

Hoeveel politiek kan de kunst verdragen?

BAVO, een samenwerking van architecten/filosofen Gideon Boie en Matthias Pauwels, onderzoekt de politieke dimensie van kunst, architectuur en planning. Volgens hen is kunst die politiek relevant wil zijn in een impasse beland. Om deze te doorbreken doen zij een oproep aan kunstenaars radicaal artistiek activisme te verbinden met radicaal politiek activisme. Pas dan zou kunst die zich engageert met politiek werkelijk 'verschil kunnen maken'.

Begin jaren negentig kon Fukuyama in het kader van zijn these van het einde van de geschiedenis zonder al te veel weerstand ook het einde afkondigen van “alle kunst die als maatschappelijk nuttig kan worden beschouwd”.¹ De recente geschiedenis spreekt hem echter tegen. Het afgelopen decennium heeft een ware comeback laten zien van maatschappelijk geëngageerde kunst. In plaats van het einde van de geschiedenis hebben we een doorstart meegemaakt van allerlei bewegingen die na lange strijd en veel menselijke offers overwonnen leken. De vele ‘neobewegingen’ die het huidige politieke klimaat beheersen, zoals het neoliberalisme, het neoconservatisme, het neotribalisme, het neoracisme, getuigen hiervan.

1. Francis Fukuyama, *Het einde van de geschiedenis en de laatste mens* (Amsterdam: Olympos, 1999), p. 344.

Opvallend aan deze opleving van engagement in de kunst is de accentverschuiving van klassieke kunstcriteria zoals betekenis of vorm naar criteria zoals resultaat, performativiteit of zelfs nutswaarde. Voor een groeiende groep kunstenaars gaat kunst al lang niet meer over wat ze zegt, uitbeeldt of reflecteert, maar over wat het werk ‘doet’, bewerkstelligt, teweegbrengt in de sociale context waarin het zich beweegt. Centraal staat de vraag hoe een bepaalde kunstactie een ‘verschil maakt’. Aan dit ‘verschil maken’ wordt op uiterst pragmatische manier invulling gegeven in de overtuiging dat, gezien de urgentie van de vaak schrijnende sociale wantoestanden, er geen behoefte is aan *high art statements*, prekerige manifesten of sublieme uitdrukkingen van morele verontwaardiging. Integendeel, men voelt de noodzaak voor concrete artistieke interventies die het lot van bepaalde groepen in de samenleving onmiddellijk verbeteren, die hen helpen te overleven in hun alledaagse leven of die een bepaalde sociale patstelling doorbreken. Opnieuw ligt de nadruk hier niet zozeer op symbolische blijken van sympathie of het visualiseren van een bepaalde kritiek op de wantoestanden in kwestie, maar gaat het erom oplossingen aan te dragen, gereedschapskisten en doe-het-zelf-handleidingen te maken waarmee achtergestelde bevolkingsgroepen hun lot kunnen verbeteren. Kenmerkend voor deze vorm van geëngageerde kunst is haar no-nonsense houding, haar realisme: als je geen onmiddellijke verbetering ambiert in het lot van de slachtoffers, heb je als kunstenaar geen recht om hier grote kunst over te maken. Kortom, de slogan is: minder *high art*, meer pragmatiek svp!

Voorbeelden van dergelijke pragmatische kunst zijn er te over. Het kan gaan van het organiseren van een alternatief hotel in een multiculturele achterstandsbuurt om werkgelegenheid te creëren voor de plaatselijke bevolking en hen te *empoweren*; het opzetten van een project waarbij kinderen, te midden van de neoliberale herstructurering van hun buurt, hun eigen parkfaciliteiten kunnen ontwerpen; het ontwer-

pen van innovatieve bijgebouwtjes voor het verhelpen van ruimtetekort in onder-gesubsidieerde scholen; tot het creëren van een collectief monument voor de bewoners van een wijk die moet wijken voor een nieuwe projectontwikkeling.

