

A. PAENHUYSEN, *De nieuwe wereld. Avant-garde en cultuurkritiek in België tijdens het interbellum*, Katholieke Universiteit Leuven, Vakgroep geschiedenis: cultuurgeschiedenis vanaf 1750, 2005, promotor: Prof. Dr. J. Tollebeek

De ontwikkeling van de westerse cultuur leidde in het interbellum tot een wijdverbreid crisisbesef en dit crisisbewustzijn lokte heel wat cultuurkritiek uit. Een aantal grote veranderingen lagen aan de basis van dit crisisgevoel. Er was de traumatische ervaring van de Eerste Wereldoorlog – vroegere waarden en autoriteiten leken met deze Grote Oorlog te desintegreren – maar ook het koortsachtige ritme van de modernisering, die versnelde technologische vernieuwing, doorgedreven industrialisering, verstedelijking, democratisering en het ontstaan van een massacultuur met zich meebracht, lag aan de basis van de crisisgevoelens. Het onbehagen met de moderniteit was groot. Een oude wereld, waar individuen en groepen een vaste plaats en taak hadden en zich verbonden wisten door algemeen erkende normen, tradities, loyaliteiten en zingeving, viel uiteen in een gefragmenteerde, versnipperde wereld. *Der Untergang des Abendlandes, La trahison des clercs, La rebelión de las masas, In de schaduwen van morgen*: het zijn slechts enkele onheilspellende

¹. Le professeur Monica Charlot (Paris III) en essayant de décrire la nature du parti conservateur britannique distingue "le conservatisme naturel (la peur du changement et du nouveau que l'on trouve en tout homme ou tout groupe social) et le conservatisme réaliste qui cherche au contraire à anticiper les changements inévitables pour sauver les valeurs du passé en les adaptant aux nécessités du temps". (M. CHARLOT, *Parti conservateur* in: M. CHARLOT (dir.), *Encyclopédie de la civilisation britannique*, Paris, s.d. [1976], pp. 432-437).

titels van de vele cultuurkritische werken die in het interbellum werden gepubliceerd. In deze werken werd de aard en de waarde van de eigentijdse cultuur aan een analyse onderworpen en werd gepoogd de ontwikkeling van de cultuur bij te sturen en een kentering te bewerken.

De cultuurkritiek van de artistieke avant-garde in het interbellum staat in deze studie centraal. Met hun experimentele esthetica reageerden de avant-gardisten tegen wat zij als een cultuurcrisis beschouwden: de negentiende-eeuwse burgerlijke cultuur. De avant-garde was veel meer dan een louter artistiek project. De kunst werd wel centraal geplaatst, maar dan om een nieuwe wereld te kunnen realiseren. De avant-garde kan als een tegencultuur worden omschreven. Zij wilde breken met de traditie en met het verleden. De cultuurkritiek vormde de kern van het avant-gardebestaan: om *avant* te zijn, moest het oude worden afgebroken en moesten concepten voor het nieuwe worden bedacht. Op het eerste gezicht was de avant-gardist geen gewone cultuurcriticus. De cultuurcriticus keerde zich immers tegen de eigen tijd. De cultuur was in een crisis verzeild geraakt en het ideaal of de norm van hoe de cultuur wél diende te zijn, lag in het verleden. Spreken over een crisis betekent immers dat er allereerst een ideale oorspronkelijke toestand was, die werd verstoord. De avant-gardist stond echter positief tegenover het moderne en juichte verandering toe. In *De nieuwe wereld* wordt onderzocht met welke uiteenlopende strategieën, instrumenten en doeleinden de verschillende avant-gardebewegingen – het futurisme, het expressionisme, het dadaïsme, het constructivisme, het surrealisme – specifiek in België vorm probeerde te geven aan een nieuwe wereld, waarbij ook de evolutie van hun denkbeelden doorheen de jaren 1920 en 1930 wordt belicht.

