

Platform BK - Reader

It's very political

-

**Engagement in
de kunst**

Inhoud

Hans Den Hartog Jager	Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet	3 - 6
Merijn Oudenampsen	Wie bekritiseert de critici?	7 - 7
Renzo Martens	Wie biedt kritische kunst de ruimte?	8 - 9
Jelle Bouwhuis	De wereld verandert de kunstenaars	10 - 11
Bram Ieven	De ethiek van de wereldverbeteraar	12 - 15
Overig	Verder lezen	16

Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet

Hans Den Hartog Jager

Op dit moment trekt er een kleine golf van maatschappijbetrokken tentoonstellingen door de Nederlandse musea en de kunstcentra. In het Van Abbemuseum, geleid door de sociaal bevlogen Charles Esche, loopt de tentoonstelling Positions met werk van kunstenaars als Charles van Otterdijk, Céline Condorelli en Bouchra Khalili die de toeschouwer wil doen 'nadenken over de manier waarop maatschappelijke macht wordt genomen of verleend'. Het Domein in Sittard toont een overzicht van The Yes Men, een Amerikaans duo dat al jaren op humoristische wijze vecht tegen de invloed van het kapitalisme op de wereld en de kunst. In SMBA in Amsterdam richtte Uli Westphal onlangs een alternatieve tomatenkwekerij in om de perceptie van de standaardtomaat te ondergraven. En in het Utrechtse BAK ('een discursieve ruimte voor de dialoog tussen kunst, kennis en engagement') is zojuist een nieuwe aflevering van Jonas Staals New World Embassy in première gegaan, waarop hij vertegenwoordigers van 'verzetsorganisaties' van over de hele wereld met elkaar in contact brengt - in deze krant stond pas nog een verslag van Staals bezoek aan strijders in Mali.

Dit engagement is goed te begrijpen: de wereld staat in brand en ook kunstenaars voelen zich oprecht betrokken bij het neergestorte vliegtuig in Oost-Oekraïne, bij de IS-moordpartijen in Syrië, bij decennialange strijd tussen Israëliërs en Palestijnen. In hun werk kunnen ze die bezorgdheid, hun betrokkenheid tonen. Er is alleen een probleem: wat kunstenaars maken of doen heeft nauwelijks invloed. De wereld luistert niet. De reden daarvoor lijkt helder: de maatschappij beseft namelijk heel goed dat engagement van kunstenaars altijd tweederangs engagement is, omdat dat engagement altijd in dienst staat van hun kunst. Aan de andere kant: zo'n argument kun je evengoed in stelling brengen tegen geëngageerde schrijvers, denkers, politici, ngo-medewerkers. Ook zij krijgen een goed gevoel van hun engagement en verdienen er (soms) hun geld mee - waarom zouden kunstenaars hun engagement dan niet in hun werk mogen tonen?

Daar zijn verschillende redenen voor, en de belangrijkste is tamelijk fundamenteel: geëngageerde kunstenaars, curatoren, critici, museummedewerkers lijken nauwelijks nog te beseffen welke rol hun werk vervult binnen de maatschappij. Die rol is eigenlijk heel helder: van kunst wordt verwacht dat ze nieuwe, onverwachte beelden, inzichten, ideeën en emoties toont waarvoor binnen de overige maatschappelijke modellen geen plaats is. Goede kunst zorgt voor vernieuwing, voor ontregeling en onvoorspelbaarheid, voor schoonheid, verrassing - kenmerken overigens die in het werk van 'gewone' kunstenaars nog ruim baan krijgen. Eigenlijk zou geëngageerde kunst heel goed aan dat kenmerk kunnen voldoen, alleen slaagt ze daar al jaren niet meer in.

Invalshoek

Dat komt allereerst doordat geëngageerde kunstenaars nog maar zelden aannemelijk weten te maken waarom hun engagement de vorm van kunst zou moeten aannemen. Bijna alle geëngageerde kunst begeeft zich op terreinen waarin de maatschappij zelf al in ruime mate voorziet (het barst tenslotte van de politici, goede-doeleninstellingen en ngo's) waardoor de meeste mensen nauwelijks meer begrijpen wat de artistieke invalshoek eigenlijk toevoegt. Als je echt geëngageerd wilt zijn, waarom maak je dan kunst en word je geen actievoerder of politicus?

Maar wat erger is: de afgelopen decennia heeft de politieke of geëngageerde kunst een van de belangrijkste criteria die kunst tot kunst maken volkomen uit het oog verloren: vernieuwing, ongrijpbaarheid. Geëngageerde kunst is juist pijnlijk voorspelbaar, vooral in ideologisch opzicht: altijd, altijd, is ze 'links'. Tegen de heersende macht, voor het individu. Tegen geweld, voor de Palestijnen (behalve een enkele Israëliër natuurlijk). Tegen de markt, 'neoliberalisme' en kapitalisme. Voor vluchtelingen en statelozen. Tegen fabrieken, voor kleine producenten. Maatschappijbetrokken kunst is kortom niet zozeer links, ze is links op een naïeve, clichématige, enkelvoudige manier waarmee je binnen de politiek al zeker vijftien jaar niet meer kunt aankomen, misschien op een enkele verdwaasde geest na in de uithoeken van GroenLinks.

In geëngageerde kunst is het de norm.