De kunst wordt hierbij gezien als een uiterst effectief en innovatief middel om traditioneel activistische taken te vervullen, vergelijkbaar met het bij benadeelde bevolkingsgroepen creëren van een bewustzijn van het onrecht waaraan ze dagelijks worden blootgesteld, het organiseren van hun onvrede, het bedenken van strategieën om politici te beïnvloeden, het trekken van de aandacht van de media et cetera. Niettemin zetten deze kunstenaars zich vaak uitdrukkelijk af tegen 'echte' activisten. Deze laatsten wordt een gebrek aan creativiteit verweten of worden ervan beschuldigd dat zij hun eigen politieke belangen of ideologische voorkeuren boven de belangen van de mensen plaatsen. Ook wordt vaak de tekortkoming van de taal van het activisme benadrukt, die slechts zou leiden tot polarisatie en volledig ingekapseld is in het onderhandelingspel tussen de burger en de politiek. De redenering is dan dat het beter is een aantal kleine, bescheiden zaken daadwerkelijk te realiseren, dan te hoog in te zetten en uiteindelijk, na een lang proces, van een koude kermis thuis te komen, zodat de getroffen bevolking nog steeds met lege handen staat.

NGO-kunst

Het is nobel en noodzakelijk dat kunstenaars overgaan tot directe actie gericht tegen de vaak schrijnende wantoestanden eigen aan deze tijd. Maar als het erop aankomt de doeltreffendheid van deze geëngageerde praktijken te beoordelen om de huidige malaise in meer fundamentele zin te tackelen, dan blijven zij vaak in gebreke. Eén van de oorzaken hiervan ligt in de preoccupatie met directe actie, met het onmiddellijk willen 'doen wat men kan doen binnen de mogelijkheden'. Anders dan het traditionele activisme willen deze kunstenaars geen langdurige politieke processen opstarten waarin 'het onmogelijke geëist wordt' en waarbij niemand weet of het uiteindelijk een concrete verbetering zal opleveren voor de bevolkingsgroepen in kwestie. Ze redeneren en opereren zoals humanitaire organisaties of ngo's: liever dan de grotere, politieke problemen aan te pakken, focussen zij op hetgeen ze onmiddellijk kunnen doen binnen de perken van het haalbare, bijvoorbeeld het lenigen van de urgente nood van een getroffen populatie (onderdak, voedsel, medicijnen, et cetera). Net als bij humanitaire organisaties is bij deze zogenaamde ngo-kunst sprake van zelfcensuur. Humanitaire organisaties spreken zich bewust niet uit over politieke kwesties, omdat

de hulpverlening hierdoor mogelijk in het geding komt, bijvoorbeeld doordat de plaatselijke autoriteiten de organisatie dan om politieke redenen toegang tot het land zouden kunnen weigeren. Is het motto van de humanitaire organisaties ‘eerst de slachtoffers, dan pas de politiek’, van deze kunstenaars is dat: ‘geen politiek svp, enkel de slachtoffers’.

NGO-kunst kenmerkt zich in feite door een ontkenning van de politiek: het gaat boven alles om de praktische uitvoerbaarheid van een bepaalde actie. Deze kunstenaars gaan bewust geen confrontatie aan met overheden of investeerders omdat het verkrijgen van de vergunningen of fondsen nodig voor het uitvoeren van hun acties hiermee in het geding kan komen. De vraag wat er in het hier en nu gedaan kan worden en hoe dit op de meest efficiënte wijze gebeurt is belangrijker dan het blootleggen en bestrijden van dieperliggende structuren – wat toch de kern is van politiek.

Juist de drang om onmiddellijk resultaat te boeken, verhindert dat ze op meer fundamentele wijze de crisis, waarin het publieke momenteel verkeert, contesteren en veroordeelt hen tot politieke neutraliteit om hun acties te kunnen realiseren. Dit laatste maakt hen ook uiterst kwetsbaar. Doordat ze elke fundamentele politieke kritiek verdringen om hun acties te kunnen realiseren, kunnen deze acties gemakkelijk gec recupereerd worden door het systeem als een teken dat het allemaal nog niet zo erg gesteld is met de wereld. De NGO-kunstenaar kan gemakkelijk worden ingelijfd door het systeem met als doel de slachtoffers van de steeds structureler wordende onrechtvaardigheden het gevoel te geven dat zij ook nog meetellen. Het is al een standaardpraktijk van overheden of marktspelers om kunstenaars of curatoren in een vroeg stadium in te schakelen in maatschappelijke processen en het opzetten van artistieke programma’s, al dan niet in interactie met de slachtoffers, die de schadelijke bijeffecten van het beleid in kaart brengen. De kunstenaars worden hier in dezelfde bedenkelijke rol gemanoeuvreed als de *embedded* journalisten in de oorlog in Irak.