Hoewel de avant-garde een internationaal fenomeen kan worden genoemd, heeft het zijn nut om het onderzoek tot de Belgische avant-garde te beperken. Uitgangspunt van deze studie is dat er niet zoiets als dé avant-garde te definiëren valt, maar dat er over avant-gardes in het meervoud moet worden gesproken. Verschillende theoretici hebben getracht het avant-gardisme onder één gemeenschappelijke noemer te brengen. Een klassieker is Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde* van 1974, waarin deze het avant-gardisme samenvatte als een poging om kunst en leven tot een eenheid te brengen. Op deze zoektocht naar dé avant-gardetheorie heeft zich een aantal normen of criteria uit gedestilleerd waaraan de archetypische avant-gardist bleek te voldoen. De avant-gardist was extreem, radicaal, dynamisch, origineel, opstandig en luidruchtig. Op artistiek vlak hanteerde hij een nieuwe taal, vorm en techniek. Politiek was hij progressief. Hij omringde zich met een exclusieve groep gelijkgezinden, was internationaal georiënteerd en beschikte over een uitgebreid netwerk, dat zich niet aan linguïstische en nationale grenzen stoorde. Deze

referentiepunten zijn zeker belangrijk, maar ook de afwijkingen op de norm mogen niet worden weggelaten. Door historische, sociale en culturele contexten in rekening te brengen kan er lokaler en concreter over het fenomeen van de avant-garde worden nagedacht. Net zo min als er sprake is van dé avant-garde, kan het bestaan van dé Belgische avant-garde worden verondersteld. In deze studie wordt de avant-garde niet als een monolithisch geheel bekeken, maar met aandacht voor nuance en lokale context bestudeerd. Het onderzoek is een pleidooi voor verscheidenheid en onzuiverheid in het verhaal van de moderniteit.

De bronnen voor dit onderzoek zijn gevarieerd. De cultuurkritiek van de avant-garde kristalliseerde zich nauwelijks in expliciete, evaluerende verhandelingen over de cultuur. De cultuurkritiek was veeleer impliciet, maar was daarom niet minder een onlosmakelijk bestanddeel van haar denken. De avant-garde uitte zich voornamelijk in manifesten en tijdschriften. In deze moderne publicatievormen kon op een actieve wijze en in groep op de actualiteit worden ingespeeld. Ook de artistieke productie op zich kon als een vorm van cultuurkritiek worden beschouwd en was bij de avant-gardisten de vorm bij uitstek om zich te uiten. Schilderkunst, collages, dans, fotografie, film, architectuur, poëzie, literatuur en beeldhouwkunst, al deze kunstvormen geven de indrukken, reacties en kritische bedenkingen van de avant-garde op het moderne leven weer. De cultuurkritische uitingen van de avant-gardist waren slechts zelden het resultaat van de overpeinzingen van een enkeling. In *De nieuwe wereld* wordt het avant-gardeschap geanalyseerd als een sociaal gebeuren waarin de tegencultuur werd gevormd. Ook de levensstijl en de lichaamstaal worden beschouwd als een onderdeel van het cultuurkritische denken van de avant-garde. De avant-gardist beklemtoonde zijn vooruitgeschoven positie en probeerde zich te onderscheiden van de anderen niet enkel door middel van groepsvorming, maar ook door gebaren, houdingen en kledij. Ook zijn lichaam was een betekenisdrager. Evenzeer is de beweegruimte van de avant-gardist van belang om zijn cultuurkritische houding te achterhalen. Berlijn, Parijs en de provincie zijn de drie plaatsen die het ritme van mijn studie bepalen. Het was immers tussen deze drie plaatsen dat de Belgische avant-gardist zich bewoog.

De opbouw van de studie rond de drie plaatsen Berlijn, Parijs en de provincie betekent echter niet dat de delen zijn opgezet rond het statische punt van een *locus*, maar houdt steeds een beweging in, die ook een chronologisch aspect heeft. In het eerste deel – 'De mythe van Berlijn' – staat het denkbeeld van de revolutie centraal die een aanloop vond in het vooroorlogse ballingschap van Jules Schmalzigaug en die strandde in het Berlijn van de beginjaren 1920. In het tweede deel – 'Het spektakel van Parijs' – gaat de aandacht

uit naar de spektakelcultuur van de *gay twenties* en de verschillende, uiteenlopende antwoorden die hierop door de avant-gardes en ook in relatie tot elkaar werden geformuleerd. Opnieuw eindigt dit deel in een buitenlandse escapade, nu in het Parijs van de late jaren 1920. In het derde deel – 'Een provinciaal kosmopolitisme' – gaat het veeleer om een terugtrekkende beweging en niet langer om een 'avontuur'. De jaren 1930 vormden de context van het definitieve uitdoven van de verlangens om een nieuwe wereld vorm te geven en ook na 1945 raakte de identiteitscrisis van de avant-garde niet opgelost.