Vreemd genoeg lijkt in de kunstwereld iedereen blind voor dit mechanisme. Waar men normaal enorm alert en kritisch is op alle kunst die neigt naar een vastomlijnd wereldbeeld (bijvoorbeeld in realistische kunst of bij ambachtelijkheid) durft niemand te tornen aan de linksheid en de vooruitstrevendheid van kunst. De reden die daarachter zit, is misschien wel het grootste probleem van de huidige kunstwereld - maar om dat beter te begrijpen moeten we eerst terug naar de wortels van het huidige kunstsysteem, naar de Romantiek die zo'n dikke tweehonderd jaar geleden begon.

Tot dat moment was kunst altijd dienstbaar geweest aan de samenleving: kunstenaars maakten wat de kerk, de macht, de bourgeoisie van hen verwachtten. De Romantiek brak daarmee: die vond dat kunstenaars niet langer dienstbaar hoefden te zijn, maar dat hun individualiteit, hun unieke persoonlijkheid steeds meer onderscheidend moest zijn voor hun kunstenaarschap. Ieder artistiek oeuvre werd een persoonlijk universum waarbinnen de kunstenaar als een godheid de wetten en regels bepaalde - en daarbij werd van hem of haar verwacht dat hij of zij zich zo min mogelijk van de buitenwereld aantrok. Vanaf de Romantiek werd kunst synoniem aan vrijheid - van vorm, van ideeën, van expressie. Maar ondertussen kon die vrijheid alleen maar bestaan omdat er ook een stilzwijgende afspraak met de maatschappij was gemaakt: om tot die nieuwe ideeën te kunnen komen, mochten kunstenaars meer dan 'gewone' mensen: 'artistieke vrijheid'. Daarvoor moesten ze alleen wel hun maatschappelijke invloed inleveren. Wat kunstenaars ook deden, experimenteerden: de maatschappij vond het prima, zolang kunstenaars maar niet verwachtten dat hun ideeën nog een rol speelden in het alledaagse maatschappelijke debat. Dat was de prijs voor de vrijheid.

En het werkte. Van het midden van de negentiende eeuw tot ver in de jaren tachtig van de twintigste testten kunstenaars maatschappelijke grenzen op hun merites, lieten ze nieuwe vormen, ideeën, emoties op de wereld los - en de maatschappij accepteerde het. Maar daardoor begon de kunstwereld ook te geloven dat ze synoniem was met vernieuwing, met progressie - kunst was, kortom, 'links' geworden. Aanvankelijk gebeurde dat min of meer per ongeluk, als bijproduct van de artistieke vrijheid, maar vanaf de jaren twintig van de vorige eeuw gingen geëngageerde kunst en 'links' vanzelfsprekend hand in hand. Zo vanzelfsprekend dat niemand die linksheid nog wilde betwijfelen.

Autonomie

Maar ondertussen is er het nodige veranderd. Links is al lang de norm niet meer in de maatschappij en ook de autonomie van de kunstenaar is niet vanzelfsprekend meer. In die omstandigheden begint de diepgewortelde combinatie van enkelvoudige 'linksheid', zelfingenomenheid en wereldvreemdheid de geëngageerde kunst steeds meer op te breken. Geëngageerde kunstenaars gedragen zich nog steeds alsof hun artistieke vrijheid onaantastbaar is, terwijl hun werk ideologisch zo voorspelbaar is, artistiek zo oninteressant, dat ze hun eigen claim op autonomie en vrijheid hardhandig ondergraven. En dat probleem wordt nijpender nu de maatschappij, sinds het wegvallen van de avant-gardes, ook begint te twijfelen over de rol van kunst als voedingsbodem voor verfrissende vormen en nieuwe ideeën.

Niet voor niets proberen politici en subsidiegevers de laatste jaren de artistieke autonomie steeds verder in te dammen en hoor je steeds vaker de suggestie dat zulke nieuwe ideeën even makkelijk kunnen worden geleverd door commerciële bedrijven - die passen zich ook nog eens zonder morren aan de maatschappelijke normen aan. Waar heeft kunst die uitzonderingspositie dan nog voor nodig? Waarom zou de maatschappij kunst nog geld en autonomie verschaffen? Om die reden waren de protesten tegen de kunstbezuinigingen van enkele jaren geleden ook zo pijnlijk. Die bevestigden niet alleen dat de kunstwereld haar rol binnen de maatschappij nogal stevig uit het oog was verloren, het voedde ook het vooroordeel dat die gekoesterde artistieke autonomie voor veel kunstenaars eigenlijk een claim was op geld.

Het rare is dat kunstenaars als Hito Steyerl, Jonas Staal of Jeanne van Heeswijk en dito curatoren als Charles Esche, Maria Hlavajova of Jelle Bouwhuis, die zich heel gretig druk maken om allerlei maatschappelijke ontwikkelingen, dit elementaire probleem in hun eigen wereld nauwelijks de moeite van het overdenken waard lijken te vinden. Steeds vaker vraag ik het me af: zijn ze nou werkelijk zo naïef dat ze niet doorhebben dat hun 'engagement' gewoon een integraal onderdeel is van de carrousel van kunstproductie, subsidies en (museale) tentoonstellingen? Dat hun zogenaamde kritische houding al lang niet meer is dan een rituele dans, opgevoerd in een beschermd reservaat dat door de maatschappij als steeds exotischer wordt ervaren? Dat misschien juist die bezuinigingen, door sommige politici zo pijnlijk triomfantelijk gepresenteerd, niet alleen in Nederland maar in heel Europa, wel eens een uitstekend moment zouden kunnen zijn geweest om een nieuwe verhouding tot de maatschappij te bepalen?