Kunst ‘op een politieke manier’

Daarnaast zullen critici terecht aanvoeren dat we hier te maken hebben met middelmatige kunst of, sterker nog, met een vorm van activisme die kunst of culturele instrumenten inzet om haar doel te bereiken. Ondanks de weerstand van NGO-kunstenaars tegen het traditionele, politieke activisme, is het moeilijk om hen niet als activisten te boekstaven, zij het dan van een meer humanitair-pragmatische soort. In plaats van heftig politiek verzet te leveren tegen de status-quo, concentreren zij zich op het doorvoeren van ‘kleine, doch reële’ verbeteringen in de levens van de mensen.

Velen zullen hier tegenin brengen dat de kunstenaar niet mag vergeten dat hij in de eerste plaats kunstenaar is, dat kunst zijn belangrijkste actiedomein en expertise is, en dat zijn prioriteit daar dan ook moet liggen. Zie je kunst daarentegen als een effectief instrument om politieke doeleinden te realiseren, dan is het logisch dat het moeilijk tot onmogelijk is om als kunstenaar nog een eigen, autonome politiek te voeren en niet voor de kar te worden gespannen van bedenkelijke overheidsschema's of marktoperaties. De fout ligt dus volgens hen bij de NGO-kunstenaars zelf en bij de te letterlijke, instrumentele inzet van de kunst. Als de kunstenaar zich politiek wil engageren, zo stellen zij, dan moet hij dit doen binnen zijn eigen, artistieke medium.

Thomas Hirschhorn deed in de context van het werk *Swiss Swiss Democracy* de befaamde uitspraak dat hij geen politieke kunst maakt, maar kunst maakt op een 'politieke manier'. Als protest tegen de verrechtsing van het politieke klimaat in Zwitserland, die volgens hem goed wordt verborgen onder democratische processen, bezette hij acht weken lang het Zwitsers cultureel centrum in Parijs. Via allerlei media – collages, een dagelijkse krant, filosofische lezingen, theatervoorstellingen – legde hij de obscene onderkant van de Zwitserse democratie bloot.² Deze actie was sterk gericht op een concrete politieke situatie en het politieke karakter ervan is evident. Toch mag deze actie niet gezien worden als een vorm van activisme, met als doel oppositie te organiseren tegen de opmars van extreemrechtse denkbeelden in de Zwitserse politiek. Zoals Hirschhorn steeds benadrukt is zijn belangrijkste preoccupatie als kunstenaar de vorm en niet de politiek. De tweeledige vraag hoe je verzet vormgeeft en wat de artistieke kwaliteit ervan is, komt voor hem op de eerste plaats. Zo weigert Hirschhorn pertinent om in het openbaar te praten over zijn politieke motieven of over de sociale en politieke issues die hij in zijn werk aankaart. Hij wil enkel discussiëren over zijn artistieke keuzes en motieven – bijvoorbeeld over het specifieke materiaal- en kleurgebruik in de bekleding van de ruimte. Desondanks is zijn werk overduidelijk een aanklacht tegen een bepaalde politieke ontwikkeling en dit is expliciet aanwezig in zijn werk. Zo schuwt hij niet om politieke uitspraken op te nemen in zijn werk of beledigingen te uiten aan politici. Maar hij benadrukt steeds dat hij in de eerste plaats kunstenaar is, dat zijn interventie vooral artistiek is. Slechts in die hoedanigheid mag hij op zijn werk worden afgerekend. Vormt deze dubbelzinnige positie niet de kern van Jacques Rancières opvatting over de relatie tussen kunst en politiek – een opvatting die vandaag steeds meer aan invloed wint? Rancière definieert politieke kunst: aan de ene kant een politiek van 'autonomie'

2. De actie vond plaats van 4/12/04 tot 30/1/05. De filosofische lezingen werden voor rekening genomen van Markus Steinweg, de theatervoorstellingen gebeurden onder regie van Gwenaël Morin.



