

de Helling

nr. 2 zomer 2015 €9,50

Politieke

kunst





### omslag

Welcome to my secret Camp. You have the incredible possibility to see my newly created genetically modified army.  
Location: Secret  
Date: Secret  
Dictator: Nia

### hiernaast

Miss\_ understanding.  
Tea party performance as a terrorist, reading 'Alice in Wonderland'.

op p. 51 meer over  
Nia Konstantinova





# de Helling

tijdschrift voor politiek en cultuur nr.2 zomer 2015 €9,50

- 6 Politieke kunst fragmenten – Tania Bruguera
- 8 “Hack je habitat” Interview met Ine Gevers – Erica Meijers
- 12 Nuttige kunst Florian Malzacher
- 21 “We hebben een nieuwe taal nodig” Interview met Saskia Sassen – Erica Meijers
- 25 **Hacking Habitat in beeld**
- 33 Een geur van hoger honing kunstbeleid in Nederland — BartTop
- 38 Vervreemding als strategie — Anke Coumans
- 41 Het geëmancipeerde publiek — Steven ten Thije
- 44 Niet bang zijn Column — Klaar van der Lippe
- 46 Botsende blikken in het theater – Robbert van Heuven
- 49 **Nia Konstantinova**
- 52 **Bob Mollema: bed, bad, dood**
- 57 Kunst als politieke belofte Interview met Matthijs de Bruijne — Ruben Keijser en Martine Velez
- 61 Design: praktijk en utopie Mark Schalken
- 65 Over de auteurs
- 66 Bureau de Helling
- 68 Verder lezen
- 70 DE STAD — Ghayath Almadoun
- 73 **Ahmet Polat: jongeren & Afroturks**

**de Helling**

Tijdschrift voor

politiek & cultuur

Jaargang 28

nr 2 · zomer 2015

Los € 9,50, jaarabonnement

€ 34,50, jongeren-

abonnement (f/m 27): € 17,50

Banknummer:

NL22INGB0006990899

t.n.v. tijdschrift de Helling,

ISSN 0922-01 19

HOOFDREDACTIE Erica Meijers

REDACTIE Bas Eickhout, Marina

Lacroix, Mei Ling Liem,

Herman Meijer, Socrates

Schouten, Bart Stuart, Farid

Tabarki, Rens van Tilburg.

stagiair: Ruben Keijser

ONTWERP & BEELDREDACTIE

de Ruimte ontwerpers/

Mark Schalken

DRUK Drukkerij Raddragier

PAPIER 100 % recycled 

UITGEVER Stichting

Wetenschappelijk

Bureau GroenLinks

REDACTIE

Postbus 8008, 3503 RA Utrecht

dehelling@gmail.com

tel 030 239 99 07

abonneezaken: 030 239 99 59

www.bureaudehelling.nl

(> 'tijdschrift')

# uit de kunst

redactioneel

Politieke kunst wil de wereld niet alleen verbeelden; zij wil de wereld veranderen. Politieke kunst is daarom de natuurlijke bondgenoot van progressieve politiek. Politieke kunst wil nuttig zijn. Niet door haar autonomie op te geven, maar door effect te sorteren buiten de wereld van de kunst met zijn omstreden subsidies, zijn prestigieuze musea, zijn internationale podia en zijn peperdure kunstveilingen.

Deze Helling gaat over de vragen en verhalen van politieke kunstenaars. Want steeds meer kunstenaars overschrijden willens en wetens de grens met het politieke. Ze willen geen mooie of

schokkende illustratie zijn bij de bestaande orde, ze willen actief bijdragen aan de herformulering en hervorming van de werkelijkheid. Zij zoeken waarheid, bevragen macht, ontwerpen een nieuwe taal en openen zo nieuwe (politieke) perspectieven.

Politieke kunst was er in de moderne tijd al vanaf de vroege romantici die via de kunst de Franse Revolutie wilden invoeren, tot aan de Russische constructivisten en de nationaal-socialistische kunstenaars. Of die laatste in dit rijtje thuis horen is overigens zeer de vraag: politieke kunst onderscheidt zich van propaganda



*William Kentridge, More Sweetly Play the Dance, 2015, expositie in Eye Amsterdam t/m 30 augustus.*

doordat zij vragen blijft stellen en de dubbelzinnigheid van de werkelijkheid blijft honoreren.

Maar de marges zijn soms smal. Hoever kun je gaan in je steun aan politieke bewegingen? Wanneer gaat kunst over in activisme en is het dan nog kunst? En de hamvraag: hoe kun je buiten de wereld van de kunsten effectief zijn? Want als iets 'kunst' is, mag er heel veel, maar wordt het ook zelden serieus genomen. Toen Jonas Staal omgevallen ambulances op straat legde, reageerde het publiek geschokt, tot bleek dat het een kunstproject was. Misschien is het de politieke kunstenaars in de eerste

plaats te doen om de bevrijding van de kunst uit het keurslijf van de kunst.

Er zijn verschillende strategieën om dit te bereiken: de één gebruikt de kunstwereld als hefboom, de ander stelt zich in dienst van een beweging, een derde probeert het evenwicht te bewaren op de smalle streep waar activisme en kunst elkaar overlappen. Kunst kan zo politiek gevoelig zijn dat het niet gepubliceerd kan worden, zelfs niet in de Helling. En sommige kunst is al bijna van nature politiek, omdat het wordt gemaakt in een wereld vol spanning,

zoals het schimmenspel *More sweetly play the dance* van de Zuid-Afrikaanse William Kentridge onderaan deze pagina. Hij houdt afstand van de directe politieke praktijk, maar is wel geïnteresseerd in politieke kunst, volgens hem "een kunst van dubbelzinnigheid, tegenstelling, onafgemaakte gebaren en onzekere dingen. Een kunst (en een politiek) die mijn optimisme in toom houdt en mijn nihilisme op afstand houdt."

Als kunstenaars en politici elkaar daarin kunnen vinden, ligt de wereld weer open.

/  
Erica Meijers



Tania Bruguera (Havana 1968) is een Cubaanse installatie- en performancekunstenaar. Ze studeerde in Havana en Chicago en exposeert wereldwijd. In 2008 kreeg ze in Nederland de Prins Claus Prijs. Na een optreden op het plein van de Revolutie in Havana eind 2014 werd Bruguera opgepakt. Inmiddels is ze weer vrij, maar kan Cuba nog altijd niet verlaten. Haar werk is controversieel, ook onder politieke kunstenaars.

# Tania Bruguera

In de kunst bestaat er naar mijn mening een verschil tussen het verbeelden van het politieke en politiek handelen. Veel professionele politici houden zich volgens mij alleen met het eerste bezig; ze bedrijven niet werkelijk politiek. Ze doen weliswaar alles wat samenhangt met de verandering van de wereld, maar ze veranderen de wereld niet daadwerkelijk. We zijn gewend geraakt aan dat type politieke bureaucaat of politieke beroemdheid die niet meer in politiek gelooft, maar alleen nog in verkozen worden. We zijn er aan gewend geraakt dat de verbeelding niet meer gekoppeld is aan de werkelijkheid.

Politiek gaat over het veranderen van de samenleving. Veel kunstenaars werken wel met beelden uit de media en de politiek, maar zijn niet geïnteresseerd in wat hun werk teweegbrengt. Politieke kunst richt zich op de betekenis van het bestaan van kunst en haar interactie met de wereld. Ze blijft niet hangen op het niveau van associatie of beeldende herinnering, maar intervineert op het moment dat iedereen denkt dat de bijdrage van kunst is afgesloten. Politieke kunst overschrijdt het terrein van de kunst en treedt binnen in het dagelijks leven van mensen; het is kunst die aan het denken zet. Kunst moet worden

gezien als een gebruiksartikel, een middel om iets anders te bereiken, een wijze om je te beschermen. Ik heb waardering voor kunstenaars die zich heel consistent richten op de zoektocht naar nieuwe associatieve combinaties, maar deze ervaring als zodanig, zonder doel buiten de wereld van de kunst, zegt me weinig.

Net zoals het geval is bij een wetenschappelijke ontdekking, moet kunst worden beoordeeld op de manier waarop ze wordt toegepast. Kunst kan voor politieke doeleinden worden ingezet, maar dat is geen politieke kunst, dat is kunstzinnige propaganda. Politieke kunst heeft twijfels, geen zekerheden; ze heeft bedoelingen, geen programma's; ze deelt met anderen en legt zichzelf niet aan anderen op; ze wordt al doende gedefinieerd; ze is een ervaring, geen beeld; ze treedt binnen in de wereld van de emoties op complexere wijze dan een gedachte dat doet. Politieke kunst wordt juist dan gemaakt wanneer ze niet trendy is. Politieke kunst is verontrustend, zowel wettelijk, maatschappelijk als menselijk. Ze raakt ons. Politieke kunst is verontrustende kennis. ■

# litieke kunst

## 2 ■

Politieke kunst moet zich te weer stellen tegen het ongeloof, cynisme, de banalisering en onverschilligheid van diegene wiens belangen in de wereld van de kunst liggen. Ze moet zich verzetten tegen de druk om door te gaan wanneer de politieke noodzaak voor haar bestaan er niet meer is. Politieke kunst moet niet willen voortleven, want haar betekenis is van voorbijgaande aard. Probeert ze dat wel, dan kan politieke kunst omslaan in datgene wat ze kritiseerde. Dit is de moeilijkste opgave voor politieke kunst, want wanneer de politieke 'noodzaak' voor haar bijdrage er niet meer is, bestaat de neiging zichzelf voort te zetten. Dan verandert haar belang in eigenbelang. Politieke kunst moet zichzelf niet belangrijk achten. Ze weet namelijk van te voren niet wat haar invloed zal zijn, behalve dat die tijdelijk zal zijn. Het is een vorm van kunst die er niet voor moet vrezen om te worden vernietigd en te verdwijnen. ■

## 3 ■

Als het over politieke kunst gaat denken veel mensen nog steeds aan de tegenstelling tussen de hofkunstenaar en de anti-establishment kunstenaar. Maar er zijn meer mogelijkheden, zoals maatschappelijk kunstenaar of onafhankelijke kunstenaar. Er zijn vele opties. Wie zich inlaat met politieke kunst moet begrijpen dat dit geen doorgangspositie is waarin je alleen zolang tegen de macht bent totdat die macht je in zijn midden opneemt; of wanneer dat niet gebeurt, je verbitterd en rancuneus wordt. De politieke kunstenaar is niet uit op acceptatie of instemming. Het is duidelijk dat politieke kunstenaars geen binnenhuisdecorateur willen zijn, maar ze moeten de relatie tot macht steeds opnieuw definiëren. Sommige kunstenaars hebben de behoefte gehad om zich direct met politiek te bemoeien. Ik geloof echter dat onze positie op een bepaalde manier altijd een onbehaaglijke zal moeten zijn. Onze plaats kan immers alleen maar tussen beide in zijn: tussen de kunst en de politiek. ■

Fragmenten uit: Tania Bruguera,  
*Political Art Statement*, 2010.  
[www.taniabruquera.com](http://www.taniabruquera.com)  
Uit het Engels vertaald door  
Martine Velez.



# Ine Gevers: *Hack je habitat*



Foto: Peter Valckx



# en pak de regie terug

*Mensen worden steeds meer beheerst door grote systemen die met behulp van technologie de regie van ons overnemen. Hoe helpt kunst te begrijpen wat er gaande is en hoe we ons kunnen weren? Een gesprek met Ine Gevers, curator zonder museum.*

Interview door Erica Meijers

“Zonder museum kun je voor elke kunstmanifestatie een passende vorm en plaats zoeken. Ik zeg liever manifestatie in plaats van tentoonstelling, omdat we iets laten zien dat in beweging is en dat bovendien in beweging wil brengen,” aldus Gevers. Eerder organiseerde ze al *Ik+ de Ander* en richtte ze de *Stichting Niet normaal* op, waarmee ze de tentoonstellingen *Niet Normaal* en *Ja Natuurlijk* vormgaf. Haar nieuwste onderneming, *Hacking Habitat*, onderzoekt hoe we verstrikt zijn geraakt in instituten. Gevers: “*Hacking Habitat* gaat over de vraag hoe mensen hun wereld terugclaimen in een tijd dat systemen en algoritmen de regie overnemen. Tachtig kunstenaars geven hier vorm aan tijdens de kunstmanifestatie die in het voorjaar van 2016 opent in de voormalige gevangenis aan het Wolvenplein in Utrecht. De komende maanden zijn er al een aantal *lifehack marathons* die op de manifestatie vooruitlopen.”

*Leg eens uit, systemen en instituten die de regie overnemen? Dat klinkt tamelijk bedreigend.*  
“Multinationals, overheden, organi-

saties, etcetera hebben een steeds grotere grip op ons. Ze controleren, reguleren en disciplineren. Het accent van *Hacking Habitat* ligt op de rol die technologie daarbij speelt. In feite hebben wij allang de rode loper uitgelegd voor de technologie om het over te nemen. Controle overkomt ons niet alleen, we staan dat zelf ook toe.

Tijdens de manifestatie volgen we drie rode draden: *data en surveillance, finance and logics, en destructive forces at work*. Een vierde thema loopt door alles heen, namelijk dat elke vorm van geweld tegenkrachten oproept.