Nog erger is misschien echter wel dat de huidige golf van enkelvoudig geëngageerde kunst de geloofwaardigheid van de kunst als geheel ondergraaft. 'Geëngageerde' kunstenaars als Jonas Staal en curatoren als Charles Esche bevestigen alleen maar het beeld van de kunstwereld als zelfingenomen en niet in staat tot zelfkritiek. Ze lijken niet door te hebben dat ze beter een andere ideologische strijd zouden kunnen strijden: als ze werkelijk willen dat kunst weer invloed krijgt op de maatschappij, zullen ze eerst het eigen ideologische fundament moeten herijken.

Red eerst de kunst en dan de wereld - verzin een list

In plaats van politici de les te lezen, airmiles te verzamelen door over de hele wereld tentoonstellingen te maken of verzetsorganisaties in Mali te steunen, zouden de Stalen en Steyerls, de Esches en de Hlavajova's hun eigen functioneren en de rol van het engagement in de kunstwereld eens kritisch onder de loep moeten nemen - 'starting with the man in the mirror' om de grote geëngageerde kunstenaar Michael Jackson maar eens aan te halen.

Laat ze nieuwe paarden van Troje gaan fabriceren als ze werkelijk iets willen veranderen, zoals kunstenaars als Renzo Martens of Yael Bartana zo intelligent en prikkelend doen - kunstenaars trouwens die ideologisch helemaal niet eenduidig zijn en juist daarom weten te prikkelen.

Maar je kunt als kunstenaar ook proberen de kunstmarkt te verleiden tot het ondergraven van zichzelf (waarin 'rechtse' kunstenaars als Jeff Koons en Damien Hirst opvallend goed slagen en die daarvoor meer maatschappelijke impact hebben dan alle 'linkse' kunstenaars bij elkaar), ga ondergronds of zoek inspiratie bij culturen waar kunst en maatschappij niet nadrukkelijk zijn gescheiden - wat dat betreft zit Staal daar heel goed, in Mali.

Dat is namelijk de crux: kunstenaars en curatoren die werkelijk geëngageerd willen zijn, moeten er eerst voor zorgen dat de kunst een nieuwe maatschappelijke rol vindt, pas daarna heeft ze de autoriteit om de maatschappij een alternatief te laten zien. Red eerst de kunst en dan de wereld - verzin een list, bouw een paard, richt een nieuwe Romantiek op. Nu heeft de kunst die vrijheid nog. Nog wel.

Bron: Een versie van dit artikel verscheen op donderdag 18 september 2014 in NRC Handelsblad. Op dit artikel rust auteursrecht van NRC Handelsblad BV, respectievelijk van de oorspronkelijke auteur.

Wie bekritiseert de critici?

Merijn Oudenampsen

Het essay over “linkse kunst” van Hans Den Hartog Jager in het NRC van donderdag 18 september roept bovenal vragen op over de kwaliteit van de kunstkritiek. Een kunstcriticus heeft macht. Zeker als deze voor een krant schrijft. Hij of zij kan de reputatie van een cultuurmaker of cultuurinstituut breken of juist tot grote hoogtes brengen. Deze macht komt met verantwoordelijkheid. Een criticus heeft naast een oordelende functie ook een dienende functie richting het culturele veld. En er zijn bepaalde dingen die je als kunstcriticus niet kunt doen.

Je kunt als criticus niet van cultuurmakers eisen dat zij hun politieke overtuigingen veranderen of de waarden die zij uitdragen in hun werk. Hans Den Hartog Jager klaagt dat kunstenaars zich niet “zonder morren aan de maatschappelijke normen” conformeren, zoals commerciële bedrijven dat plegen te doen. Hij stelt dat ze “eerst het eigen ideologische fundament moeten herijken”, als ze met hun kunst invloed willen uitoefenen. Dit type kritiek kan in een land als Rusland, maar in Nederland komt het wat belachelijk over. De taak van de kunstcriticus is om een kwaliteitsoordeel te vellen, niet om een politieke lijn op te leggen. Je kunt als criticus niet het werk van cultuurmakers affakkelen in een landelijke kwaliteitskrant, zonder op hun werk in te gaan. Kunstenaars en curatoren als Hito Steyerl, Jonas Staal, Charles Esche, Maria Hlavajova en Jelle Bouwhuis worden allen in de beklagdenbank gezet als vertegenwoordigers van het naïeve, clichématige, enkelvoudige linkse engagement. Dat oordeel wordt echter nergens onderbouwd aan de hand van hun werk. Dat ben je ze als criticus wel verplicht als je zo over hen heen loopt. Anders is het geen kunstkritiek, maar gewoonweg laster. Dat laatste lijkt in dit geval op te gaan, want van de betreffende kunstenaars en curatoren kun je veel zeggen, maar dat hun werk naïef, clichématig en enkelvoudig is, dat is vrij onzinnig. Moeilijk en complex zou nog een logischer kritiek zijn. Den Hartog Jager lijkt totaal niet geïnteresseerd in het analyseren van het werk dat hij bekritiseert.

