de sjacheraar, die weliswaar „de ethiek" in het vak bracht, maar tegelijkertijd iedereen voor de gek houdt.

Bij Malpertuis zou Dries niet zoals verwacht de rol van de oude koning Lear vertolken. Johan Boonen herleidde het drama van Shakespeare tot een spel voor twee personages; regisseur Delfgaauw gaf Lear aan de jongere Bob de Moor