Drie grote themata komen dus aan bod: de idee van de revolutie, de opkomst van de massacultuur en het probleem van identiteit. Deze drie grote themata dienen als uitgangspunt om specifieke cultuurkritische *topoi* te behandelen als dat van de moderne metropool, het primitivisme, de techniek, het nationalisme en gender. Deze uiteenlopende themacomplexen kunnen in het programma van elke avant-gardebeweging opduiken, maar toch verschilt de klemtoon vaak tussen de diverse avant-gardebewegingen. De fascinatie voor techniek stond bijvoorbeeld centraal in de constructivistische utopie van *7 Arts*, terwijl het primitivisme in het expressionisme van het tijdschrift *Sélection* een obsessie werd. Een thema als dat van gender doorkruist echter het gedachtegoed van verschillende avant-gardebewegingen. Hoewel de avant-garde bevrijding en emancipatie hoog in het vaandel droeg, bleek de verwezenlijking van een nieuwe moderne wereld vooral een zaak van mannen te zijn. Dit genderthema gaat uiteindelijk ook over de belichaming van de avant-garde. Welk gestalte nam de nieuwe mens in de nieuwe wereld aan?

Niet alle Belgische avant-gardisten werden in het onderzoek betrokken. Met de studie werd immers geen repertorium van de Belgische avant-garde beoogd. Ook was het niet de bedoeling om de 'bekendste' avant-gardisten voor het voetlicht te brengen. Evenmin kwam het erop aan om de 'curiosa' op te speuren en te rehabiliteren. Wél werd gepoogd om toonaangevende figuren en bewegingen voor bepaalde aspecten van het cultuurkritische denken van de avant-garde een plaats te geven. Schmalzigaug, René Magritte, Michel Seuphor, Paul-Gustave van Hecke, André de Ridder, E.L.T. Mesens, Victor Servranckx, Marcel-Louis Baugniet, Paul Nougé: het zijn slechts enkele namen van de wel en minder bekende Belgische avant-gardisten die in *De nieuwe wereld* centraal staan. Zowel de beroemde dichtbundel *Music-hall* van Paul van Ostajen als de vergeten dagboeken van Paul Joostens komen aan bod.

Het onderzoek over de cultuurkritiek van de Belgische avant-garde resulteerde in een studie over een cultuurkritiek die het moderne heden als onderwerp had. De avant-garde worstelde met het heden en bleek in dat opzicht

een erg normale cultuurcriticus te zijn. Uit de studie bleek dat de cultuurkritische positie van de avant-gardist niet zo eenvoudig over één kam te scheren valt. Grofweg twee groepen onderscheiden – aan de ene kant de modernisten en aan de andere kant de antimodernisten – in de houding van intellectuelen en kunstenaars tegenover de moderniteit, is een categorisering die erg moeilijk houdbaar is. Tussen modernisten en antimodernisten bevond er zich een vloeiende overgang en zelfs de extreem geachte avant-gardist behoorde niet eenduidig tot het kamp van de modernisten. Zelden beperkte hij zich tot het enthousiast uitbeelden van de chaos van het moderne leven. Het kernprobleem lag ook voor hem in die moderne wereld. De overgang van het heden – de moderne wereld – naar de toekomst – de nieuwe wereld – was zijn bekommernis, maar even prominent kwam de dialectiek tussen heden en verleden aan bod. De avant-gardist probeerde vat te krijgen op het moderne leven en niet enkel zijn utopie leverde hem daarin houvast. Ankerpunten lagen ook voor de avant-gardist in het verleden. Zekerheden werden gezocht in de geschiedenis, in de religie, in de kindertijd, in de natuur en in de natie. Dit worstelen van de avant-gardist met het heden en zijn ambigue relatie met het verleden werden in de drie delen van de studie duidelijk.