Je kunt als criticus niet het werk van cultuurmakers bekritisieren omdat ze “integraal deel uitmaken van het systeem dat ze lijken te bekritisieren”, zoals Den Hartog Jager stelt in zijn schrijven. Dat is geen eerlijke kritiek. Zoals wel meer mensen moeten cultuurmakers gewoon de huur betalen en zijn ze daarvoor afhankelijk van instituties, zoals de overheid, cultuurfondsen of de markt. Je kunt als professioneel kunstenaar niet geheel buiten dergelijke instituties opereren. Als kunstenaars zich niet kritisch zouden mogen opstellen binnen het systeem, dan is het einde verhaal voor de kritiek als zodanig. Want brood op de plank blijft een noodzakelijkheid.

Dit alles roept de vraag op: “wie bekritiseert de critici?”. Kunstenaars en cultuurmakers worden continu geëvalueerd en beoordeeld, door critici, de markt of door fondsen. Kunstcritici echter, kunnen het zich veroorloven om kunstkritiek van zeer slechte kwaliteit te leveren, zonder dat het enige gevolgen heeft. Het povere niveau van de kunstkritiek is inmiddels een van de grootste pijnpunten wat het kunstklimaat in Nederland betreft. Het is zonde dat NRC dit essay heeft gepubliceerd. Het brengt bovenal schade toe aan de reputatie van de criticus die het heeft geschreven.

Bron: <http://merijnoudenampsen.org/2014/09/22/wie-bekritiseert-de-critici/>

Wie biedt kritische kunst de ruimte?

Renzo Martens

Het artikel Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet van Hans den Hartog Jager in het Cultureel Supplement van 18 september, maakt een belangrijk punt. Den Hartog Jager schrijft dat kritische kunst een rituele dans is geworden, waarbij van tevoren al vaststaat dat die kritiek geen enkel effect zal hebben. Hij kritiseert curatoren Charles Esche, Jelle Bouwhuis en Maria Hlavajova en kunstenaar Jonas Staal. Omdat Den Hartog Jager mij, naast Yael Bartana, aanhaalt als een kunstenaar die wel interessante dingen zou doen, voel ik me geroepen om te reageren.

Een groep kunstenaars, onder wie Ahmet Ohgut, Nicoline van Harskamp en Sara van der Heide, alle drie uit Nederland, dreigde onlangs de Sydney Biennale te boycotten. De grootste sponsor van de biënnale was Transfield, een Australisch conglomeraat dat ook detentiecampen voor asielzoekers uitbaat. In die kampen worden mensenrechten op grove wijze geschonden. Daar wilden deze kunstenaars niets mee te maken hebben.

De boycot maakte heel wat los, en Transfield trok zich terug. Dat was een grote overwinning, en het gaf de biënnale de kans om zich ten volle te verhouden tot de economie waarin zij zich afspeelt. Ik heb toen besloten mijn werk Episode 3 - Enjoy Poverty wel op deze biënnale te laten zien. Niet ondanks het sponsorship van Transfield, maar juist daarom. Het werk toont de huidige situatie - een jonge blanke kunstenaar neemt kapitalisme en oorlog de maat, zonder dat dat veel oplevert. Want zelfs indien enkel de meest vriendelijke bedrijven de biënnale hadden gesponsord; zonder de globale economische segregatie die Transfield voor de Australische overheid handhaaft, had geen enkele van de uitgenodigde kunstenaars überhaupt naar Australië kunnen vliegen.

Ik denk dus dat Den Hartog Jager een punt heeft: het is te laat om simpelweg kritiek op de wereld te leveren. Die kritiek geeft het publiek de sensatie aan de goede kant van de geschiedenis te staan, zonder dat dat verder iets kost - het vereist bijvoorbeeld niet de geestelijke spankracht om zichzelf binnen de bekritiseerde realiteit te situeren. Wie het wél wat kost, zijn de miljarden mensen die wel willen dat er iets verandert in de wereld, maar doorgaans niet verder komen dan te figureren in een kunstproject. Interessanter is kunst die zich wel bewust is van haar eigen positie, die zich niet wentelt in haar eigen gelijk, en die uitdaagt om de wereld te herinterpreteren.

Ook in zijn recente boek Het Streven beschrijft Den Hartog Jager mijn kunstenaarschap als een case study van kunst die uit zijn cocon wenst te breken. Ik voel mij daarom geroepen de puntjes op de i te zetten.

In zijn artikel Geëngageerde kunstenaars: de wereld luistert niet maakt Den Hartog Jager een cruciale fout: er is namelijk een ruimte nodig om deze vragen te stellen. Die ruimte wordt in Nederland bewaard door de curatoren die Den Hartog Jager bekritiseert.

Maria Hlavajova was de eerste curator in Nederland die mijn werk in een kunstcentrum wilde tonen. Jelle Bouwhuis wijdde, toen daar geen enkele animo voor was, een solotentoonstelling aan mijn film Episode 3. Zonder de steun van Charles Esche is het project in Congo waar ik al deze vragen van een definitief antwoord probeer te voorzien, onmogelijk. Andere curatoren wagen zich daar niet aan. Zonder Esche en Bouwhuis (misschien zijn er nog een of twee) kan ik wel inpakken.

Dan moest ik schilderijen voor een galerie gaan maken. Kunst dus die Den Hartog Jager en ik vreselijk vinden. Kunst die niet buiten het systeem waarin het gemaakt wordt uit kan stijgen. Beste Hans, gelieve kritiek niet te verwarren met het ontnemen van ruimte voor kritiek. Esche en Bouwhuis scheppen die ruimte.