(dit is de strijd van kunstenaars om erkend te worden als een autonome discipline met het recht op een eigen, onafhankelijke plek in de samenleving) en anderzijds een politiek van ‘heteronomie’ (de strijd van de kunst om juist te versmelten met de sociale werkelijkheid, om de samenleving te gebruiken als materiaal dat volgens artistieke wetten georganiseerd kan worden). Of, zoals hij het zelf stelt: “een kritische kunst is (...) een specifieke onderhandeling (...) [d]eze onderhandeling moet iets van de spanning behouden die de esthetische ervaring drijft tot het herconfigureren van het collectieve leven en iets van de spanning die de macht van de esthetische sensibiliteit terugtrekt uit de andere ervaringsvelden.”³ Op deze manier wordt een langdurige strijd binnen de moderne kunst tussen verschillende avant-gardes op ingenieuze wijze opgeheven – denk bijvoorbeeld aan de strijd tussen de constructivisten en de formalisten, of de steeds terugkerende discussie dat kunst de veilige grenzen van het museum moet verlaten en de straat moet opgaan of juist moet kiezen voor het museum als één van de laatste vrijplaatsen in de samenleving. Het ingenieuze van Rancière is dat hij niet beslist in het voordeel van één van de beide partijen, maar het conflict of de spanning tussen beide kampen zelf tot oplossing verheft om het heikele thema van de relatie tussen kunst en politiek te lijf te gaan.

3. Jacques Rancière, ‘The Politics of Aesthetics’, zie www.16beavergroup.org/mtarchive/archives/001877.php.

De oplossing van Rancière heeft strategische voordelen. Je zou het als een ‘derde weg’ kunnen zien. Hij stelt de kunstenaar aan de ene kant in staat om op compromisloze wijze te interveniëren in politieke kwesties en de grenzen van de kunst te overschrijden. Dit komt dan overeen met Rancière’s kunstpolitiek van heteronomie. Maar tegelijk gebeurt dit op een manier (doorheen esthetiek) of vanaf een plaats (een kunstencentrum) die vreemd is aan de politiek. Dit is dan de autonome dimensie ervan. Het opzoeken van deze grijze zone – wat Rancière de “zone of indistinction of art and life” noemt – heeft zo een dubbel voordeel. Aan de ene kant is het moeilijk voor de politici in kwestie om de door de kunstenaar geuite beschuldigingen ‘weg te esthetiseren’, opzij te zetten als ‘slechts kunst’ als de opinie van een enkele, excentrieke kunstenaar, want daarvoor zijn de politieke beschuldigingen te direct. Aan de andere kant wordt politici zo de mogelijkheid ontzegd om de aanklacht op de gebruikelijke manier en aan de hand van bekende politieke argumenten te ontkrachten, want daarvoor is het teveel kunst. Deze derde weg verhindert dat de confrontatie met de kunstenaar voor de politiek een thuiswedstrijd wordt. Er ontstaat zo een vervreemding in de politiek en daarin ligt ongetwijfeld haar kracht.

Het is verleidelijk om *Swiss Swiss Democracy* te zien in termen van Rancières concept van politieke kunst, als het ware balancerend op een koord tussen autonomie en heteronomie. Hirschhorn blijft echter nog teveel binnen de veilige grenzen van de kunst, oftewel, aan de autonomie-kant van de spanningsboog.⁴ Ondanks alle retoriek van Hirschhorn in de context van *Swiss Swiss Democracy* over artistieke moed – zo stelde hij dat “een kunstenaar (...) een wild gebaar (moet) kunnen maken, moedig (moet) zijn”⁵ – kun je je bijvoorbeeld afvragen hoeveel moed er nodig was om in een cultureel centrum in Parijs (al is het dan dat van Zwitserland) een kunsteventement te organiseren dat zich uitdrukkelijk niet wil definiëren als politiek. Zou het niet van meer durf getuigd hebben om juist wél op een meer uitgesproken, bewuste manier politiek te handelen en, naast het artistieke programma, ook aandacht te besteden aan activistische zaken zoals het organiseren van de oppositie tegen extreem-rechts in Zwitserland? Zelfs als we Hirschhorns ‘bedrijven van kunst op een politieke manier’ evalueren aan de hand van criteria zoals door Rancière naar voren gebracht, namelijk in termen van spanningsvolle onderhandeling tussen autonomie en heteronomie, schiet zijn ‘methode’ dan uiteindelijk niet tekort? Valt door het voortdurend benadrukken van het kunstkarakter van het evenement – met de nadruk op non-participatie, het afwijzen van elke politiek-strategische berekening, et cetera – de discussie over de spanning tussen kunst en politiek, tussen autonomie en heteronomie niet al te zeer uit in het voordeel van de autonomie? Kortom, blijft Hirschhorn niet aan de veilige kant van de grens tussen kunst en politiek staan, in plaats van de grens op te zoeken, te overschrijden of deze te bevragen, wat een veel ‘wilder gebaar’ geweest zou zijn?