*Hacking Habitat* laat zien dat geweld veel breder is dan een fysieke actie van de ene mens tegen de andere. Om dit ook voelbaar en zichtbaar te maken, hebben we als locatie de oudste gevangenis van Nederland gekozen, die sinds een half jaar vrij staat. Het gebouw is een zogenaamd panopticum: vanaf een plek in het midden kun je alles overzien en ben je voor iedereen verstaanbaar. Op die manier maken we een koppeling tussen het fysieke en virtuele gevoel van gevangen zijn.”

*Dit jaar vinden er al zogenaamde Life Hack Marathons plaats. De eerste was in april. Wat is daarvan de bedoeling?*

“De *Life Hacks* zijn deels besloten, deels publieke bijeenkomsten over de thema’s onzichtbaarheid, schuld, bewegingsvrijheid en bureaucratie. Die corresponderen met de rode draden van de manifestatie. Het eerste thema, onzichtbaarheid, hangt samen met *data en surveillance*. Saskia Sassen sprak daarover

op de eerste *Life Hack*. [red.: zie het interview met Sassen op p. 21] Zij laat zien hoe wereldwijd aan elkaar gekoppelde systemen diep ingrijpen in de leefwereld van mensen. Niemand kan eigenlijk overzien hoe dat gebeurt. Het heeft te maken met hoogwaardige technologie, multinationals, enorm veel macht, terugtrekkende overheden, en, en... een cascade van ontwikkelingen. Die complexiteit willen we ook tijdens de manifestatie voelbaar maken via ondermeer geluidsarchitectuur, interactieve installaties, video en games.

Het gaat ons niet alleen om een diagnose van de toenemende controle in de samenleving, we gaan ook op zoek naar tegenkrachten. Hoe kan je die grote systemen hacken, zodat je als individu en burger weer ruimte terugwint? Dat proberen we bijvoorbeeld tijdens de besloten bijeenkomsten met groepen directe belanghebbenden. Voor het thema onzichtbaarheid waren dat ex-gedetineerden, mensen die ongedocumenteerd zijn, dakloos zijn, of die qua zorg tussen de wal en het schip vallen. Maar ook de Nationale Ombudsman, het College voor de Rechten van de Mens en het bedrijf Twynstra Gudde. Ze werden allemaal door elkaar gehuisd en ontmoetten daardoor mensen die normaal niet in hun kring voorkomen, want onze samenleving is in grote mate gesegmenteerd. Wij laten op alle thema’s activisten, managers, kunstenaars, daklozen en anderen. gezamenlijk oplossingen zoeken. Dat is een van de manieren waarop *Hacking Habitat* dingen in beweging wil brengen.”

*Hoe ben je bij dit complexe thema terecht gekomen?*

“Ik ben altijd geïnteresseerd geweest in paradoxen en fricties. Bij *Niet Normaal* in 2009/2010 – ik hoor vaak: oh, dat was die tentoonstelling over die gehandicapte, gekke mensen – stelden wij de vraag: wat voor samenleving maken wij eigenlijk als we pillen slikken om intelligenter te zijn of om tentamens te kunnen halen etcetera. De eisen van de samenleving worden steeds specifischer. Je moet aan steeds meer voldoen wil je niet worden uitgesloten. Daardoor wordt de bandbreedte voor mensen om nog te kunnen functioneren steeds smaller. Je hoeft maar naar de ecologie te kijken of je weet: dat gaat fout. Hoe meer we op elkaar gaan lijken, hoe minder we in staat zijn om veerkrachtig te zijn met zijn allen. Toch laten we die versmalling toe. Bij *Niet Normaal* ging het dus ook al over de werkelijkheid van disciplineren en controle en de zoektocht naar inclusiviteit.

“Veel denkers hebben me daarbij geïnspireerd. Bijvoorbeeld Donna Haraway. In haar boek *When Species Meet* verlaat ze het denken in termen van subject-object, maar gaat ze heel expliciet uit van relaties. Tussen mensen, maar ook tussen mensen en dingen, techniek en natuur. In de tentoonstelling *Ja Natuurlijk* (2012/2013) volgde ik die gedachte. Het ging over wat we ‘ecologische intelligentie’ noemen: relaties tussen cultuur, natuur en technologie. Want de mens is natuurlijk geen afgesloten systeem, geen autonoom individu.

Het was een kleine stap van de vraag ‘wat is normaal?’ naar ‘wat is

natuurlijk en wie, of beter gezegd, wat bepaalt dat? Gaan alleen mensen daarover, of mogen bacteriën, atmosferen, dieren en planten ook meepraten? Het is eigenlijk een heel raar mechanisme: wij isoleren onszelf niet alleen van de rest, maar plaatsen ons ook boven hen, alsof alleen wij daadkracht hebben. De rest kunnen we gewoon verwoesten; dat praat toch niet terug. Maar de klimaatcrisis laat wel zien dat we het met dat verhaal niet redden.

Zo haken de dingen steeds in elkaar, het ecologische, het sociale, het mensbeeld enzovoort. En kunst kan dat op een speelse manier aan de orde stellen. *Hacking Habitat* stelt logische vervolgvragen aan de orde: welke grip hebben mensen (individueel en samen) nog op de werkelijkheid? Hoe overleeft de onderkant (mens én natuur) in een door technologische controle aangestuurde wereld?”

*En de kunst? Ik kan me niet voorstellen dat het begrip van de autonome kunstenaar overeind is gebleven, als je de gedachte van het autonome individu hebt opgegeven.*

“Nee, inderdaad. Ik ben een fan van de hartenkreet van de Amerikaanse kunstenaar Paul Thek, die ‘Get over yourself’, riep, nota bene midden in de jaren zestig. Vergeet de kunstenaar die in afzondering op het atelier zijn ei zit uit te broeden. Verlaat het obsessieve, eendimensionale ‘ik’, lijkt Thek te zeggen, kijk naar de relaties tussen dingen, tussen mensen onderling. Ontmoet de andersoortige, wees nieuwsgierig tot waar het pijn doet, en accepteer dat juist asymmetrie en wederkerigheid onze verhoudingen kenmerken.

Maak deel uit van deze wereld! Maar ik geloof wel in relatieve autonomie. Als curator wil ik kunstenaars de ruimte geven. Volgens mij is het Kant die dat op een prachtige manier zegt: autonomie heb je niet, die krijg je. Dat is natuurlijk ook een relationele uitspraak.

Voor *Hacking Habitat* werk ik behalve met beeldend kunstenaars ook met *hackers* en activisten. Sommigen zijn allebei. Die combinatie is eigenlijk fantastisch: kunstenaars zijn in staat om iets goed in beeld te brengen, maar hebben niet altijd de durf om een vuist te maken. Andersom heeft de vuist van activisten vaak weinig effect door gebrek aan andere bagage. Het komt er op neer dat ik graag samenwerk met creatieve mensen die zelf blijven nadenken. En daarover gaat het in *Hacking Habitat* ook. Het terugclaimen van je eigen leven.”

*Je hebt je altijd bezig gehouden met kunst die zich actief met de wereld bemoeit. De laatste jaren is er een opleving van geëngageerde kunst en de belangstelling ervoor. Hoe komt dat?*

“Veel kunstenaars staan gewoon middenin de wereld en willen helemaal niet in een contextloze ruimte werken. Tegelijkertijd worden de bijzondere kwaliteiten van kunstenaars in ons postfordistische tijdperk extra gewaardeerd. Menselijke creativiteit is immers het enige dat machines niet kunnen evenaren. Ook dat is een paradox, want tegelijkertijd hebben we te maken met liberale regeringen die een steeds harder beleid voeren, ook tegenover de kunstsector. Kunstenaars worden daardoor gedwongen zich

## Vergeet de kunstenaar die in afzondering op het atelier zijn ei zit uit te broeden.

/

nog explicieter op de samenleving te richten en nieuwe partners te zoeken.

Dus aan de ene kant wordt alles minder en schaarser en daar lijdt de kunst natuurlijk onder. Maar aan de andere kant leidt dat er toe dat we kunst niet langer als een luxeproduct zien. Kunst is een belangrijke manier om de wereld te begrijpen en te veranderen. Kunst als luxe is er nog wel bij de heel rijken. De wereld van kunst met de grote K wordt beheerst door geld. Toch lukt het soms nog wel om de officiële en alternatieve kunstwereld met elkaar te verbinden. Omdat er altijd mensen zijn die kwaliteit en nieuwe energie weten te herkennen.”

*Wat is de belangrijkste inzet van Hacking Habitat?*

“*Hacking Habitat* wil in elk geval het gevoel van medemenselijkheid uitstralen. Een gevoel van samen sterk zijn. Natuurlijk zijn het de rijke mensen die het in hun eigen afgesloten bubbel het langst volhouden. We moeten het dus hebben over die anderen en wat hen overkomt. Bootvluchtelingen bijvoorbeeld. *Hacking Habitat* hoopt dat mensen gaan begrijpen dat veel wat mis gaat niet aan hen ligt als individu, maar dat ze deel zijn van een steeds grotere groep die slachtoffer is van structuren die niet deugen. Kunst kan die boodschap overbrengen, omdat het je echt kan meetrokken, omdat het dieper gaat dan rationele kennis.

En daar komt bij: in zware tijden ontstaat er altijd ruimte voor kunst. Want kunst is ook troost. Kunst biedt bovendien handelingsperspectieven. Dat is ook wat *Hacking*

*Habitat* wil. Vandaar die twee kanten: laten zien wat er gebeurt met de grote systemen, *big data* enzovoort, en aan de andere kant: hoe kunnen we alternatieven een zetje geven, constructief regels doorbreken en de regie terugnemen. Kortom: de systemen *hacken*.”

*Is alle kunst politiek? Doordat het altijd vorm krijgt in een bepaalde werkelijkheid en die opnieuw vorm geeft?*

“Ja én nee. Ja, kunst is politiek in de zin dat kunstenaars zich willen verhouden tot de samenleving waar ze onderdeel van zijn. Aan de andere kant bedrijven ze geen politiek in de enge zin van het woord. Maar als je spreekt over politiek zoals in ‘het persoonlijke is politiek’ dan geldt dat natuurlijk zeker ook voor kunst. Bovendien zijn kunstenaars belangrijk voor het debat over de inrichting van de samenleving omdat ze net een wat, daar heb je die relatieve autonomie weer, andere kijk hebben. Ik geloof niet in genieën, maar ik denk dat het een heel ingewikkeld soort van samenspel is, waardoor het sommige mensen lukt om net wat voor de troepen uit te lopen. Ik denk dat kunstenaars in staat zijn om dingen te zien die nog niet door een grotere groep mensen op die manier is waargenomen. Ze kantelen en *reframen* de manier waarop we met zijn allen naar de wereld kijken. Al is dat geen exclusieve eigenschap van beeldende kunstenaars. Anderen kunnen dat ook.”

\

Dank aan Sophie Lauwers.

Meer info [www.nietnormaal.nl](http://www.nietnormaal.nl)  
en [www.hackinghabitat.com](http://www.hackinghabitat.com)



# nuttig

12

**Temidden van de vele crises van de laatste jaren sluiten steeds meer kunstenaars zich bij sociale en politieke bewegingen aan. Wat hebben kunstenaars en activisten gemeen, waar is er overlap en waar staan ze juist haaks op elkaar?**

Door **Florian Malzacher**

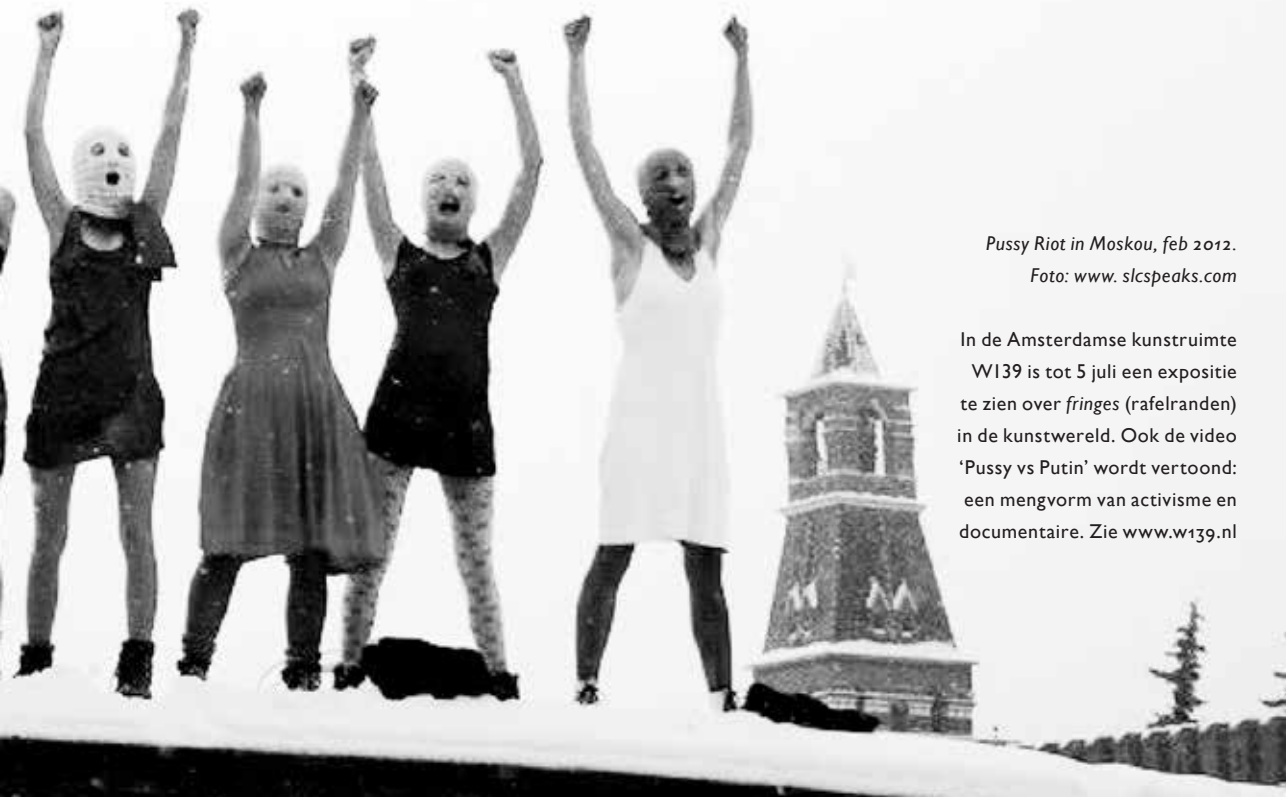


# e kunst<sup>13</sup>t

Natuurlijk is het een provocatie: na honderden jaren strijd voor de autonomie van de kunst, na decennialang leren dat de belangrijkste eigenschap van kunst haar dubbelzinnigheid is, na jaren van herhalen dat kunst vragen stelt en geen antwoorden geeft... klinkt nu plotseling een doordringende roep om nuttige kunst, om directe betrokkenheid, om artistiek activisme, om inmenging in de politieke werkelijkheid van onze samenleving en economie.