Renzo Martens (1973) is beeldend kunstenaar en bekend om zijn controversiële documentaires waarin hij de rol van kunst en kritiek onder de loep neemt. Hij bouwt nu een kunstcentrum op een voormalige Unilever-plantage in Congo.

Bron: Een versie van dit artikel verscheen op donderdag 2 oktober 2014 in NRC Handelsblad. Op dit artikel rust auteursrecht van NRC Handelsblad BV, respectievelijk van de oorspronkelijke auteur.

De wereld verandert de kunstenaars

Jelle Bouwhuis

Vanaf een bergtop kijkt de eenzame man uit over het mistige dal beneden hem. Het is een bekend tafereel uit de Romantiek, zo'n tweehonderd jaar geleden. Religie, industrialisatie, feodalisme, klassenmaatschappij, monarchie en democratisering waren met elkaar verweven. Met wat Sturm und Drang leerde onze eenzame visionair de veranderende wereld te verk-laren in makkelijke tegenstellingen als Romantiek en Rationalisme, vooruitgang en stilstand, avant-garde en academisme, links en rechts, autonomie en engagement. Maar in dat systeem is nu behoorlijk de klad gekomen. Al vanaf de tijd dat het bredere publiek de moderne kunst definitief heeft omarmd, zo rond 1970, kraakt het polaire wereldbeeld in zijn voegen. Na de val van de Berlijnse Muur en later nog een tsunami van mondiaal financieel kapitalisme, weten we het zeker: es war einmal.

De oude tegenstellingen werken niet meer. Wie zich zorgen maakt over milieuvraagstukken, (bio)diversiteit, voedselproductie, wereldmigratie of toenemende inkomensongelijkheid, heeft er niets aan. Tijd dus, om eens van die berg af te komen en ons weer te verhouden tot de samenleving waar we deel van uitmaken.

Laten we dat 'engagement' noemen, of betrokkenheid. Kunstenaars als Yael Bartana, Renzo Martens, Uli Westphal en Jonas Staal (allen genoemd door Den Hartog Jager) zijn inderdaad visionairen, maar geen eenzame kunstenaarsgenieën zoals de traditionele kunstgeschiedenis dat wil. Ze staan midden in een maatschappij en zijn mede afhankelijk van diegenen die hen steunen, zoals fondsen, critici, kunstinstellingen en curatoren. En zo kunnen ze prikken in de complexe realiteit van de samenleving van vandaag.

Op de presentatie van de New World Embassy van kunstenaar Jonas Staal, nu in BAK in Utrecht, zag ik de belangstelling uit het kunstveld, maar ook van politici, journalisten, belangengroepen en ngo's. Zij leerden ter plekke dat Azawad niet zozeer een Malinees probleem is, maar eerder een kans op autonomie voor een langdurig achtergestelde bevolkingsgroep, en dat militaire missies wellicht minder nut hebben dan een referendum over autonomie, zoals onlangs in Schotland. Azawad krijgt mede dankzij de betrokkenheid van Staal en BAK opeens een gezicht, zoals juist de kunstenaar dat kan portretteren, als tegenwicht voor de lethargie die gewoonlijk optreedt bij Afrikaanse kwesties.

Een ander voorbeeld is de tomatenkwekerij met zestig verschillende tomatenvariëteiten die de Duitse kunstenaar Uli Westphal afgelopen zomer installeerde in Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (SMBA). Het werk reageerde op het gestandaardiseerde aanbod van ronde, rode en waterige tomaten in de landbouw en de supermarkt en stelde daar een grote verscheidenheid aan vormen, kleuren en smaken tegenover. Desgewenst kon men tomatenzaden afnemen en zelf doorkweken om de soortendiversiteit te verbreiden. Het tentoonstellingspubliek bestond dan ook uit een bont gezelschap van tuinders en galeriebezoekers wier belangstelling samenkwam in de complexe vermenging van esthetische (vorm-) en ethische (productie-) vraagstukken rondom die, ogenschijnlijk onbeduidende, tomaat.

Vanaf de eenzame bergtop is dit nieuwe krachtenveld tussen kunst en samenleving niet te vatten. Je moet eraan deelnemen. De geëngageerde kunstenaar en curator staan daarom met twee benen in de wereld, soms letterlijk in de klei. Wanneer komt ook de criticus eens van zijn rots?

is curator van het SMBA en artistiek leider van het Global Collaborations-programma van het Stedelijk Museum.

Bron: Een versie van dit artikel verscheen op donderdag 16 oktober 2014 in NRC Handelsblad. Op dit artikel rust auteursrecht van NRC Handelsblad BV, respectievelijk van de oorspronkelijke auteur.

De ethiek van de wereldverbeteraar

Bram leven

Kan kunst een nieuw ethos, dat wil zeggen een nieuwe manier van leven of een nieuwe gemeenschap scheppen? En moet de kunst dat willen? Dergelijke vragen stellen kunstinstellingen zich vandaag, maar ze spreken ook uit een aantal kunstprojecten die de afgelopen jaren werden opgezet. CASCO's nieuwste project, New Habits, bijvoorbeeld, stelt zich die vraag. Maar ook de New World Summit van Jonas Staal wil bijdragen aan het openbreken van de politieke orde, en dus van onze maatschappij.