Het eerste deel van de studie – 'De mythe van Berlijn' – met de revolutie als thema ging evenzeer over continuïteit en traditie. De breuk behoorde veelal tot het domein van de mythe. Zo waren bij de eerste Belgische avant-gardist Schmalzigaug, die in het eerste hoofdstuk wordt besproken, futurisme en geschiedenis niet onverzoenbaar. Zijn stijlbreuk verantwoordde hij door een nauwgezette studie van het verleden. Die band met het verleden werd door de avant-garde slechts zelden gelegd, maar de retoriek van het nieuwe en de praktijk liepen niet steeds parallel. De politieke en de artistieke revolutie die de Antwerpse humanitair expressionisten na de Eerste Wereldoorlog verkondigden, was, zo wordt in het tweede hoofdstuk aangetoond, door de erfenis van de Vlaamse beweging belast en die erfenis belemmerde een radicaal avant-gardeschap en een open blik op de moderne wereld. De mislukte revolutie was echter nergens zo manifest als in het naoorlogse Berlijn, waarvan de receptie door de Belgische avant-garde in het derde hoofdstuk wordt behandeld. De abrupte overgang van een keizerrijk naar een democratische republiek leek op een radicale breuk te wijzen. Met de 'schok van de moderniteit' werd de Belgische avant-gardist dan ook voor het eerst geconfronteerd in dit nieuwe Berlijn. Van Ostajen werd er een melancholicus die naar de westerse cultuur verlangde en zijn Latijnse '*roots*' miste. Jozef Peeters zag in Berlijn 'vreemde' individuen en Fernand Berckelaers, alias Seuphor, voelde zich '*unheimlich*'. Voor de dadaïst Clément Pansaers was Berlijn een '*paysage à la pyromancie*'. Ondergangsgedachten en heimwee naar een ongecompli-

ceerde tijd speelden allen parten. Vaste referentiepunten werden op verschillende domeinen gezocht. Van Ostajen vond dat ankerpunt buiten de werkelijkheid in de transcendentie van het platonische idealisme en van de mystiek. Peeters klampte zich vast aan de geometrische wetmatigheden van het constructivisme. Pansaers koesterde de droom van het primitieve Haïti en was net als Van Ostajen op zoek naar een paradijselijke toestand, een voorgeschiedenis. De oplossing voor Berckelaers was naar Parijs te trekken, waar hij in de avant-gardewereld een 'familie' vond.

Om antwoorden te vinden op de moderne tijd werd bij de Belgische avant-garde, zo bleek in het tweede deel over 'Het spektakel van Parijs', vaak inspiratie in de *Capitale des Arts* gezocht. De ambivalente positie van de avant-gardist tegenover de moderniteit stond ook in dit deel centraal. Het centrum van de avant-garde had zich in de jaren 1920 van Antwerpen naar Brussel verlegd. De jaren 1920 waren *gay twenties*, waarin vrije tijd voor iedereen beschikbaar werd en de massacultuur zich volop doorzette. In de steden breidden de vermaakcentra, waar na de werkdag genot en ontspanning kon worden gevonden, zich in snel tempo uit. De avant-garde was verhangen naar de spektakelwereld van de musichall, de cinema en de sportevenementen en met haar kunst speelde zij in op die wereld van massavertier. De *Sélection*-redacteurs, de *7 Arts*-groep en de Brusselse surrealisten hadden elk hun favoriete tijdverdrijf, als toeschouwers van de *revue nègre*, van de illusies op het witte doek of van het slagveld in de boksring. De afbrokkeling van vroegere hiërarchieën in de cultuur kon de avant-gardist enkel toejuichen.

Toch was de houding van de avant-garde tegenover de spektakelcultuur wel degelijk cultuurkritisch. De industrie, de consumptie en de kitsch – tegenover deze aspecten van de massacultuur stond de avant-garde tegelijkertijd ook afwerend en bouwde zij evengoed een tegencultuur uit. Tegenover de wisselvalligheid en de vluchtigheid van de mode werd eeuwigheid en zuiverheid geplaatst. In *Sélection* werd, zo werd in het eerste hoofdstuk aangetoond, naar authenticiteit gezocht in het primitivisme. In het tweede hoofdstuk werd duidelijk dat ook in *7 Arts* houvast werd gezocht in de eeuwige en zuivere, rationele wetmatigheden van de mechaniek. De Brusselse surrealisten, die in het derde hoofdstuk worden besproken, speelden in op de gebruikscultuur en gingen met een reclamepaneel de straat op. Zij waren eropuit om met subtiële subversies de spektakelcultuur te ontmaskeren als een constructie van de kapitalistische burgerij en de schijncultuur aan het wankelen te brengen. De surrealist kon en wilde zich echter evenmin ontdoen van de vereisten van originaliteit en eenmaligheid die de avant-gardecultuur kenmerkten. De zuiverheid van het 'geheime genootschap' stond op het spel. De perceptie van het spektakel van Parijs bij de Belgische avant-gardisten wijzigde zich drastisch,

zo werd in het laatste hoofdstuk van dit tweede deel aangetoond, naarmate de jaren 1920 vorderden. Zelfs Seuphor plaatste ten slotte het 'onttoverde' spektakel van de metropool Parijs als decadent en zinloos tegenover het zuivere en betekenisvolle premoderne bestaan op het platteland.