Deze roep is niet nieuw, hij kent voorlopers, zoals de productivisten Aleksei Gan, Alexander Rodchenko en Varvara Stepanova, die zich aan het begin van de twintigste eeuw inzetten voor een praktische en maatschappelijk nuttige rol voor de kunst. Hun collega, de constructivist Naum Gabo was het overigens niet met hen eens. Wat hem betreft kon kunst in het postrevolutionaire Rusland uitsluitend abstract zijn. Vijftig jaar later hernam Joseph Beuys met zijn Vrije Internationale Universiteit het maatschappelijk engagement. Hij verkondigde: "Leraar zijn is mijn grootste kunstwerk."

Sinds de vroege jaren negentig is het concept geëngageerde kunst met nieuwe intensiteit verder ontwikkeld. Vooral de laatste jaren,



*Pussy Riot in Moskou, feb 2012.*

*Foto: [www.slcspeaks.com](http://www.slcspeaks.com)*

In de Amsterdamse kunstruimte W139 is tot 5 juli een expositie te zien over *fringes* (rafelranden) in de kunstwereld. Ook de video 'Pussy vs Putin' wordt vertoond: een mengvorm van activisme en documentaire. Zie [www.w139.nl](http://www.w139.nl)

Directe acties staan haaks op twijfel en ambivalentie. De reflectie is opgeschort. Op dat moment lijkt activisme het verst verwijderd van kunst.

te midden van de talloze politieke en economische crises, is artistiek activisme tot een lievelingsthema van de kunstwereld geworden. Of de actie zich nu afspeelt op het Tahrir-, Zucotti-, Syntagma-, Taksim- of Maidanplein, voor het Kremlin of in Japan na Fukushima, temidden van de iconische architectuur van Brazilië of onder de paraplu's in Hongkong: steeds zijn de kunstenaars er als eerste bij. Maar één vraag keert steeds terug: welke rol kan kunst in deze bewegingen spelen?

### Verwaterd

Het lijkt er op dat er opnieuw een ingrijpende verandering plaatsvindt in de verhouding tussen kunst en politiek. In de twintigste eeuw ontwikkelden politiek geëngageerde filosofen hun theoretische concepten op basis van eigen, vaak zeer concrete, politieke ervaringen en betrokkenheid. Denk bijvoorbeeld aan Michel Foucaults strijd voor mensenrechten in gevangenissen met zijn *Groupe d'information sur les prisons*; aan Alain Badiou's betrokkenheid in de migratie- en asielpolitiek in *Organization politique*; aan Jacques Rancière die kortstondig lid was van een maoïstische groep en aan Antonio Negri, die voor zijn betrokkenheid bij *Autonomia Organizzata* zelfs een gevangenisstraf moest uitzitten. Daarna volgde vooral sinds de jaren negentig een generatie van filosofen, kunstenaars, curatoren enzovoort, die weliswaar voortbouwden op deze overwegingen maar ze vaak niet direct in verbinding bracht met hun eigen werkelijkheid.

Zo zijn we eraan gewend geraakt om concepten, cultuurtheorieën en kunstwerken politiek te noemen die zich vaak slechts in de verte baseren op theorieën die zelf ook al abstracties waren van de concrete politieke beweging waar ze uit voort kwamen. Een verwaterde voorstelling van politiek is tot leidraad van het hedendaagse culturele discours geworden.

De klassieke slogan uit de jaren zeventig – ‘het persoonlijke is politiek’ – had tot doel mensen ervan bewust te maken dat maatschappelijke structuren niet eindigen bij de voordeur. Hij moest het privé domein politiseren, maar het lijkt er nu meer op dat het politieke geprivatiseerd is. Op dezelfde manier moest de gedachte dat het esthetische politiek is, de esthetiek politiseren. Ook hier lijkt eerder het politieke geësthetiseerd te zijn. Het voortdurende bewustzijn dat begrippen als waarheid, werkelijkheid en zelfs politiek uitermate complex zijn, heeft ons westerse middenklasse-discours op een doodlopende weg gebracht: we versimpelen te veel of we maken alles veel te ingewikkeld; we zijn te populistisch of we sluiten ons op in een ivoren toren. We sluiten kortom ofwel te veel mensen in, of te veel mensen uit. We zijn op een punt aangekomen dat het noodzakelijke bewustzijn dat alles contingent en relatief is, te vaak wordt misbruikt om intellectueel relativisme te vergoelijken.



## De kunst van de directe actie

Tegen de achtergrond van wereldwijde politieke omwentelingen en van een wijdverbreide filosofische en morele ontevredenheid met de heersende westerse ideeën, zijn zeer uiteenlopende allianties tussen kunst en activisme ontstaan. Sommige hiervan hangen zo nauw met elkaar samen dat ze zich tot één enkel concept hebben verenigd: *art activism*, of zelfs in één woord: *artivism*. In deze term wordt de behoefte samengevat om artistieke vaardigheden, werktuigen en strategieën in te zetten voor activistische doelen. Zo wordt bijeen gebracht, wat niet altijd goed bij elkaar past: zoals kunstenaars weigeren complexiteit en ambivalentie op te geven, zo verachten activisten de traditionele rol van de kunstenaar als de enige auteur van een werk, en nog veel meer de markt waarvan hij doorgaans deel uitmaakt.

In het hart van het activisme staat het begrip van de directe actie: een actie met het zeer concrete doel om een probleem, een alternatief of zelfs een oplossing naar voren te brengen. Directe acties kunnen met geweld gepaard gaan of juist bewust geweldvrij zijn. Onder directe acties vallen stakingen, bezettingen, daden van burgerlijke ongehoorzaamheid, verzet, sabotage, blokkades, overvallen. Maar ook interventies op internet, zoals *hacks*. Het 'direct' verwijst naar de idee van het rechtstreekse handelen: de tijd van het praten en onderhandelen is voorbij of op zijn minst onderbroken. Directe acties staan haaks op twijfel en ambivalentie. De reflectie is – tot op zekere hoogte – opgeschort. Op dat moment lijkt activisme het verst verwijderd van kunst. Anderzijds is er ook het ogenblik waarop een *performance* op gang komt en er geen weg terug meer is. Dan bestaat alles alleen nog maar uit het hier en nu. Op dat moment is activisme kunst het dichtst genaderd. Veel radicale momenten van de *performance* kunst of *live art* kunnen gemakkelijk als directe actie worden beschreven.

In elk geval zijn directe acties zelden spontaan. Ze zijn doorgaans minutieus voorbereid, gepland en geënceneerd. Er wordt geanticipeerd op verschillende mogelijke ontwikkelingen, ontmoetingen, toevalligheden, fouten en tegenslagen. De directe acties worden gepland als militaire interventies – of als een stuk *performance* kunst. Pussy Riot marcheerde niet simpelweg de Christus-Verlosserkathedraal binnen en besloot spontaan wat te doen. Ze kozen de plaats zorgvuldig uit, repeteerden hun tekst en de choreografie van hun optreden. Zelfs de uitgesproken anarchist van de Voina groep moesten zich gedetailleerd voorbereiden, voor ze in een legendarische actie een 65-meter hoge fallus op de Liteynybrug schilderde, vlak voordat die omhoog ging en een reusachtig 'fuck you' symbool voor de ramen van de veiligheidsdienst van St. Petersburg verscheen.

De opblaasbare objecten van de groep *Tools for Action* zijn daarentegen bedoeld om ontspanning te brengen in gespannen en potentieel gewelddadige momenten, of, als dat mislukt, te dienen als schild tegen

waterkanonnen. Tegelijkertijd zijn ze natuurlijk zeer geschikt om foto-grafen van allerlei media aan te trekken en zo aandacht voor een actie te genereren. Voordat ze tijdens een actie gebruikt worden, zijn ze met veel aandacht ontwikkeld, doordacht en uitgebreid getest, net als de vele creatieve manieren om een blokkade op te richten, bijvoorbeeld door het *laboratory for insurrectionary imagination* (labofii).

### Scheidslijn

De groeiende behoefte aan sociaal betrokken, geëngageerde kunst, aan interventies en activisme, aan een kunst die zich zeer direct en praktisch bemoeit met de samenleving, is nauw verbonden met de *social turn* in de kunst, zoals kunsthistorica Claire Bishop het noemt. In haar boek *Artificial Hells* onderzoekt ze deze verandering en constateert dat ontmoetingen tussen kunst en activisme en zelfs vermenging van beide daar onlosmakelijk deel van uitmaken.

De belangstelling van kunstenaars voor activisme hangt – vooral in de beeldende kunst – nauw samen met de interesse voor allerlei vormen van samenwerking met en deelname van het publiek. Er is sprake van een *expanded field of poststudio practices*. Kunstenaars komen hun ateliers uit en ontwikkelen participatieve kunst. Enerzijds betekent de trend om sociale interacties te creëren een belangrijke kritiek op allerlei vormen van beeldende kunst, anderzijds roept deze manier van kunst beoefenen veel vragen op. Het zijn vaak dezelfde vragen waarmee ook sociale initiatieven zich geconfronteerd zien: hoe staat het met de autonomie van de betrokken personen? Hoe lang moet je betrokkenheid met mensen voortduren? Wie profiteert het meest van een actie? Zijn de resultaten blijvend? Al snel wordt duidelijk dat kunstenaars, activisten en zelfs maatschappelijk werkers zeer verschillend op deze vragen antwoorden. Want ondanks alles blijft participatieve kunst een positiekeuze binnen de culturele sector, een kunstvorm “waarbij mensen het belangrijkste artistieke medium en materiaal vormen, volgens de wijze van het theater en de *performance*” (Bishop).

Precies op dit punt trekken velen de scheidslijn tussen geëngageerde kunst en activisme. Hoewel ook activisme omgang met mensen inhoudt, ze organiseert, gebruikt en misschien wel manipuleert, zou de definitie van Bishop onder activisten toch vooral als cynisch worden bestempeld. Zelfs veel kunstenaars zouden een dergelijke formulering liever vermijden. Maar toch is het van belang om duidelijk te stellen: geëngageerde kunst hoeft niet noodzakelijkerwijs plaats te vinden met de instemming van de betrokken mensen. Het hoeft voor die mensen niet eens een positieve ervaring te zijn. Er kan bewust sprake zijn van een confrontatie, of er kan worden gespeeld met miscommunicatie of zelfs misbruik.

## Schokkende kunstwerken provoceren kritisch bewustzijn. Ze onthullen wat de samenleving liever in de doofpot wil stoppen.

/

### KZ-nummer

Neem bijvoorbeeld het werk van de Spaanse kunstenaar Santiago Sierra, bekend om zijn schokkende radicaliteit. Hij gebruikt mensen als materiaal in zijn interventies, door ze een minimaal salaris te betalen voor evident betekenisloze of vernederende handelingen. Zo nam hij bijvoorbeeld zes jonge Cubanen in dienst om vervolgens een streep op hun rug te tatoeëren. ('250 cm Line Tattooed on 6 paid people', 1999) Sierra reproduceert, binnen het gecontroleerde kader van een kunstwerk, het onrecht, de financiële afhankelijkheid en het machtsmisbruik dat in (vooral westerse) samenlevingen plaatsvindt. Hij herhaalt de mechanismes die hij veracht om ze te kritiseren. En maakt ons daarmee deel van het dilemma.

De Nederlandse Renzo Martens gebruikt in zijn film *Enjoy Poverty* (2008) een vergelijkbare strategie. Hij overtuigde Congolese fotografen ervan dat ze geld konden verdienen met het slechte nieuws dat hun land aan de westerse media levert. In plaats van foto's te maken van trouwerijen en andere feesten, fotografeerden ze de oorlog, of concreter "verkrachte vrouwen, lijken en, laten we daar ook nog ondervoede kinderen aan toevoegen". De argumentatie van Martens is glashelder en logisch en schokt ons diep, omdat hij onze eigen hypocrisie heel direct aanwijst.