Allicht is dat verlangen naar gemeenschap en politieke relevantie niet nieuw. Het militante politieke streven van kunst zien we in ieder geval al terug in de avant-garde. Ik wil drie paden traceren die het voor de kunst mogelijk lijken te maken om politiek en ethisch relevant te worden. Alle drie die paden hebben hun eigen problemen, hun eigen doodlopende straatjes of blinde blekken. Een eerste pad is dat van het modernistische engagement. Een tweede pad is dat van de gemeenschappelijkheid dat vandaag populair is. Een derde pad exploreert een loophole, zal ik maar even zeggen.

1. Terwijl modernistische critici en kunstenaars autonomie en engagement als de twee uitersten van de moderne kunst presenteren, veronderstellen ze elkaar in feite. Dat is makkelijk duidelijk te maken wanneer we ons afvragen wat modernistisch engagement is. Opdat er engagement kan zijn, moet er een keuze zijn om zich al dan niet te engageren; dat wil zeggen: een keuze om zich als kunstenaar al dan niet in te laten met politiek, religie, en zo verder. Die keuze kan er alleen zijn als de kunst principieel onafhankelijk is van die andere domeinen. Die keuze veronderstelt dus autonomie.

De kunst, zo luidt de mythe van de modernistische autonomie, is sinds de negentiende eeuw niet langer afhankelijk van politieke of religieuze regimes en haar mecenasen. De kunst heeft haar eigen domein veroverd met haar eigen regels. Wil ze zich wel nog verbinden met een politieke beweging of tendens, dan is dat een vrije keuze. Die politieke betrokkenheid op basis van een vrije keuze, dat noemen we engagement. En omdat het een keuze is, kunnen we hier spreken over een ethiek.

Maar er is een probleem. In deze modernistische ethiek blijft iets belangrijks buiten beeld: kapitalisme. Het klopt dat de kunst niet langer afhankelijk is van religie en politiek, van kerk en staat. Maar die onafhankelijkheid won de kunst met behulp van een nieuwe macht: een eigen-gereide burgerlijke kunstmarkt tijdens de negentiende eeuw, begeleid door de opkomst van particuliere kunstgalerijen die kunstenaars toestonden om hun werk tentoon te stellen buiten de officiële salons en ver weg van de kerk. De galerie was één van de belangrijkste schakels in dit systeem. Voor modernistische kunst was de galerie tegelijkertijd het epicentrum van markt én van experiment, van burgerlijke broodwinning én van antiburgerlijk verzet tegen de nieuwe broodheer. In de galerijen van de jaren 1920 werd stennis geschopt op dada-avonden maar evengoed (en zelfs juist daardoor) werken verkocht.

2. Inmiddels weten we: de zogenaamde autonomie van de kunst is het resultaat is van een eigen kunstmarkt met eigen wetten. Dus stellen we ons de vraag: als de onafhankelijkheid van de kunst alleen mogelijk was via de radicale afhankelijkheid van de markt, hoe kunnen we ons daar dan tegen verzetten? De beste manier: de autonomie loslaten en de onmiddellijkheid heruitvinden. Niet langer de scheiding van kunst en politiek die het autonome modernisme eiste, maar juist de vermenging van beiden.

Het is in die context dat in de kunstwereld vandaag zo vaak over de commons wordt gesproken, over gemeenschappelijke gewoontes en gebaren, over het esthetische of het zintuiglijke dat ons overal omgeeft. Al deze dingen, daaraan raakt de kunst. En al die dingen, die raken ons onmiddellijk in het eigen leven en in ieder aspect van ons leven. En dus is er een onmiddellijke band tussen kunst en politiek.

Mijn probleem is dat die onmiddellijkheid net zo'n grote mythe is als de autonomie van de kunst. Dat wil zeggen: de begrippen van gemeenschappelijkheid, commons en esthetische zintuiglijkheid waarop nogal wat kunstprogramma's zich in Nederland en elders laten inspireren, treffen geen doel.

Op het eerste zicht bieden begrippen zoals de commons de mogelijkheid om aandacht te geven aan een vorm van gemeenschap en gemeenschappelijkheid die ons niet dwingt om terug te keren tot de oude tweedeling tussen privé en publiek bezit. Een concreet voorbeeld is de taal. Wie behoort de taal toe? Ze is geen privébezit, want een geordend systeem klanken wordt pas een taal wanneer het mededeelbaar is en dus gedeeld wordt. Taal is ook geen publiek bezit dat door een staatsapparaat gereguleerd en in de hand gehouden kan worden. Het woordenboek holt de werkelijkheid van de taal immers altijd achterna. De taal valt tussen privé en publiek in, ze juist zo onuitputtelijk omdat ze gemeenschappelijk is: we wordt rijker en verrijkt in het gebruik. Dit is de common. Het zichtbare en het zintuiglijke zijn net zulke commons.

Ook de kunst is een common of weet op een unieke manier de common open te leggen en zichtbaar te maken. Het nieuwe project van CASCO vertrekt vanuit die gedachte. Met New Habits stelt CASCO zich de vraag of juist de kunst niet de plaats is waar de commons oplichten, dat wil zeggen waar die vormen van gemeenschappelijkheid waarop onze samenleving gebouwd is zichtbaar worden en gebruiksklaar kunnen worden gemaakt voor een andere samenleving, een nieuwe ethiek (ethos ligt erg dicht bij gewoonte of habit en betekent letterlijk: manier van leven).