Door Hirschhorns voortdurende nadruk op het artistieke, was het voor de politiek toch relatief gemakkelijk om zijn actie te bekritisieren als kunst (en wel als ‘slechte kunst’) en af te doen als een eenmansactie van een excentrieke, mediageile kunstenaar. Als hij de actie ingebed had in een politieke beweging zou dit al veel moeilijker geweest zijn. Door alleen maar de illusie te scheppen dat deze actie slechts het topje van de

4. We willen hiermee uitdrukkelijk niet zeggen dat artistieke, esthetische of vormelijke aspecten totaal irrelevant zijn voor in een politieke strijd, integendeel. Het esthetisch genot dat een werk als Hirschhorns *Swiss Swiss Democracy* schept in het bedenken van sterke manieren om te ridiculiseren wat men bestrijdt of in het uitdrukken van woede over sociale of politieke misstanden moet positief beoordeeld worden. Dit is een kostbaar wapen in een politieke strijd. Activisten ontberen dit vaak. De kunstenaar kan hierdoor van onschatbare waarde zijn. Maar kunst moet dan wel ingekaderd zijn in een meer algemene strijd met veel meer dimensies dan louter artistieke kwaliteit!

5. Het citaat gaat verder: “Kunst biedt weerstand. Kunst is actief noch passief, kunst valt aan, door mijn artistieke werk zal ik worstelen met de werkelijkheid in al haar complexiteit, massaliteit en onbegrijpelijkheid (...) ik zal dapper zijn, ik zal niet in slaap worden gesust, ik zal doorwerken en gelukkig zijn.”

ijsberg zou zijn van een wijdverspreid, populair verzet tegen extreem-rechts in Zwitserland – een strategie die de Sloveense avant-gardegroep Laibach bijvoorbeeld met succes toepaste in het communistische Joegoslavië van de jaren tachtig⁶ – had de actie niet zo gemakkelijk genegeerd kunnen worden of afgedaan als ‘ongevaarlijke kunst’.

6. Zie Alexei Monroe, *Interrogation Machine: Laibach and NSK* (Cambridge/Mass.: MIT Press, 2005).

Hirschhorns nadruk op het artistieke karakter van zijn protestactie had tot gevolg dat hij voornamelijk een kunstpubliek bereikte. Hierdoor kreeg de hele actie iets van ‘preken voor eigen parochie’. Ook ten aanzien van zijn publiek zocht Hirschhorn de grens niet op. Als verzet tegen de opmars van extreem-rechts in Oostenrijk, organiseerde bijvoorbeeld Christoph Schlingensiefels met zijn actie ‘Bitte liebt Österreich’ in Wenen in 2000 een *bigbrothershow* midden in de stad. Vanwege het populistische genre en haar aanwezigheid in de publieke ruimte, bereikte hij een publiek dat niet automatisch ‘rechts’ vereenzelvigd met het ultieme, uit te roeien kwaad.