Pablo Helguera uit Mexico maakt onderscheid tussen *nonvoluntary* (zonder enig overleg of toestemming), *voluntary* (met een duidelijke afspraak of zelfs een contract zoals in het geval van Sierra) en *involuntary participation*. In deze laatste categorie is het overleg eerder onopvallend en indirect, is er vaak sprake van een verborgen agenda en speelt 'het spel van misleiding en verleiding' een centrale rol. Terwijl er in het werk van Sierra een duidelijke deal met de betrokkenen wordt gesloten, blijft bij Martens onduidelijk in hoeverre de deelnemers zich bewust zijn van de implicaties van wat ze doen – overigens inclusief de kunstenaar zelf, die niet vanuit een comfortabele positie als buitenstaander werkt, maar zich midden in de gebeurtenissen begeeft.

Nog provocerder zijn veel kunstwerken van de Poolse Artur Żmijewski, waarin de hoofdpersonen – volgens de definitie van Helguera – "eerst vrijwillig meedoen, maar later onwillige deelnemers worden." In Żmijewski's *Video 80064* (2004) wordt een overlevende van de Holocaust, Jozef Tarnawa, weliswaar niet letterlijk gedwongen om zijn verbleekte KZ-nummer te laten oprissen, maar hij laat zich overduidelijk slechts met veel moeite overtuigen om de procedure te ondergaan.

Dergelijke kunstwerken hebben niet tot doel verandering te bewerkstelligen of voor te stellen, maar richten zich op het op gang brengen van een kritisch bewustzijn. Ze onthullen wat de samenleving liever in de doofpot zou willen stoppen.



## De beste voorbeelden van artistiek activisme en politieke kunst creëren ruimte voor radicale verbeelding.

Aan het andere uiterste van het spectrum staan kunstenaars die zich laten leiden door empathie met anderen. Zij plaatsen sociale zorg, dienen en deemoed in het centrum van hun werk. De Amerikaanse feministische kunstenaar Mierle Laderman Ukeles vond het genre *Maintenance Art* uit, toen ze als jonge moeder constateerde dat het ondersteunen en onderhouden van een ander wezen plotseling haar belangrijkste werk was geworden. Vijfendertig jaar later is ze nog altijd onbetaalde *artist in residence* bij de gemeentereiniging van New York. De Oostenrijkse groep Shared Inc. maakt gebruik van ervaringen en studies van kunstenaars en wetenschappers om werktuigen te ontwikkelen die helpen om contact te maken met comapatiënten. In 1980 bouwde de Poolse kunstenaar Krzysztof Wodiczko voor daklozen in New York draagbare onderkomen, die zowel een slaapplek waren als een middel om gesprekken met voorbijgangers aan te knopen.

### Aandacht

Is het werk van deze kunstenaars inderdaad het tegenovergestelde van de kunstenaars die zich richten op confrontatie en meningsverschil?

Hoewel de strategieën duidelijk verschillen, is de motivatie vaak vergelijkbaar, evenals de mate van persoonlijke betrokkenheid. Veel provocerend en confronterend werk getuigt tegelijkertijd van een diepe betrokkenheid. Het is vaak een schreeuw om aandacht voor de misère en de wandaden in de wereld. Dat is misschien wel het meest zichtbaar bij de in 2010 overleden Christoph Schlingensief, performancekunstenaar, toneelregisseur en filmmaker. Diepe liefde voor mensen en haat tegen onrecht vormde de drijvende kracht achter zijn zeer uiteenlopende werkstukken. In *Bitte liebt Österreich!* (2000) enceneerde hij een *Big Brother* spel met asielzoekers. Een container in het centrum van Wenen vormde het onderkomen voor een groep immigranten die via een camera 24 uur per dag via de website 'www.auslaenderraus.at' konden worden gevolgd. De Oostenrijkse bevolking werd opgeroepen om te bepalen wie de volgende was die het land uitgezet moest worden. Patriottisch rechts was beledigd, links vond het een cynische actie. Maar Schlingensief was allesbehalve een cynicus. Hij probeerde heel bewust vanuit de vaste overtuiging dat verandering mogelijk was. Schlingensief was een meester in het aanwakkeren van controverses, maar hij beheerste ze ook. De heftige debatten in de media en zelfs de fysieke confrontaties die hij meermalen veroorzaakte, verhinderden hem niet tegelijkertijd een bezorgde, betrokken en gevoelige kunstenaar te zijn. Jarenlang werkte hij samen met gehandicapte kunstenaars, die hij waardeerde vanwege hun andere kijk op de werkelijkheid en hun oprechtheid. Hij kreeg regelmatig het verwijt dat hij hen slechts gebruikte, maar zijn vriendschap en zijn wens hen midden in de samenleving zichtbaar te maken, heeft deze kritiek overleefd.

## Nuttige kunst

De oproep van de Amerikaans-Cubaanse kunstenaar Tania Bruguera tot het maken van nuttige kunst, is misschien wel de meest directe en provocatieve. Op dit moment mag ze Cuba niet uit vanwege een geplande actie in Havana, die vervolgens door de censuur werd verhinderd. Ze wacht sinds een half jaar op haar proces. Voor een internationaal kunstenaar is dat een zware straf. In haar *Introduction to Useful Art* schrijft ze: “De laatste keer dat serieus geprobeerd is de kunst te democratiseren was tijdens de Franse Revolutie. Dat is te lang geleden. Nu hoeven we de kastelen of het Louvre niet te bestormen, maar moeten we juist de huizen en levens van de mensen binnengaan. Dat is nuttige kunst.”

Het wekt geen verbazing, dat zulke verklaringen onmiddellijk de oude vraag oproepen die elke avant-garde heeft begeleid en die het esthetische discours van de twintigste eeuw heeft bepaald: is dat nog wel kunst?

Het is in feite overbodig om deze vraag nu weer te stellen, want de meeste antwoorden hierop zijn al gegeven. Sociaal betrokken, participatieve en nuttige kunstpraktijken beroepen zich nog altijd op artistieke strategieën uit de jaren zestig en zeventig: installatie-, *performance*- en conceptuele kunst waren er altijd al op gericht om situaties (werkelijkheid) te creëren, in plaats van bestaande situaties weer te geven. Ze legden de nadruk op het proces en de sociale relaties, stelden vragen bij concepten als auteurschap en individualisme en oefenden op die manier kritiek op de logica van het kapitalisme.

Verschillende lokale ervaringen laten zien hoe je je buiten de gevestigde kunstplekken kunt begeven, maar ook hoe je het theater op een nieuwe manier kunt begrijpen. De idee publieksdeelname en interventie in het publiek heeft de opvatting van wat publiek is radicaal veranderd. Daardoor zijn ook de zeer graduele (en vaak verkeerd begrepen) verschillen tussen vrijwillige en onvrijwillige deelname opnieuw gedefinieerd.

Natuurlijk is de roep om nuttige kunst niet onproblematisch. Hij lijkt naadloos aan te sluiten bij de sociaal-democratische benadering die kunst tot instrument maakt van maatschappelijk werk of mensen met behulp van kunst in slaap wil sussen.

Maar toch: wie hiervoor vreest onderschat de rebelse eigenschappen van kunst. De meest indrukwekkende voorbeelden van geëngageerde kunst blijven op geen enkele manier in symboliek hangen. Tania Bruguera's *Immigrant Movement International* ontwikkelde zich tot een politieke partij en een vakbondsorganisatie voor migranten zonder papieren in Queens, New York. Jonas Staals *New World Summit* opent alternatieve politieke ruimte voor organisaties die uitgesloten zijn van een democratisch discours en een rechtstaat. Het Berlijnse *Zentrum für*

*Politische Schönheit* zorgt – geïnspireerd door de New Yorkse *Yes Men* – met gerichte mediacampagnes voor krantenkoppen over verwaarloosde onderwerpen en jaagt met haar interventies politici op stang. Santiago Sierra of Artur Żmijewski roeren met hun schokkende acties oude wonden die we uit alle macht proberen te negeren, en Christoph Schlingensief probeert via zijn provocaties deel uit te maken van het complexe proces van genezing.

### **Verloren taal**

Dergelijke kunstwerken bieden geen simpele antwoorden of directe verlichting van problemen. Ze zijn niet alleen nuttig door hun directe betrokkenheid, maar ook omdat ze op subtiele of polemische wijze de kapitalistische status quo kritiseren. Hun praktijk is tegelijkertijd symbolisch en concreet. Ze verplaatsen het gewicht van de dubbelzinnigheid van het kunstwerk naar de dubbelzinnigheid van ons eigen leven. De beste voorbeelden van artistiek activisme en politieke kunst creëren bovendien ook ruimte voor radicale verbeelding. Zoals de filosoof Slavoj Žižek het in zijn beroemde toespraak bij *Occupy Wall Street* benadrukte: het is vandaag gemakkelijker ons het einde van de wereld voor te stellen (wat veel Hollywoodfilms ook doen) dan het einde van het kapitalisme. In een tijd dat we zelfs de ‘taal om onze onvrijheid onder woorden te brengen’ (Žižek) verloren zijn, is het al een bewijs van radicale verbeelding om er aan te herinneren dat er altijd nog een mogelijkheid is tot handelen. En zo onderstrepen al deze kunstwerken op verschillende wijzen de oproep van Tania Bruguera: we moeten Duchamps urinoir weer terugbrengen in het toilet – waar het weer van nut kan zijn.

/

Uit het Duits vertaald door Martine Velez

# Saskia Sassen: *We hebben een nieuwe taal nodig*

In welke wereld doet de politieke kunstenaar zijn werk? Sociologe Saskia Sassen sprak tijdens de eerste Life Hack van het kunstproject Hacking Habitat. Haar thema voor deze avond: onzichtbaarheid. Haar sleutelwoorden: uitbanning, complexiteit en geweld in de globale economie.

Door Erica Meijers

De Amerikaans-Nederlandse sociologe Saskia Sassen is een globe-trotter: ze groeide op in Argentinië, Italië en Frankrijk. Tegenwoordig woont ze zowel in Londen als Chicago. Het wekt dan ook geen verbazing dat veel van haar onderzoek over globalisering gaat, in het bijzonder over de lotgevallen van steden in dat proces. Sassen schetst een zich aldoor vernauwende wereld, waar steeds minder mensen en plaatsen er toe doen. Aanvankelijk is dat vooral in economische zin, maar vervolgens ook in sociale en morele zin. Dit is een bruto en gewelddadig proces, dat ze in haar laatste boek *Expulsions. Brutality and Complexity in the Global Economy* (zie p. 68) theoretisch onderbouwt en met veel cijfermateriaal illustreert.

*U gebruikt het begrip onzichtbaarheid. Wat houdt dat in?*  
“Meestal wordt onze tijd getypeerd met de woorden crisis en ongelijkheid. Beide zijn uitermate belangrijk, maar ze voldoen wat mij betreft niet. Crisis zit ingebakken in het kapitalisme; dat biedt dus geen voldoende verklaring voor onze huidige situatie. Gelijkheid gaat over de verdeling. Het is een beschrijving van wat er gebeurt, maar geen verklaring.

Vandaag zien we de scherpe randen van het systeem almaar toenemen. Onder een scherpe rand versta ik het moment dat gewone, vertrouwde situaties extreme trekken aannemen. Zo extreem dat de middelen waarmee we gewoonlijk de toestand van onze samenleving meten, ze niet meer waarnemen. Ze vallen buiten de





## Veel mensen worden economisch afgeschreven en daardoor in veel metingen onzichtbaar.

categorieën van onze statistieken. In die zin worden ze onzichtbaar. Neem bijvoorbeeld de mededeling van de IMF en de ECB in januari 2013, dat het met Griekenland weer de goede kant opging. Hoe kwamen ze daarbij? Ze gingen af op cijfers over winst van bedrijven, export enzovoort, maar in hun metingen kwam zo'n dertig procent van de Griekse werkende bevolking helemaal niet voor, al die kleine bedrijfjes wiens eigenaren zelfmoord gepleegd hadden, of formeel bankroet waren. Dat verdwijningsproces uit de cijfers noem ik wel economische zuivering, naar analogie van etnische zuivering. Die blijft buiten beeld als je alleen spreekt van crisis en ongelijkheid. Ook de enorme vernietiging van het milieu wordt meestal niet meegerekend bij dit soort economische rapporten. Al die plaatsen die we geheel hebben uitgeput, waardoor ze in feite dood zijn. We zouden kaarten moeten ophangen in de kleuterscholen, al die plekken aanwijzen en zeggen: 'Kijk kinderen, dat hebben pappa en mamma gedaan!' De ironie is natuurlijk dat de meeste van ons op prachtige plekken wonen. Ik liep vandaag door Utrecht en ik denk dat het mooier is dan het in eeuwen is geweest. Dat soort dingen draagt ook bij aan de onzichtbaarheid."

### *Hoe verhoudt zich die onzichtbaarheid tot de globalisering?*

"De idee van globalisering suggereert het tegenovergestelde, namelijk dat iedereen met elkaar verbonden is. Het geeft individuen toegang tot een veel grotere zone dan voorheen, fysiek, digitaal, door reizen en toerisme. In werkelijkheid is er minder ruimte beschikbaar: minder land waar voedsel op kan worden verbouwd, minder schoon water, minder lucht om in te ademen.