Het is een aanlokkelijk idee. Maar gaat het hier wel echt om een nieuwe, haalbare manier van denken? Dit project, net als vele kunstprojecten die de afgelopen jaren graag teruggrepen op de commons, veronderstelt onmiddellijkheid: de onmiddellijkheid en zelfs overlapping van het esthetische en het politieke. De commons is dan de essentie van het politieke (het begrip komt niet toevallig uit een linkse politieke stroming) en in de kunst licht de commons op.

Ik ben bereid om met die onmiddellijkheid mee te gaan; zij het op een andere manier. De kunst, net als de instituties waarbinnen ze mogelijk wordt, is op een onmiddellijke manier ingeschreven in onze politieke en economische wereld. Er is geen kunst zonder kapitalisme. Dat bedoel ik niet conceptueel of metaforisch, maar strikt historisch: modernistische kunst en de dynamiek die daaruit volgde (meestal reacties tegen dat modernisme) kwamen voort vanuit de nieuwe markten die in de negentiende eeuw ontstonden (en voor de goede

orde: ook subsidie is een markt). De kunst zit dus onmiddellijk in dat systeem. Wat wij vandaag als kunst begrijpen, dat wil zeggen onze definitie van wat kunst is, bestaat dankzij dat systeem.

Dat wil echter ook zeggen dat het te gemakkelijk is om een zogenaamde ethiek aan de kunst toe te schrijven die op de één of andere manier zou bijdragen aan een betere wereld of aan nieuwe leefregels. Daarvoor zou de kunst, zoals we die nu kennen, zichzelf moeten afschaffen. De kunst en haar instituties zijn er opmerkelijk goed in om te doen alsof ze de contradicties van ons politiek economische systeem kunnen laten oplichten; maar ze zijn er vooral ook verdacht goed in om de eigen contradicties daarbij buiten beschouwing te laten. De kunst is haar eigen blinde vlek. Dat adresseren kan een begin zijn van nieuwe regels voor de kunst, een nieuwe ethiek. Anders niets.

3. In de Nederlandse kunst is nog een andere route, waarbij het uitgangspunt niet de onmiddellijkheid is maar juist de afstand van het esthetische tot het politieke. De New World Summit van Jonas Staal, die de afgelopen jaren onder meer in Berlijn (2012) en Leiden (2013) plaatsvond, tracht een andere ethiek van de kunst uit te werken. Die ethiek is in wezen vintage; en ze riskeert juist daardoor ook koket te zijn. Ze is vintage, omdat ze teruggrijpt op de illusie van esthetische autonomie die ook het politiek geëngageerde modernisme voor zichzelf opeiste; ze neigt naar het kokette, omdat het zich terdege bewust is dat die autonomie een illusie is, die ze desalniettemin met het grootste plezier uitspeelt omwille van haar politieke effect. De New World Summit gebruikt het esthetisch als masker om het politieke te provoceren, en het politieke als middel om het esthetische een zweem van relevantie mee te geven.

We zien dit concreet terug in de opstelling van de sprekers en vlaggen in Staals project. In de New World Summit komen bewegingen samen die internationaal als terreurgroeperingen geregistreerd staan. Het zijn dus groepen die uitgesloten zijn van deelname aan het democratische proces omdat ze als terreurbewegingen worden gezien in plaats van als politieke bewegingen. In de Summit komen ze echter samen in een esthetisch project: de vlaggen en vaandels van de politieke bewegingen staan in de Summit per kleur opgesteld, niet per ideologie. Het geheel maakt een esthetische indruk en vindt plaats in een museum of theater. Het is, kortom, een kunstwerk. Daardoor ontsnapt de samenkomst van deze politieke bewegingen aan het verbod dat hen wordt opgelegd in het politieke domein.

Maar is dit project niet bij uitstek het exploreren van, laten we zeggen, een loophole in het systeem? Nee meer nog: er is helemaal geen loophole. Projecten zoals de New World Summit denken een loopje te nemen met ons politieke bestel, door een esthetisch loophole te benutten. Meer recent presenteerden Staal en BAK (Utrecht) de New World Academy als een samenvloeiën van politiek activisme en kunst. Maar op de markt (ook op de subsidiemarkt) is het eenvoudigweg een product, een project dat aandacht genereert, bezoekerscijfers. Werkelijk politiek activisme is er niet te bespeuren.

Dat de markt een loopje neemt met de kunst en niet omgekeerd, wordt pijnlijk duidelijk in het benoemen van deze projecten: het is uiterst belangrijk te weten welke institutie, welke curator en welke kunstenaar dit verwezenlijken. Maar waarom eigenlijk? Who cares? De markt. De subsidie. We moeten 'overleven'. De markt heeft de eigennaam of de naam van de institutie nodig als product. Maar daarmee wordt het politiek meteen geneutraliseerd. De politieke inhoud ervan geeft het cachet, street cred for the art crowd.

Lanceer een dergelijk project eens volledig anoniem; naamloos en zonder institutie, zonder enige credits. De zaken zouden er plots heel anders uitzien.