Oproep aan kunstenaars

Maar is Rancières gesofisticeerde oplossing voor het probleem van de relatie tussen kunst en politiek in termen van een spanning of conflict tussen autonome en heteronome strategieën, niet teveel getekend door het trauma dat de kunst opliep in de twintigste eeuw? Moet zijn theorie niet gelezen worden tegen de achtergrond van de tegenwoordig dominante opvatting dat kunst in het communisme en fascisme te dicht bij de politiek kwam, dat zij met haar politieke passie en enthousiasme een kritische grens had overschreden wat uitmondde in de moord op de kunst? Het onderhouden van de spanning tussen kunst en politiek, tussen autonomie en heteronomie, zou dan kunnen worden gezien als beschermingsmechanisme opdat haar politieke enthousiasme niet opnieuw leidt tot een ramp. Als Rancière bepaalde hedendaagse kunstpraktijken, zoals de relationele kunst, verwijt dat ze niet langer in een radicale verandering van de bestaande orde geloven – hij spreekt hier van een postutopische conditie – treft dit verwijt dan niet evenzeer Rancière zélf?⁷ Wordt zijn gesofisticeerde definitie van politieke kunst niet evenzeer gemotiveerd (zoals bij zijn grote opponent Lyotard) door een defensieve reactie op de verschillende experimentele kruisingen van kunst en emancipatoire, utopische politiek in de twintigste eeuw?

7. Zie Jacques Rancière, *Le partage du sensible: Esthétique et politique* (Parijs: La Fabrique, 2000).

Cruciaal is echter dat voor Rancière de onderhandeling tussen autonome en heteronome tendensen niet altijd de essentie was van politieke

kunst. Voor hem is dit slechts eigen aan het huidige dominante regime van kunst. De definitie van kunst is historisch bepaald, wat betekent dat zij 'niet politiek neutraal' is. En dit geldt evenzeer voor politieke kunst gedefinieerd in termen van een spanningsverhouding tussen autonomie en heteronomie: ook zij staat uitdrukkelijk niet buiten elke discussie of buiten de geschiedenis. Zij is geen dogma of vaststaand concept. Evenmin een vast recept dat opgeslorpt of ontbonden kan worden door de politiek. Zij kan dus betwist worden of in gebreke gesteld vanwege haar ineffectiviteit om door middel van kunst politieke effecten te sorteren.

Het nog radicaler bevragen van de gevestigde definities van wat kunst is – met name voor wat betreft haar relatie tot de politiek – is dan ook meer dan ooit noodzakelijk. We moeten opnieuw en vrijelijk experimenteren met nieuwe kruisingen van kunst en politiek.

Uit onze analyse van de beperkingen van de posities van de ngo-kunst en van het 'kunst maken op een politieke manier' blijkt dat wat de één teveel heeft, de ander te weinig heeft. De woede, arrogantie en verontwaardiging alsook het radicalisme die spreken uit Hirschhorns *Swiss Swiss Democracy* – waarvan we stelden dat het nog te artistiek is – is precies wat de ngo-kunstenaars censureren. Zij proberen deze 'esthetiek' van woede, deze 'kunstige' uiting van verontwaardiging, tegen elke prijs te vermijden om de kleine kunstacties te kunnen realiseren waarmee ze de levens van de slachtoffers van het huidige neoliberalisme hopen te verbeteren. Ze weerhouden zich van het uiten van woede over het structurele onrecht dat hen wordt aangedaan om hun acties in de bestaande orde in te kunnen bedden. Hiermee maken ze zichzelf politiek onschadelijk. Andersom sorteert Hirschhorns confronterende stijl weinig effect doordat hij elke inbedding van zijn acties in reële, maatschappelijke, politieke processen – waar de ngo-kunstenaars misschien iets té goed in zijn, of te naïef – pertinent afwijst in naam van de autonomie van de kunst. Zijn acties raken hierdoor gemakkelijk geïsoleerd en worden afgedaan als 'slechts kunst'.

Om uit deze impasse te geraken zou volgens ons de kunst allianties moeten aangaan met radicale maatschappelijke verzetsbewegingen (en dus niet met overheden, ontwikkelaars, et cetera), met sociale bewegingen die een radicale verandering van de bestaande orde eisen. De kunst moet ervoor waken een cosmetische ingreep te zijn die het structurele onrecht slechts tijdelijk verzacht voor een specifieke groep. Dit kortsluiten van radicaal artistiek activisme en radicaal politiek activisme is vandaag een nog relatief niet aangeboord terrein. We willen dan ook de volgende oproep doen aan geëngageerde kunstenaars: *'kunstenaars... nog een inspanning om echt politiek te zijn!'*