Ondanks globalisering gaan we nog uit van landsgrenzen als markering van ons gebied, maar het gebied van de meeste naties is gekrompen. In veel landen zijn hele delen niet meer bruikbaar, bijvoorbeeld door milieuschade. Maar je ziet het ook in de steden: denk aan al die wijken die verlaten zijn doordat mensen uit hun huis gezet zijn omdat ze de hypotheek niet meer konden betalen. Niemand komt daar meer. En de mensen die het betreft hebben geen waarde meer als consument, die hebben dus economisch ook afgedaan. Bovendien wordt consumptie steeds minder belangrijk bij het produceren van economische waarde; heel veel mensen worden daardoor economisch afgeschreven en daardoor in veel metingen onzichtbaar.

Een ander element is dat onze

regeringen armer zijn geworden en over minder middelen beschikken om aan deze situatie iets te doen. Veel van het gemeenschapsgeld is naar de private sector overgeheveld. En multinationale bedrijven die veel schade aanrichten, zijn extreem rijk en gaan onbelemmerd hun gang.

Op allerlei verschillende manieren hebben we dus te maken met een gekrompen wereld.

Dat proces gaat nog steeds door. Veel landbouwgrond waar we nog altijd gebruik van maken is stervende. We weten dat de temperatuur van veel grond te hoog is en dat is een signaal. In Nederland valt dit allemaal nog wel mee, behalve misschien wat er gaande is in Groningen als gevolg van de gasboringen."

### *Wat zegt dat over de waarde van al die dingen, mensen, plaatsen?*

"Alles en iedereen wordt gereduceerd tot gebruikswaarde. Kijk, tijdens het kolonialisme maakten de westerse landen ruzie over wie welke kolonie in bezit had en welke beschavingsmissie de beste was. Nu maakt dat niet meer uit. China gaat ergens heen, gebruikt alleen datgene in het land wat het nodig heeft en vertrekt. In de rest is het niet geïnteresseerd. Het kan ze niet schelen of ze een complexe structuur na een paar jaar voor dood

achterlaten. Je kan het een nieuwe vorm van imperialismisme noemen. Macht wordt hierbij ingezet om op actieve wijze zones van verbanning te creëren. Want ze zijn onleefbaar geworden.

We hebben dus te maken met extreme uitsluiting op allerlei niveaus: sociaal, economisch, geografisch en natuurlijk. Kijk bijvoorbeeld naar zwarte getto's in de steden; het zijn niet meer simpelweg 'no go' gebieden, ze zijn nu geheel afgeschreven, en dat geldt ook voor de mensen. In het oude systeem waren ze nog interessant als goedkope werkkrachten, maar nu heeft de economie ze niet meer nodig. Het enige waar de jonge zwarte mannen nog voor worden gebruikt is het vullen van de gevangenissen. Om een privégevangenis winstgevend te maken heb je immers lichamen nodig die de bedden vullen. Zo extreem is het."

*Als democratie gaat over mensen een stem geven en ze zo zichtbaar maken, wat zegt uw verhaal over de krimpende wereld dan over democratie?*

"In de eerste plaats is de rol van de staat gekrompen door privatisering en deregulering. Het gevolg is dat de wetgevende macht geen grip meer heeft op vele sectoren. Door bijvoorbeeld de telecomsector te liberaliseren, hol je in feite

de functie van het parlement uit. De uitvoerende macht, de regering, wint wel macht, maar dat noem ik ironische macht. Door de regulering van de private sector en de semipublieke sector is de staat belangrijk geworden voor het opstellen van verdragen, contracten en regelgeving. Want de privésector heeft behoefte aan allerlei regelingen. Hij heeft de staat nodig om wetten te kunnen aanpassen. Dus de staat lijkt belangrijker, want de uitvoerende tak krijgt meer macht, maar de politieke functie van de staat boet juist aan macht in. Vooral omdat de staat zelf met de ogen van het bedrijfsleven naar de samenleving gaat kijken door het gebrek aan afstand tussen beide. Het resultaat is dat we geen goed functionerende liberale staat meer hebben."

*Kan een tegenbeweging nog iets bereiken, als mensen geen economische machtspositie meer hebben?*

"Een emancipatiebeweging zoals we die in de jaren zeventig kenden, zie ik nu niet meer zo snel iets tot stand brengen. We weten ook dat veel leiders van vroegere verzetsbewegingen later corrupt en gewelddadig geworden zijn. Dus... meer dan om de beweging, gaat het om het gebaar. Een voorbeeld is de manier waarop Morales in Bolivia

een hele bevolkingsgroep die onzichtbaar was erkenning heeft gegeven. Maar er zijn niet veel van dit soort voorbeelden. Ik zie wel mensen en groepen die zeggen: we doen het zelf wel, we maken ons eigen brood, onze eigen energie, enzovoort. Mensen willen op hun eigen manier overleven. Ze zijn pragmatisch. Maar er wordt niet serieus gekeken hoe ons systeem werkt en wat de alternatieven zijn.

*Hacking Habitat* komt met de gedachte van *hacken*; dat spreekt me wel aan. Je komt er niet met één tegenbeweging of één vuist, daarvoor zijn de gevestigde systemen te machtig en te complex. Je kunt ze hier en daar onderuit halen, je kunt lekken creëren en zichtbaar maken wat verdonkeremaand wordt."

*Speelt het gebrek aan vertrouwen in de politiek hier ook een rol?*

"Absoluut! En denk aan de armoede van onze politieke taal. Dat is een belangrijk punt: we hebben een nieuwe taal nodig die de huidige werkelijkheid beschrijft. Het oude linkse vocabulaire voldoet niet meer. Aan de andere kant worden immigranten als de vijand neergezet, tegenover mensen met lage inkomens; er worden horizontale conflictlijnen gecreëerd en de verticale verdwijnen geheel uit zicht. Dat is een tragedie, dat

De gevestigde systemen zijn te machtig en te complex voor een tegenbeweging, maar je kunt ze hier en daar onderuit halen, zeg maar *hacken*.

is de armoede van de politieke taal ten voeten uit. Wij hebben als middenklasse geprofiteerd van het Keynesiaanse kapitalisme, maar we hebben daar niet voor gevochten. Dus we gedragen ons als consumenten. We houden ons niet meer bezig met strijd, we houden ons bezig met klagen en daar is niets politieks aan. De vraag is dus: hoe trekken we de politieke regie weer naar ons toe? Daarvoor is in eerste plaats een nieuwe taal nodig.

Een oude politiek term die we opnieuw zouden kunnen gebruiken is verbanning. Zo gebeurde het heel vroeger, je werd uit de gemeenschap gestoten, waardoor je in sociaal opzicht niet meer bestond. Dat leidde vaak ook tot de fysieke dood. Dat zien we nu ook, maar dan op microniveau. Jongeren uit migrantenfamilies worden uitgestoten. En waar kunnen ze nog heen? Vandaag heb je niet veel keuze, behalve IS. Gevangenis kun je ook als zones van verbanning beschouwen. Plaatsen waar mensen zijn die er niet meer toe doen. Politiek gezien is er dus een probleem van representatie. We hebben taal nodig om het grote politieke landschap te benoemen.”

*Kunnen kunstenaars hieraan een bijdrage leveren?*

“Niet alleen kunstenaars, ook wetenschappers en anderen. Maar kunstenaars beschikken wel over een belangrijke voorwaarde, namelijk vrijheid, in de zin van emancipatoire autonomie. Daardoor zien ze meer en kijken ze anders. Kunst kan zichtbaar maken wat uit beeld is geraakt. Wij hebben bijvoorbeeld eens een tentoonstelling georganiseerd in het museum voor moderne kunst in New York, waar een kunstenaar liet zien wat het betekent om als naaister in een *sweatshop* te werken. Ze zat in de etalage te naaien en ging alleen weg om te slapen, slechts een paar uur per nacht. Op dezelfde manier zijn er tentoonstellingen die laten zien wat het betekent om dakloos te zijn.

Kunstenaars, vooral de meer activistische kunstenaars, spelen een belangrijke rol in het creëren van vrijplaatsen, waar alternatieven kunnen worden bedacht en uitgeprobeerd. En opvallend genoeg doen ze dat juist vaak op die plaatsen die door het systeem zijn afgeschreven, in de verbannen zones dus. Die maken zo weer zichtbaar.”

/  
Met dank aan Sophie Lauwers.



## De Life Hacks van Hacking Habitat

De kunstmanifestatie *Hacking Habitat. Art of Control* gaat over de groter wordende invloed van systemen en instituten en de rol die technologie daarin speelt. Welke uitwegen zijn er? In de aanloop naar de manifestatie in 2016 zijn er nog twee *Life Hacks*.

### Life-hack #3

#### How to cross borders

James Bridle over privacy en bewegingsvrijheid  
3 september, 20.00.

### Life-hack #4

#### How to beat bureaucracy

Evgeny Morozov over de kloof tussen burgers en overheden  
29 oktober, 20.00

Plaats: Tivoli Vredenburg, Utrecht.  
Zie [www.hackinghabitat.com](http://www.hackinghabitat.com)

**Hacking Habitat** vindt plaats van februari tot juni 2016 in de voormalige gevangenis Wolvenplein in Utrecht.

# Hacking Habitat in beeld

Hito Steyerl. How not to be seen. A Fucking Didactic Educational .Mov File (still). 2013 Courtesy de kunst







Workshop Mensurgeniaal Datsun Kars Afrim





Diller Scofidio + Renfro, Mark Hansen, Laura Kurgan, Ben Rubin EXIT Animated map: Political Refugees and Forced Migration, 2008-2009 Foto: Diller Scofidio + Renfro, Mark Hansen, Laura Kurgan, Ben Rubin



SELL YOUR

Echte waertjes  
slaan het beste

5.99  
Nieuw  
down land  
gevoel



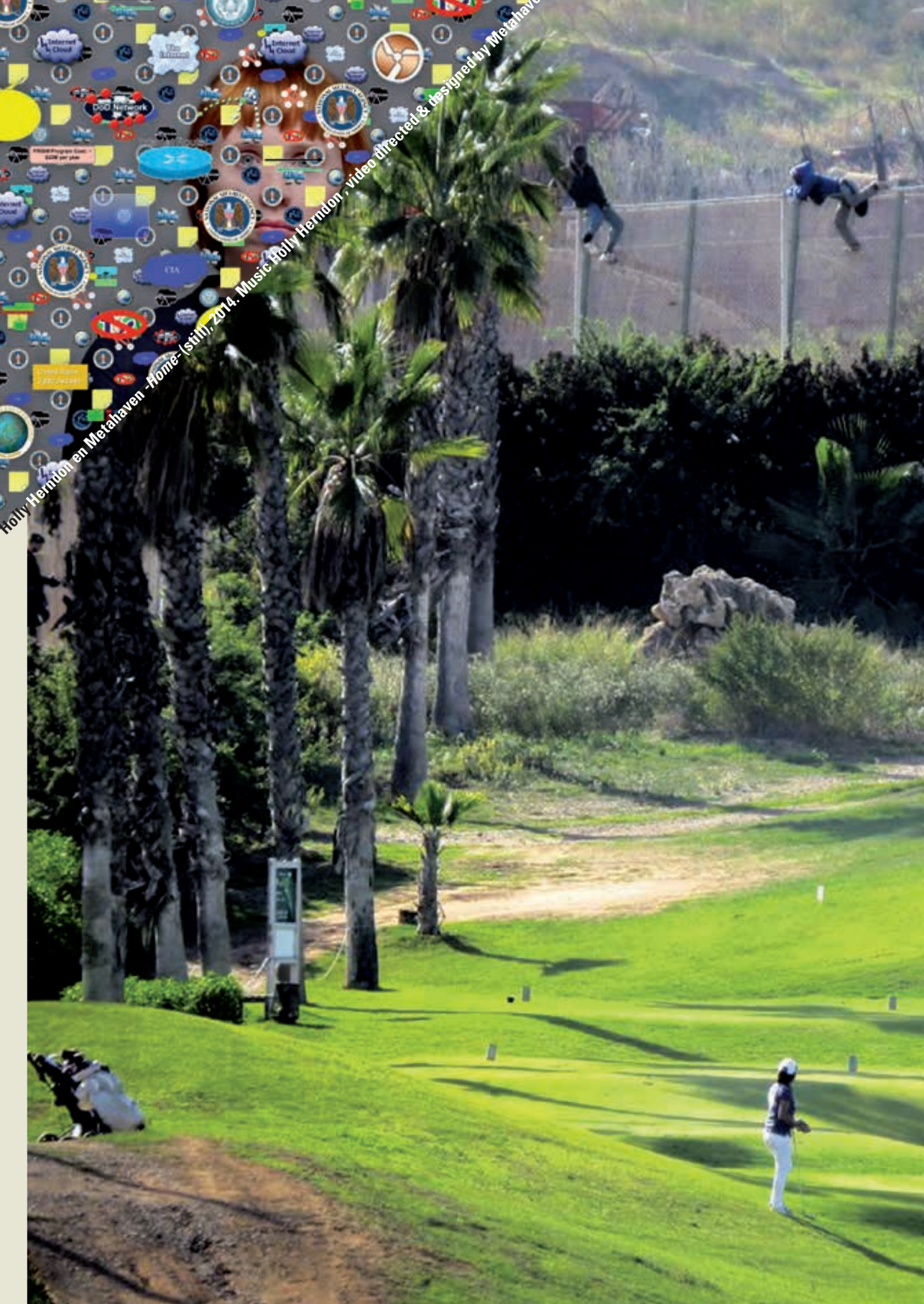
Hacking Habitat: Toen de nieuwe supermarkt Plus opende werd Henk gevraagd hier met het Straatnieuws te komen zitten. Er werd een leunstoel voor hem geregeld. En hij mag hier zijn spullen achter slot en grendel zetten. Hij is aanspreekpunt voor de bezoekers van de supermarkt. Kleine gesprekjes zijn belangrijk als smeeroilie van de maatschappij waarin we steeds meer langs elkaar heen lopen. Zodoende verhoogt Henk het gevoel van veiligheid van de mensen door daar te zitten. In het Straatnieuws staat een fotoreportage van het officiële kussengevecht dat 4 april op het Domplein plaatsvond: World Pillow Fight Day.