De identiteitscrisis van de avant-garde werd in het derde deel – 'Een provinciaal kosmopolitisme' – nauwer bestudeerd. Hierin stond de dialectiek tussen heden en verleden centraal. De avant-garde-idealen verzandden op het einde van de jaren 1920 en de Belgische avant-garde trok zich uit de wereld terug in de provincie. De brede identiteitsbepalende betekenis van de begrippen 'Waal' en 'Vlaming' kwam des te meer op de voorgrond toen de avant-garde haar elan verloor. Een vergelijking tussen het provinciale surrealisme van het tijdschrift *Variétés* en van de groep Rupture toont in het eerste hoofdstuk van dit deel aan hoe nationale identificatie de blik op de moderne grootstad kon beïnvloeden. Naast het surrealisme bestond er in de jaren 1930 ook nog een andere vorm van 'provinciaal' avant-gardeschap, dat in het tweede hoofdstuk wordt onderzocht aan de hand van de dadaïstische kunstenaar Joostens. In de economische en politieke crisisjaren 1930 probeerde Joostens zijn dadaïstisch avant-gardeschap te behouden door zich terug te trekken in een innerlijk ballingschap. Hij creëerde van het Brugge van zijn kindertijd een imaginair universum, waarin hij zijn verlangens en zijn frustraties over de oude en de nieuwe wereld projecteerde. Naar de buitenwereld toe conformeerde de avant-gardist zich. Ook na 1945 geraakte de identiteitscrisis van de avant-garde niet opgelost. Vanuit de provincie werd nu echter, zo wordt in het laatste hoofdstuk aangetoond, opnieuw naar de wereld gereikt. De avant-garde werd populair en lag goed op de internationale markt. Niet langer ging het hierbij over avant-garde-idealen van een nieuwe wereld, maar wél om geld en roem. Nog steeds konden echter weinig Belgische avant-gardisten van dit internationale 'succes' meeproeven en bleven ze in de provincie steken.

De Belgische avant-garde bevond zich op de drempel tussen de oude en nieuwe wereld en voelde zich in beide niet thuis. Hij deed aan randwandelingen. Ook letterlijk bevond de Belgische avant-garde zich in de periferie. In de studie bleek al gauw dat de avant-garde zich niet eenduidig in dezelfde plaats manifesteerde – in het centrum van de hoofdstad. Een opvallend kenmerk van de Belgische avant-garde was de decentralisatie. Brussel evenaarde nooit de concentratie aan avant-gardeschap waarover Berlijn en Parijs beschikten. De Belgische avant-gardist bevond zich in ballingschap, in de randstad, op het platteland, in de tuinvijken, in de provinciesteden en zelfs in het 'Bruges-la-Morte'. Zijn territorium was nauwelijks de metropool. De stad van het asfalt

werd in 7 *Arts* bezongen, maar ging het concreet over Brussel? De 'reportages' van Maurice Casteels bleven bijvoorbeeld in de abstractie hangen. Het ging om dé metropool als abstract idee. Ook in *Sélection* ging het steeds over Parijs in Brussel. Er kan in dit opzicht worden gesproken over 'metamodernisme'. Parijs werd als sjabloon gebruikt. Een canonieke (zelf)representatie was daarvan het resultaat, waaraan het concrete Brussel niets had toe te voegen.