4. In plaats van er van uit te gaan dat kunst een band heeft met het ethische en het politieke, moeten we ons misschien eens oprecht de vraag durven stellen: is de kunst eigenlijk wel, zoals we altijd dachten, die bevoorrechte plaats waarin we de wereld en de gemeenschap op een nieuwe manier zien en zelfs kunnen veranderen? Dat zou betekenen dat we een veronderstelling loslaten waar we al sinds het de romantiek mee worstelen. Misschien liggen de nieuwe leefregels van de kunst wel juist in het aanvaarden dat kunst vandaag helemaal niet de plaats is waar alternatieven voor het kapitalisme uitgewerkt worden, subversie mogelijk wordt, engagement een werkelijkheid is. Maar misschien is die gedachte ook gewoon onverdraaglijk.

Bron: Bram Ieve - Metropolis M no. 4 2014

Verder lezen

Camiel van Winkel

The Sandwich Will Not Go Away Or Why Paradigm Shifts Are Wishful Thinking

Bron: <http://www.onlineopen.org/essays/the-sandwich-will-not-go-away-or-why-paradigm-shifts-are-wishful-thinking>

Steven ten Thije

Who is making the "Sandwich"? A Response to Camiel van Winkel

Bron: <http://www.onlineopen.org/essays/who-is-making-the-sandwich-a-response-to-camiel-van-winkel>

Merijn Oudenampsen

Tweede deel van - De Pop van de Top Tegen het Sterrenstelsel in de Cultuur

Bron: <http://archieff.nrc.nl/index.php/2011/Okttober/27/Cultureel+Supplement/c10/Mark+Wallinger+trekt+de+kunst+in+twijfel/check=Y>

Maria Lind

The deviant art institution

Bron: Manifesta 8 catalogue, Manifesta, Amsterdam, 2010

Boris Groys

On Art Activism

Bron: <http://www.e-flux.com/journal/on-art-activism/>

Jonas Staal

Pleidooi voor een multidisciplinaire politiek

Bron: Oorspronkelijk gepubliceerd op Joop.nl

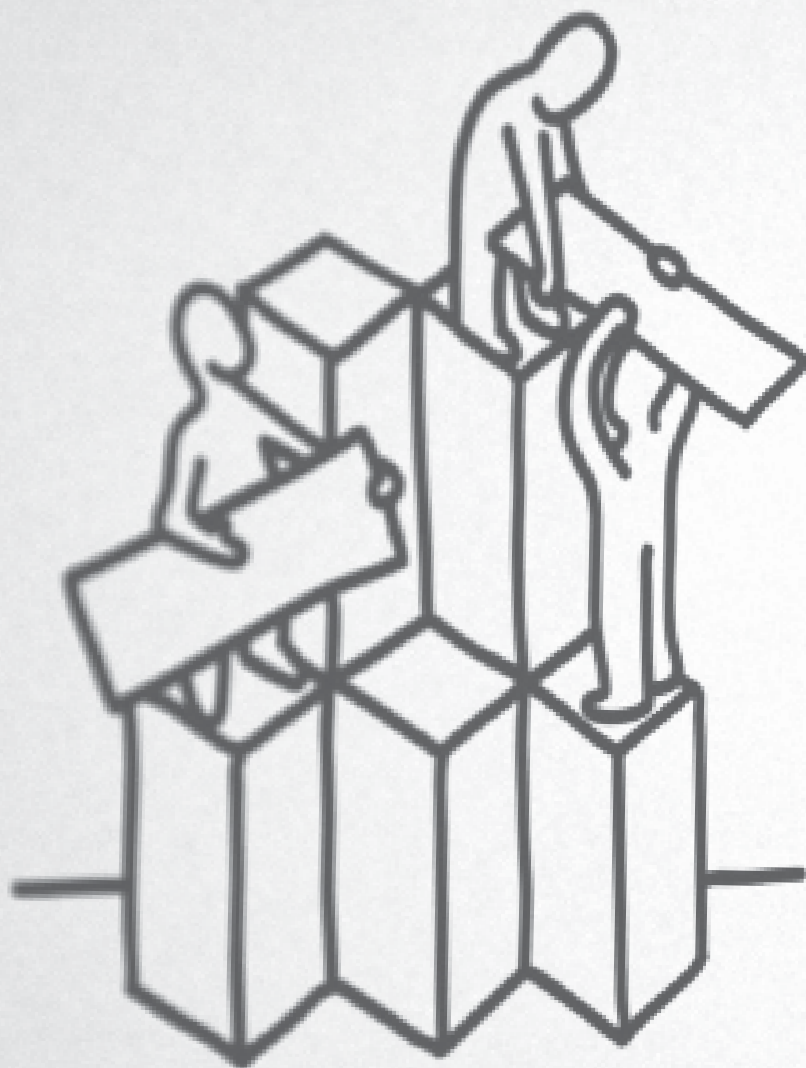
→ http://www.joop.nl/opinies/detail/artikel/8604_pleidooi_voor_een_multidisciplinaire_politiek/

Simon Sheikh - Representation, Contestation and Power: The Artist as Public Intellectual

Bron: Oorspronkelijk gepubliceerd op Republicart.net

→ http://republicart.net/disc/aap/sheikh02_en.htm

illustration: Studio Inherent



Vereniging Platform Beeldende Kunst onderzoekt de rol van kunst in de samenleving en vertegenwoordigt kunstenaars, ontwerpers en andere culturele producenten.

Word ook lid: https://platformbk.banster.nl/vereniging/lid_worden

PLATFORM BK