Claire Fontaine Sell your debt. 2012. Courtesy Kunstenaar(en) Galerie Neu, Berlin. Foto: James Thornhill

OR DEBT



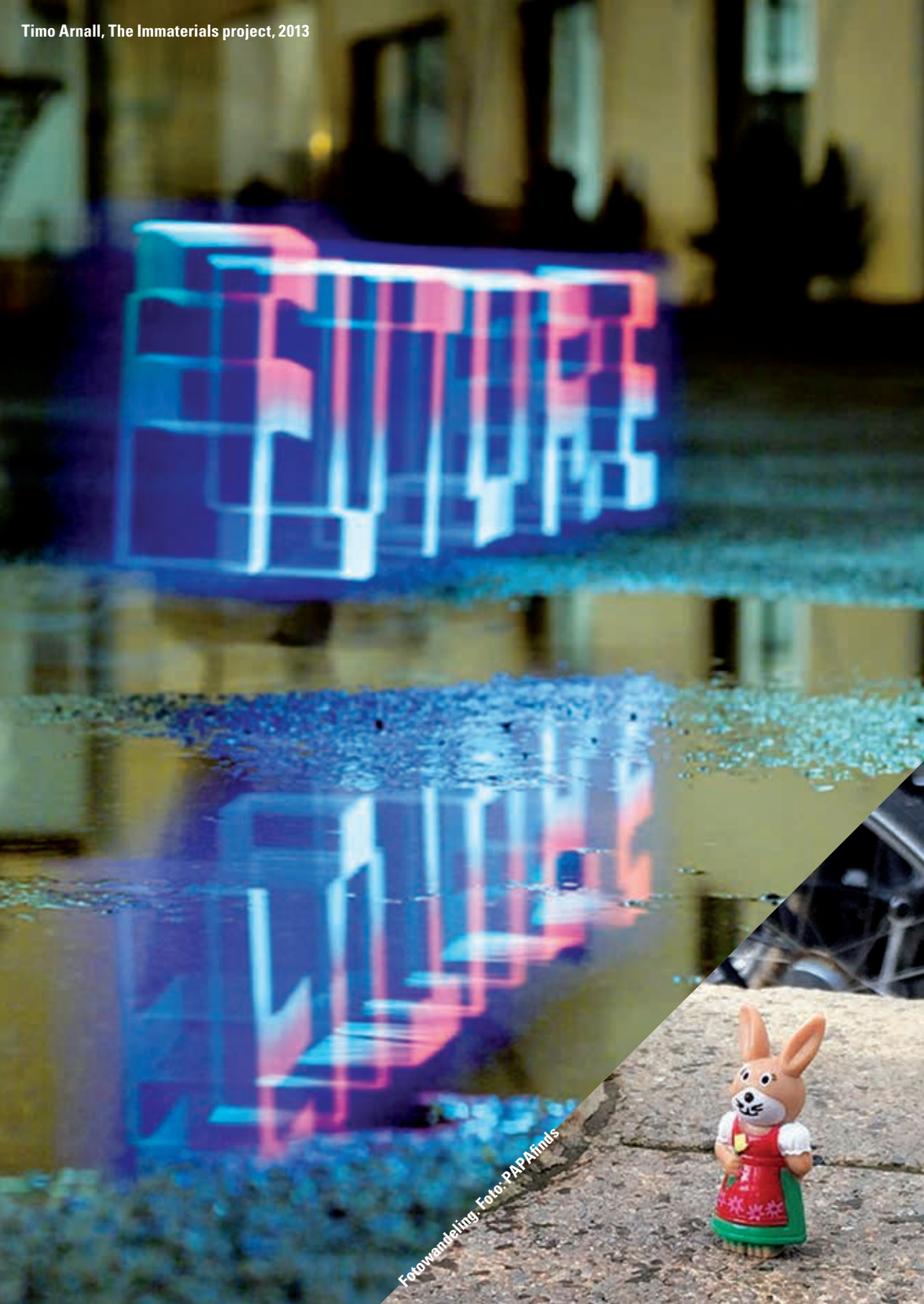
Holly Hemdon en Metahaven - Home-Isstill, 2014. Music Holly Hemdon - video directed & designed by Metahaven







Gevangenis Wotwemlein



Fotowandeling. Foto: PAPAAnnds



# Een geur van hoger honing

**In welke context werkt de politiek betrokken kunstenaar? Hoe staat het met het beleid in de kunstwereld? Onlangs verschenen hierover twee rapporten van de Raad voor Cultuur (RvC) en de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (WRR). Een kritische lezing.**

Door **Bart Top**

Met opluchting lijkt de cultuursector afscheid te willen nemen van het tijdperk Halbe Zijlstra. Het negatieve beeld van subsidieslurpers dat hij gebruikte om zijn cultuurbezuinigingen er door te jassen heeft plaats gemaakt voor een optimistisch vertoog waarin de dappere sector standgehouden heeft en nu misschien zelfs weer kan terugkeren naar zijn primaire taak. 'Kunst mag weer een 'nutteloze noodzaak' zijn, zoals Ramsey Nasr het zo fraai formuleerde. Of ligt het toch nog anders?

Nederland worstelt met de rol en positie van de kunst. In het naoorlogse Nederland was kunst een nauwelijks omstreden terrein. De autonome, westerse kunst stond fier overeind tegenover de totalitaire kunst van het Derde Rijk en de geknevelde kunstenaars achter het IJzeren gordijn. Subsidie was nauwelijks een discussiepunt en van lieverlee breidde het culturele landschap zich verder uit. Het grootste deel van het kunstenveld voelde zich thuis binnen de context en taal van het modernisme en vernieuwing was een sleutelwoord. De mainstream hield zich ondertussen verre van de populaire cultuur en van maatschappelijk engagement. 'Autonomie' was een sleutelbegrip, niet alleen voor de kunstenaars maar ook voor de beheerders van orkesten, musea en theaters, een autonomie die bestond bij de gratie van een overheid die zich braaf verschool achter het Thorbeckiaanse adagium 'De regering is geen oordeelaar van wetenschap en kunst'.

Waar in sommige gevallen de overheidsbijdrage aan kunstproducties opliep tot ruim boven de tachtig procent van de kosten, was het niet vreemd dat in de jaren negentig staatssecretaris Van der Ploeg eiste dat kunstinstellingen meer zelf gingen verdienen. Ook viel op dat de smaakmakers van het kunstenveld de multiculturele ontwikkelingen links lieten liggen en de veranderende smaak van het publiek als een

tijdelijke zonde zagen.

Niettemin bepaalde nog halverwege het eerste decennium van deze eeuw een afwijzende, verdedigende houding de toon. Zo zei toenmalig Stedelijk Museum directeur Van Tuyl in zijn nieuwjaarstoespraak in 2007: "In plaats van kunst volledig te integreren in de ondoorzichtige hedendaagse maatschappelijk werkelijkheid moet zij vaak in bescherming genomen worden tegen het milieu van externe krachten dat haar autonomie dreigt aan te tasten."

### Ruig klimaat

Van die Calimerohouding, met de grote buitenwereld als een bedreiging, was weinig meer over na de brute inbraak in de landelijke kunstsubsidie van Zijlstra cs. De autonomie waarover de kunstpausen graag spraken bleek gebaseerd op een heilig geloof in een permanente overheidsbijdrage. De schok was groot, niet alleen vanwege de keiharde ingreep, maar ook door het onverbloemd minachtende discours waarmee zij gepaard ging. De populistische opvattingen over gesubsidieerde kunst hadden een politieke vertaling gekregen.

Nu, enkele jaren na de bezuinigingsingreep worden de reacties in de kunstwereld duidelijk. Grote instellingen zoals het Concertgebouworkest sorteren voor op een preferente positie. Zij claimen als *too big to fail* organisaties binnen de basisinfrastructuur een groter deel van de verkleinde subsidiepot op.

In het niet-gevestigde segment is de reactie anders. Grote verliezers zijn de vernieuwers uit de jaren zestig en zeventig, die hun avantgarde positie konden volhouden met overheidssteun, maar die als babyboomers nu onvoldoende wendbaar zijn om in een ruig klimaat creatief te overleven. Hoewel de bezuinigingen via onder andere de productiehuzen de aanstormende generatie en de cultureel diverse clubs het hardst troffen, is daar op dit moment nog

veel elan, wellicht omdat jongeren en cultureel diverse makers toch al weinig fiducia hadden in een zorgende overheid. Vooralsnog geven ze een positieve draai aan hun gemarginaliseerde positie.

### Nieuw publiek

In het licht van deze ontwikkelingen is van groot belang waar beleidsmakers in de kunstwereld nu staan. Twee recent verschenen publicaties, de *Agenda Cultuur 2017-2020 (en verder)* van de Raad voor Cultuur (RvC) en *Cultuur herwaarderen* van de Wetenschappelijke Raad voor het Regeringsbeleid (WRR) geven daar inzicht in, al lijken zij elkaar op het eerste gezicht tegen te spreken. De WRR kwam vooral in het nieuws vanwege de nadruk op het 'intrinsieke belang' van kunst, terwijl in de borst van de RvC twee zielen lijken te huizen. Enerzijds stelt de RvC de rol van publiek centraal en wijst hij op de economische en sociale functie van kunst, anderzijds benadrukt hij ook de 'esthetische waarde' van kunst en 'de intrinsieke waarde' van het erfgoed.

Waar in eerdere beleidsstukken de autonomie van de kunst bezongen werd, legt de Raad voor Cultuur de nadruk op de verbinding met het publiek: "Kunst gaat pas werken als het communiceert." Kunst moet daarom rekening houden met een veranderend publiek dat bovendien ook nog eens een ander gedrag gaat vertonen. De cultuurdeelnemer is vaker 'omnivoor', de scheidslijn tussen hoge en lage cultuur vervaagt, populaire kunst bereikt bijna twee keer zoveel publiek als de 'gecanoniseerde' kunst binnen klassieke muziek, opera, toneel en klassieke dans. Er is zelfs sprake van 'cohortvervanging': het oudere cohort dat vooral voorkeur had voor de klassieke kunsten wordt vervangen door een jonger cohort met een veel diverser smaakpalet.

Door de rol van het veranderende publiek centraal te stellen, komt de RvC tot een kritisch oordeel over

/

Slechts een klein deel van het overheidsgeld bereikt kunstenaars die hun kunst in dienst stellen van een maatschappelijke doel.



het aanbod: “Er wordt bij de gevestigde instellingen weinig nieuw aanbod gecreëerd dat voor nieuwe publieksgroepen interessant is. Daarnaast vallen kleinschalige, cross-disciplinaire en cultureel diverse initiatieven nog te vaak tussen wal en schip wanneer ze financiële ondersteuning aanvragen. Vernieuwing (...) komt vooral voort uit het opkomen van nieuwe genres, de vermenging daarvan en diversiteit in inspiratiebronnen.”

### **Intrinsieke waarde**

De WRR vaart op het eerste gezicht een andere koers. In de media werd vooral de waarschuwing opgepikt voor een te ver gaande instrumentalisatie van de kunst. In die sfeer werd het rapport op 5 maart ook ontvangen door minister Bussemaker: “Cultuur heeft een eigen waarde die niet enkel is te vatten in termen van sociale en economische effecten, of verbinding met andere beleidsterreinen. Uit de intrinsieke waarde van cultuur vloeien de belangrijke maatschappelijke en economische waarden voort.”

Toch lijkt hier vooral sprake van een ongelukkige presentatie en interpretatie van het WRR-rapport. Inhoudelijk bevat het vrijwel dezelfde conclusies als het advies van de cultuurraad: “Een vitale cultuursector weet zich te verbinden met een veelheid van publieken.” De WRR wil burgers laten meestemmen over de besteding van cultuurgeld en wijst op de noodzaak meer te doen aan ‘publieksverbreding, publieksverdieping en publieksvernieuwing’. Met deze en andere voorstellen moet “de kwaliteit, de diversiteit en de reikwijdte” van het culturele aanbod gewaarborgd worden. De WRR wil dus niet terug naar de ‘autonome’ kunst van weleer, maar vraagt juist de kunstwereld interactiever te worden, zij het vanuit de eigen kracht, niet met een economische of maatschappelijke argumentatie.

Een van de auteurs van het rapport, Dave O'Brien,

keert zich in de bundel – maar dan zijn we al wel op pagina 132 – zelfs expliciet tegen het concept ‘intrinsieke waarde’: “In het Verenigd Koninkrijk heeft de terminologie van intrinsieke en instrumentele baten noch bij de overheid noch in de culturele sector een productieve benadering opgeleverd. Deze twee termen – intrinsiek en instrumenteel – lijken dus beter te kunnen worden vermeden.”