Ging het dan niet steeds om een canon, een simpele afgeleide van wat in Berlijn of in Parijs werd verteld? De avant-garde is immers een internationaal fenomeen. Bovendien voltrok zich in heel Europa de modernisering, waarvan de industrialisering, de verstedelijking, de rationalisering, de democratisering, het ontstaan van de massacultuur en de versnelde technologische innovatie aspecten zijn. Het waren deze moderne fenomenen die in de cultuurkritiek van de avant-garde opdoken. Toch is het uitgangspunt van deze studie – de cultuurkritiek van de Belgische avant-garde – wel degelijk te verantwoorden. De verhouding tussen centrum en periferie bleek complex te zijn. Op het artistieke domein werden er in de periferie mengvormen gecreëerd, maar ook de denkbeelden werden aan de concrete lokale geplogenheden en omstandigheden aangepast. Ook de canon – overgenomen uit Berlijn of Parijs – verwierf een eigen betekenis in de periferie.

De randsituatie werd in een aantal gevallen uitgespeeld in het eigen voordeel. Vooral de Brusselse surrealisten blonken daarin uit. De geografische afstand tot Parijs lieten zij doelbewust samenvallen met een mentale afstand. Zij wilden wel meedoen aan het centrum – van het etiket 'surrealisme' werd door Paul Nougé pas afstand genomen na het interbellum – maar enkel als buitenstaander. Hun metamodernisme was niet zonder kritische functie. Aan de provincie – voor de Brusselse surrealistes gesitueerd in de voorstad – werd een bijzonder voordeel toegekend: zij bezorgde de surrealist 'vrij spel'. Hij kon er variaties op de canon bedenken, waarvoor men in Parijs door André Breton zou worden geëxcommuniceerd. Maar de periferie leverde hem ook de illusie een plaats buiten het grote gebeuren te kunnen innemen – de gedroomde positie van elke cultuurcriticus.

Provincie en metropool hadden aanvankelijk eenzelfde statuut voor de *Sélection*-onderneming. Latem was een idylle en Parijs was evenzeer een ideaalbeeld. Het primitivisme diende als bindmiddel. Brussel was dan het verbindingsstuk, waar beide werden samengebracht in de galerie en in één pakket werden verkocht als avant-garde. Dat de verhouding tussen centrum en periferie kon keren, werd in *Sélection* en later in *Variétés* manifest. Aan de visualisering veranderde daarom niets, maar het vroegere evenwicht werd een spanning. Parijs werd van droom- tot vijandbeeld. Dat was bovendien een

voordeel van de lokalisatie in de periferie. Het verderf kon geografisch naar buiten toe worden geprojecteerd. Het was dan enkel nog een kwestie van de grenzen te sluiten.

De relatie tussen centrum en periferie kon ook worden ontkend. Voor Peeters waren er enkel centra in het netwerk van de constructivistische avant-garde en Antwerpen was er één van. De Brusselse constructivistische *7 Arts*-groep nam de retoriek van het Parijse *L'Esprit Nouveau* over, waarin de metropool centraal stond. Het Parijse vertoog werd in het tijdschrift *7 Arts* als het ware verzelfstandigd. De *7 Arts*-beweging heeft ongetwijfeld van alle Belgische avant-gardebewegingen het meest een stempel gedrukt op het Brusselse stedelijke landschap. Haar wensdromen werden soms finale plannen. Vooral in het domein van de architectuur is dat het geval. Een beroemd voorbeeld is dat van de Cité Moderne, ontworpen door *7 Arts*-medewerker Victor Bourgeois in de vroege jaren 1920. Het ging hier weliswaar om een tuinvijk, wat het metropoolgehalte van Brussel niet meteen kon schragen. Maar er was ook de populariteit van de reclame, die volgens de abstracte principes werd ontworpen en haar weg vond naar de aanplakzuilen in de straat.

Na 1945 werd de verhouding tussen centrum en periferie overhoop gehaald en opgelost in de globalisering. Parijs stond haar plaats af aan New York. Een mondiale cultuur kwam opzetten. De metropool nam andere gedaantes aan. Brussel bleek de perfecte 'postmetropool' te zijn. Het ontbreekt Brussel immers aan een synthese. Zij is uitgebreid tot een oppervlakte waar toe ook de 'nevelstad' Vlaanderen behoort. De metropool als symbolisch referentiepunt werd uitgevlakt. Ook het artistieke landschap had zich veranderd. De artistieke avant-garde maakte na 1945 plaats voor een neo-avant-garde, die eveneens revolutie en internationalisme voorstond. Voor vele 'oud'-avant-gardisten betekende het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog echter definitief 'het einde van een stad, van een tijd, van een idee'.

An Paenhuysen