O'Briens advies werd echter opzichtig genegeerd. En hoe terecht beide adviezen ook oproepen om de luiken open te gooien en op zoek te gaan naar aansprekende genres en nieuwe publieken, toch komen ze niet in de buurt van een meer productieve benadering, die uitgaat van de harde realiteiten in het cultuurveld. Vandaar dat de receptie van de rapporten bleef steken in een verheven discussie over intrinsiek versus extrinsiek belang van de kunst. Het debat doet denken aan Nijhoffs *Lied der dwaze bijen*, aan de geur van ‘hoger honing’ en vooral aan ‘een steeds herhaald niet-noemen’. De mantra's over ‘vernieuwing’ en ‘autonomie’ lijken ingeruild voor die van ‘intrinsieke’ en ‘esthetische waarde’. Maar het discours blijft losgezongen van de werkelijkheid, beter gezegd: van de verschillende werkelijkheden binnen de culturele sector. Die worden nog steeds onvoldoende benoemd.

### **Levend erfgoed**

De werkelijkheid is dat er vele functies en rollen zijn binnen de sector. Grote culturele instituties vervullen andere rollen dan kleine, experimentele gezelschappen of broedplaatsen. Slechts een klein deel van het overheidsgeld bereikt kunstenaars die hun kunst in dienst stellen van een maatschappelijke doel, het recente project *The art of impact* ten spijt.

De werkelijkheid is dat als we de hele sector langs de financiële meetlat leggen een groot deel van het cultuurgeld naar erfgoed blijkt te gaan.

## De legitimatie van overheidssubsidie ligt niet in de intrinsieke waarde en de economische en maatschappelijke effecten.

Dat betreft stenen monumenten maar ook musea. Het Rijksmuseum krijgt meer subsidie dan alle negen theatergezelschappen in de landelijke Basisinfrastructuur samen. De negen orkesten en drie operagezelschappen krijgen samen ongeveer evenveel geld als de honderden initiatieven die via het Fonds Podiumkunsten bediend worden.

Daarnaast zijn er grote verschillen in de rol die culturele instellingen vervullen. De uitvoeringspraktijken van een groot deel van de orkesten, de opera, de grote dans- en theatergezelschappen bestaan uit het tot leven wekken van de culturele canon. De Raad voor Cultuur noemt dit 'gecanoniseerde kunst'. Je kunt het nog beter 'levend erfgoed' noemen, de vruchten van de grote tradities van de Europese kunst: Bach, Brecht, Mozart, Mahler, Strawinsky, Shakespeare en Molière.

Natuurlijk zijn er soms sporen van vernieuwing te zien binnen die traditie. Er komt regelmatig nieuw werk op de planken, maar voor een belangrijk deel dient de subsidie hier om erfgoed in stand te houden. Er is helemaal niets mis met die missie. Toch wordt die zelden zo benoemd. Is het schaamte omdat de traditionele podiumkunsten en de kunstcanon in Nederland sterk internationaal ingekleurd zijn? Nederland heeft een roemrijke Bachtraditie, een Mahlertraditie, het ballet is niet denkbaar zonder Russische, Franse en Amerikaanse inbreng. Op alleen Nederlandse toneelschrijvers kan het theater niet voort. Neerlands beste schilders zijn alleen te begrijpen als we oog hebben voor hun buitenlandse inspiratiebronnen. Ofwel: de kunsttraditie verraadt de ware Hollandse identiteit. De traditionele 'hoge' cultuur drijft in dit land op openheid voor primair de Europese scheppers, omdat wij, afgezien van de schilderkunst, niet beschikken over een eigen nationale historische canon van makers. Kunstliefhebbers in Nederland zijn altijd georiënteerd geweest op de

ons omringende buitenlanden, na de oorlog gevolgd door een periode van Amerikaanse dominantie. En dan vergeten we maar even – zoals gebruikelijk – de onderstroom van invloeden uit Afrika, de Oriënt en de voormalige koloniën.

### Scheefgroei

Dat te erkennen zou de start kunnen zijn van een zinvol gesprek, niet over 'de' waarde van kunst maar over wat de maatschappij over heeft voor het in stand houden van het (levend) erfgoed en de culturele canon. Je kunt er dan echter niet omheen om te vragen of het terecht is dat zo ongeveer tweederde van de subsidie daar naar toevloeit en of voor de instandhouding van deze tradities werkelijk zoveel orkesten en theatergezelschappen nodig zijn, nu er minder publiek voor warmloopt.

Verhoudingsgewijs zeer weinig landelijke subsidie wordt immers gestoken in vernieuwende kunst. Presentatie-instellingen in de beeldende kunst doen het met 2,5 miljoen per jaar, het jeugdtheater met ruim vijf miljoen. 'Nieuwe' genres – we spreken dan over ongeveer alle genres die de laatste honderd jaar opkwamen – als film, cabaret, jazz of hiphop komen er bekaaid af.

Wie niet op het abstracte niveau van 'de' kunstsector blijft hangen, ziet een ernstige scheefgroei in de verdeling van overheidsgeld. Zowel de Raad voor Cultuur als de WRR maken een halve stap als zij een historische verschuiving in de publieksvoorkeuren constateren, zij verzuimen echter om te analyseren waar de pijn zit en hoe er verschoven zou kunnen worden. Door volhardend in algemene termen te blijven spreken en niet aparte criteria voor levend erfgoed en vernieuwende kunst te formuleren, geen analyse te maken welke genres terrein verliezen en welke sterk opkomen, bevorderen ze de status quo en onthouden ze de overheid in feite een sturingselement.

Want wat moet een overheid met een adviseur die vertelt dat kunst schoonheid, ontroering, herinnering of contemplatie biedt, maar ook schok, afkeer, verdriet, discussie en confrontatie kan veroorzaken? Hullen adviseurs en kunstbeschouwers zich zo niet in het kleed van de kunstenaar? Want die is vrij: de kunstenaar kan kiezen hoe hij zich verhoudt tot de wereld, is vrij om toegepast of autonoom te zijn, betrokken of vertrokken. De kunstenaar is zelfs vogelvrij.

### Sky high

Die vrijheid is er niet voor de gesubsidieerde kunstinstellingen. Die moeten zich verantwoorden over wat zij doen, binnen hun taken en opdrachten. Die vrijheid is er al helemaal niet voor de beleidsmakers. Die moeten heel precies bepalen welke kunstvorm zich ontwikkelen. Zij moeten zorgen voor draagvlak, legitimeren waarom geld naar welke delen van de kunstsector gaat. Dan gaat het niet over intrinsieke waarde, maar over veel concretere vragen: hoeveel van het subsidiegeld gaat op aan stoelen, gebouwen en airconditioning? Hoe verhoudt de wereld van de krachtig opgetuigde culturele instituties, met al hun vaste krachten, administrateurs, subsidieverwerfers, directeuren en commissarissen zich tot de wereld van de ensembles en de theatergroepen of de wereld van de zzp-kunstenaar die tienduizend euro per jaar omzet? Hoe verhouden zich de investeringen in cultuureducatie en talentontwikkeling vanaf school en straat tot de subsidiëring van operastoelelen?

Of neem de grote beleidsvraag op het gebied van beeldende kunst. Natuurlijk heeft die kunst waarde, intrinsiek en extrinsiek. De actuele vraag is echter vooral hoe de subsidie van de overheid, en daarmee ook de positie van publieke kunstmusea zich verhoudt tot de invloed van kunstverzamelaars en de markt. Moeten musea met overheidsgeld meebieden

nu de prijzen *sky high* gaan? En waarom kan de overheid musea niet deels uit de wind houden door verzekeringsgarantie te bieden bij tentoonstellingen om te voorkomen dat hoge verzekeringsgelden musea dwingen tot extreme bezoekersaantallen en sponsoring zoals bij *De late Rembrandt*? Als de overheid die rol overneemt kan het uitgespaarde geld naar kunst in plaats van de verzekeringsbranche.

### Subsidie

Ziehier: wie inzoomt op een specifieke sector en daarbinnen onderscheid maakt naar wie welke rol vervult, komt vele stappen verder dan wie blijft hangen in Kantiaanse zangen over de kunst.

De legitimatie van overheidssubsidie ligt niet in die intrinsieke waarde en de economische en maatschappelijke effecten. Dat ze er zijn staat buiten kijf. Dat ze niet volledig gekwantificeerd kunnen worden ook. Maar in een wereld waarin veel kunstvormen zichzelf bedruipen blijven er vier goede redenen over voor ondersteuning van kunst door de overheid: 1) kunsteducatie, 2) cultuurparticipatie, 3) experiment en talentontwikkeling, 4) instandhouding van erfgoed en culturele canon. Niet alle kunst hoeft zich op een van deze punten te legitimeren – zeker niet zolang ze geen beroep op de overheid doet – maar omgekeerd zou wel elke overheidsbijdrage tot een van die punten herleidbaar moeten zijn – en graag in een redelijke verhouding. Het wordt tijd dat er een eind komt aan het 'steeds herhaald niet noemen' en met frisse blik subsidies voor kunst en erfgoed in een nieuwe balans worden gebracht.

/

### Bronnen

F. Bolkestein, M. Arkoun, *Islam en de Democratie. Een ontmoeting*, Amsterdam / Antwerpen, Contact 1994.

Evelien Gans, 'Over gaskamers, joodse nazi's en neuzen', in:

Peter R. Rodrigues en Jaap van Donselaar (red.), *Negende Monitor Racisme & Extremisme*, 2010, p. 136.

[www.begijnhofamsterdam.nl/mirakel/de-heilige-stede](http://www.begijnhofamsterdam.nl/mirakel/de-heilige-stede) (citaat Willem van Oranje)

# Vervreemding

**Politieke kunstenaars zoeken de spanning tussen de wereld van de kunst en die daarbuiten. Ze willen met hun werk echt effect sorteren en ontwikkelen daarvoor verschillende strategieën. Hoe werken die?**

Door **Anke Coumans**

Tijdens de conferenties *Artists Organisation International* in Berlijn in januari van dit jaar, en de conferentie *Being Political* op Academie Minerva afgelopen mei, spraken beeldend kunstenaars en kunstorganisaties over hun positie in de wereld. Deze politieke kunstenaars zoeken in hun werk de spanning tussen wat Jacques Rancière de autonome en heteronome positie noemt. Kunstenaars dus, die met het ene been in de kunstwereld staan, en met het andere in de samenleving. Zij verhouden zich meer direct tot de wereld om hen heen dan andere kunstenaars en zijn zich meer bewust van de impact (symbolisch en werkelijk) die zij kunnen hebben op de toeschouwer en daarmee op het politieke krachtenveld dat onze wereld vormgeeft. Juist omdat impact voor deze kunstenaars van belang is – ze willen echt iets bereiken met hun kunst – zoeken zij een vorm van communicatie die effectief is. Welke strategieën gebruiken deze politiek kunstenaars vanuit hun streven het politieke krachtenveld te bewegen zonder in de val van propaganda en effectbejag te vervallen? In dat laatste geval zou er namelijk eerder sprake zijn van een depolitisering van het publiek, aangezien dat dan in een bepaalde richting wordt gedirigeerd, zonder dat hun kritisch denkvermogen wordt aangesproken.

## **Over de kop**

In het *Kinderproject für Syrien* van het *Zentrum für politische Schönheit* (ZPS) zien we hoe de propagandistische

beeldtaal gebruikt kan worden. Het project verwijst naar het kindertransport uit 1938, waarin 9354 Joodse kinderen Duitsland konden verlaten om opgevangen te worden in Groot-Brittannië. Het ZPS doet een beroep op de Duitse burger om dan ook nu de opvang van een even zo groot percentage Syrische kinderen mogelijk te maken. Het project is een combinatie van beeldende interventies in het publieke domein, die zowel verwijzen naar de Tweede Wereldoorlog als naar politieke acties die tot een daadwerkelijk resultaat willen leiden, namelijk opvang van Syrische kinderen. De acties worden gecombineerd en becommentarieerd via ironisch op te vatten beelden van bijvoorbeeld blijde Syrische kinderen die de Duitse minister van familie zaken, Schwesig bedanken.

Een ander goed voorbeeld van deze ironische mediastrategie is het illegalenformulier van EGBG (Martijn Engelbregt) uit 2003 (Coumans 2010). Het formulier is niet van echt te onderscheiden; het roept mensen op hun illegale medemens aan te geven. Het beeld (ontwerp) zegt: “we leven in een maatschappij waarin het een mogelijkheid is dat de overheid haar burgers vraagt om een ondergedoken persoon aan te geven”. De overheid heeft daarvoor een machtig en dwingend instrument: het formulier. Het formulier is een programma en werkt als een programma, een script. Engelbregt ontmaskert de code van het programma door het te hypercoderen met een inhoud die overdreven is, die wantrouwen zou moeten wekken. Het is een strategie die de gevestigde geaccepteerde communicatie overneemt, kopieert en hem over de kop laat gaan. Daarom wordt deze strategie ook wel overidentificatie of subversieve affirmatie genoemd.

## **Kritische toeschouwer**

Alhoewel in het geval van dit illegalenformulier juist het uitblijven van actie beoogd wordt, terwijl het Kindertransport tot actie aan wil zetten, worden in

# als strategie

beide gevallen twee verschillende toeschouwers op eenzelfde manier aangesproken: een communicatief naïeve en een zogenaamd meta-talige kritische toeschouwer. De tweede staat op de schouders van de eerste. Waar de eerste toeschouwer de communicatie serieus neemt, daar begrijpt de tweede de knipoog in de communicatie. Precies in dit onderscheid zit een lastige kwestie. De strategie creëert namelijk een onderscheid tussen mensen die visueel onderlegd zijn, die begrijpen dat een dusdanig actie een kunstactie is, en mensen die dat niet doorhebben: de ‘domme’, naïeve toeschouwer. Deze laatste voelt zich voor de gek gehouden wanneer hij ontdekt dat het hier ‘maar kunst’ is, zeker omdat de artistieke actie niet plaatsvindt binnen een context die hem daarop had kunnen wijzen (het museum), maar in de publieke ruimte, waarin formulieren normaal ook functioneren. En zelfs wanneer de kritische toeschouwer het uiteindelijk overneemt en door heeft dat er een spel gespeeld wordt, heeft hij zich (even) laten meeslepen door emoties van afschuif, of was hij even geneigd te doen wat van hem gevraagd werd. Het hypercodische beeld speelt op propagandistische wijze in op de gevoelens van de naïeve toeschouwer en verwacht dat de kritische toeschouwer er vervolgens afstand van neemt. Datzelfde gebeurt in de beelden van het ZPS. Sterker nog, in hun media-campagne zijn nog veel minder aanwijzingen te vinden die de kritische toeschouwer activeren. Zij maken nog veel ongegeneerder gebruik van de beeldtaal die ontwikkelingshulporganisaties gewoonlijk gebruiken om het Duitse volk tot actie te bewegen. Wat in de beelden van deze actie afwezig is, is de mogelijkheid om of het aanzetten tot het achter de code kijken (Flusser 1998). Wanneer de metatalige kritische toeschouwer niet in de gelegenheid wordt gesteld om de code te doorzien, om te begrijpen hoe hij in een bepaalde richting wordt gedirigeerd, ontstaat propaganda. Politieke kunst kan dus niet zonder een actief acterend kritisch publiek.

## Hacken

Wat ontbreekt in de propaganda is de door Victor Sjklovski (1893-1984) al in de jaren dertig van de vorige eeuw benoemde strategie van de vervreemding. Hierbij wordt het vertrouwde vreemd gemaakt op een dusdanige wijze dat het vertrouwde nog wel herkend wordt, maar de toeschouwer er door de vervreemding opnieuw naar kan kijken. Dit gebeurt tijdens de overidentificatie. In dit procedé wordt hetzij het beeld, hetzij het systeem van kijken (de code) vervreemd. Door het systeem te kopiëren en te vervreemden, leren we het te doorzien. Het tegenwoordig veel gebruikte woord *hacken* verwijst evenzeer naar het onschadelijk maken van het systeem door ermee te spelen, het te kijk te zetten, het transparant te maken. Waar propaganda werkt en programmeert door de code te verduisteren, daar werken deze politieke strategieën door de code te ontmaskeren en de programmering zichtbaar te maken.

Slavoj Žižek legde tijdens een recente lezing in de Westerkerk uit, dat de overschrijding van het systeem (de perverse uitwassen ervan) onderdeel vormen van het systeem (of de ideologie). Zij bevestigen het zelfs. De echte subversiviteit zit in het ter discussie stellen van het systeem (of het *frame*) zelf. De subversiviteit van iemand als Snowden bestaat er dus niet uit dat hij het systeem overschrijdt, maar dat hij er buiten treedt.

## Poolse Joden

Naast overidentificatie is er nog een veel gebruikte strategie om toeschouwers zich op kritische wijze te laten verhouden tot de wereld om hen heen: *re-enactment*. Hierbij wordt op een vervreemdende, theatrale wijze een gebeurtenis uit het verleden herhaald. Ook hier zorgt de vervreemding ervoor dat een nieuwe verhouding tot die gebeurtenis mogelijk wordt. Het meest bekende voorbeeld van dit moment is de *Jewish Renaissance Movement In Poland (JRMiP)* van Jaël Bartana, waarin een voorstel wordt gedaan voor een terugkeer van alle uit Polen afkomstige Joden naar Polen. Dit gebeurt op verschillende manieren: in films wordt de leider van de beweging aan ons voorgesteld; in tribunaal evalueren de beweging haar geschiedenis en op conferenties presenteren acteurs de beweging. Fictieve en theatrale elementen worden zo geënceneerd dat ze zich als werkelijk bestaand positioneren. Net als



# Politieke kunst kan niet zonder een actief acterend kritisch publiek.

de strategie van overidentificatie wordt gespeeld met echte en fictieve posities. De JRMiP laat zien hoe kunst (fictie, verbeelding) en werkelijkheid dusdanig vermengd kunnen worden dat het autonome (kunst binnen haar eigen esthetisch domein) in evenwicht is met het heteronome streven (de kunst die zich verhoudt tot het maatschappelijke domein). De JRMiP is een fictieve beweging, de leden ervan worden gespeeld door acteurs. De beweging heeft een fictieve leider, een fictief logo en voert fictieve gebeurtenissen op (*re-enactments*) om een fictief doel te verwezenlijken: de terugkeer van de Joden naar Polen. Wat binnen deze beweging gebeurt, is echter niet alleen gebaseerd op historische gebeurtenissen, maar zou ook waar kunnen zijn. Er zou inderdaad een beweging kunnen ontstaan waarin Poolse Joden terug willen keren naar Polen.

## Stel dat

In sommig opzicht doet de JRWiP denken aan the *New World Summit* van Jonas Staal, waarin hij een podium biedt aan volken zonder politieke representatie. In beide gevallen is er sprake van een 'stel dat' vraag en wordt de ruimte van de kunst gebruikt om binnen de kunst mogelijk te maken wat er in werkelijkheid (nog) niet is. In beide gevallen wordt het publiek aangesproken alsof het gebeurde echt is. In *The New World Summits* treden echter 'echte' representanten van vermeende terroristische organisaties op, terwijl in JRWiP alles wordt geacteerd. Daarom kunnen we in het geval van de Jaël Bartana spreken van fictieve *re-enactments*, terwijl Jonas Staal de ruimte van de kunst gebruikt om een verlangde werkelijkheid echt even een kans te geven. Alhoewel er bij *re-enactment* net als bij overidentificatie gespeeld wordt met waar en onwaar, echt en fictief, onderscheidt deze strategie zich toch op een belangrijk punt: ze is niet deconstructief, maar constructief. De fictie wordt gebruikt om iets aanwezig te stellen wat mogelijk zou kunnen zijn.

Tijdens de conferentie *Being Political* sprak Jonas Staal over de wijze waarop kunst en ontwerpen in het studentenprotest in het Maagdenhuis werden ingezet als 'stel dat' strategieën. De bestaande structuren werden gedeconstrueerd en kunst droeg bij aan het mogelijk maken van nieuwe structuren. Via beelden, banners en nieuwe praktijken werd de Nieuwe Universiteit in het leven geroepen en serieus genomen: zó zou het

ook kunnen. Dit voorbeeld riep trouwens een storm van protest op onder de kunstacademiestudenten in de zaal, omdat de kunsten gedegradeerd zouden worden tot het verrichten van hand- en spandiensten aan een nieuwe utopische werkelijkheid. Je zou met Rancière kunnen zeggen dat volgens een deel van het publiek de spanning tussen de autonome en heteronome positie van de kunsten te ver was doorgeschooten naar de heteronome positie. Net als bij het kindertransport ontbrak ook hier de vervreemdende kritisch makende laag. Waar de *New World Summit* de autonome ruimte van de kunsten als een schil om de *Summit* plaatste (door het als kunstproject aan te kondigen), daar ontbrak dit bij het studentenprotest. Hierdoor werd de verbeelding dienstbaar aan de creatie van een utopische werkelijkheid.

## Autonoom

Bij Staal en Bartana zien we hoe het utopische opnieuw een plek krijgt doordat mensen de handvaten krijgen om gestalte te geven aan een andere werkelijkheid. Bij beide is de verbeelding aan de macht. Maar terwijl Staal de verbeelding uit handen geeft, houdt Bartana de regie over de onderdelen waarmee hij een andere mogelijke werkelijkheid opbouwt.

Zowel de strategie van overidentificatie als die van *re-enactment* laten zien hoe belangrijk de rol van de vervreemding is, zowel voor de kunsten zelf als in de wijze waarop het publiek wordt aangesproken als kritisch, zelfdenkend publiek. Wanneer de autonome vervreemdende positie teveel miskend wordt, ontstaat er propagandistische kunst waarin de toeschouwer gedepolitiseerd wordt of in een vooraf bepaalde richting wordt geduwd. Daarmee komt de utopische werkelijkheid dichterbij, maar de vraag is dan natuurlijk wel: ten koste waarvan?

## Literatuur

- |   |   |
|---|---|
| A. Coumans, <i>Als een beeld ik zegt, het dialogische betekenisvormingsproces van het publieke beeld</i> , Leiden 2010. | J. Rancière, <i>Het esthetische denken</i> , Amsterdam, Valiz 2007.   |
| V. Flusser, <i>Kommunikologie</i> , Frankfurt a/M, Fischer Taschenbuch Verlag 1998.                                     | V. Sjklovsky, 'De kunst als Priom' (1917). In <i>De paarden- sprong. Opstellen over literatuur</i> , Haarlem, De Haan 1982. |

# Het geëmancipeerde publiek

**Welke bijdrage levert kunst aan de samenleving in al zijn diversiteit? Daartoe moet nieuw vocabulaire ontwikkeld worden. Uit Rancières observaties over de afstand tussen kunstenaar en toeschouwer blijkt dat kunst geen diversiteit representeert, maar dialoog faciliteert.**

Door **Steven ten Thije**

Dit najaar buigt de Tweede Kamer zich weer over de vraag hoe de rijksoverheid kunst en cultuur het meest effectief en betekenisvol kan ondersteunen. Enkele recente publicaties en acties zetten daarbij de toon. Naast de verkenning van de Wetenschappelijke Raad voor Regeringsbeleid *Cultuur Herwaarderen*, lanceerde de minister *The Art of Impact*, een steunprogramma voor kunst die buiten de eigen discipline 'impact' heeft. Tenslotte publiceerde de Raad voor Cultuur haar *Agenda Cultuur, 2017 – 2020 en verder*. De algemene toon van de stukken suggereert dat de tijd van sippen en schamen voorbij is. Er wordt vooruit gekeken en zelfs bescheiden gevraagd om zaken als talentontwikkeling en ondersteuning van kritiek en reflectie weer op te pakken.

## Plekje in de zon

Een verbindend thema in al deze publicaties en acties is de vraag naar het veranderende en diverse publiek. Daarop wil ik hier dieper ingaan. Al sinds de jaren negentig en het destijds controversiële beleid van staatssecretaris Rick van der Ploeg is er meer aandacht voor de demografische en etnische verschuivingen in de samenleving en hoe deze binnen de bestaande culturele infrastructuur al dan niet tot hun recht komen. *Agenda Cultuur* zet daarin een nieuwe stap en stelt dat 'diversiteit' tot dusver betrekking had op personen van niet-westerse afkomst, maar dat de term nu verbreed moet worden naar verschillen in voorkeuren, achtergronden en referentiekaders. Dus ook 'gender-, sekse, economische-, en sociaal-maatschappelijke diversiteit.' Er is behoefte aan een 'nieuw vocabulaire', aldus de Raad.

Helaas slaat de verkenning hierna een pad in waarin elk dromen over een nieuw vocabulaire vervlogen lijkt. Met gepast drama wijst de Raad voor Cultuur op de grijze haren van de gemiddelde operaganger. De volwassenheid van kunstvormen die nog steeds als de *new kid on the block* worden beschouwd, zoals rap en breakdance, worden erkend. Maar daar blijft het bij. Het 'diversiteitsvraagstuk' wordt nog altijd voorgesteld in termen van representatie: als elke subgroep zijn eigen plekje in de zon heeft, is het goed. Maar juist deze strategie heeft er in de afgelopen twintig jaar voor gezorgd dat aandacht voor diversiteit eerder versplintert dan verbindt. Ga je letten op verschil, dan blijf je verschillen en nieuwe vormen ontdekken en kijken hoe die tot hun recht kunnen komen. De logica is die van een negatieve

# Kunst representeert niet, maar emancipeert – bevrijdt mensen uit vaste denkpatronen en hokjes.

redenering: het is onjuist om een identiteit op te dringen, dus daarom moet elke identiteit in haar waarde gelaten worden. Op zich is het prettig dat de consensus in cultuurbeleid nog aan deze kant ligt en dat nationalistisch denken nog buiten de deur wordt gehouden, maar duurzaam is het niet. De wezenlijke vraag blijft ongesteld: welke relatie is er tussen kunst en diversiteit? Kan kunst een constructieve bemiddelingsrol te spelen als het gaat om de natuurlijke diversiteit van een samenleving?

## De onwetende meester

Om deze vragen te beantwoorden gaan we te rade bij een boekje van de Franse filosoof Jacques Rancière, dat onlangs in Nederlandse vertaling is verschenen: *De geëmancipeerde toeschouwer*. Er is sprake van een trefende parallel tussen ons 'diversiteitsvraagstuk' en zijn observaties over de toeschouwer.

Het boek is ontstaan toen een kunstacademie Rancière vroeg om naar aanleiding van zijn boek *De onwetende meester* na te denken over de hedendaagse status van de toeschouwer. In dat boek behandelt Rancière de onorthodoxe pedagogische visie van negentiende-eeuwse schoolmeester Joseph Jacotot. De Franstalige Jacotot moest in Leuven lesgeven aan Nederlandse kinderen. Hij ontdekte dat hij en zijn studenten simultaan Nederlands en Frans konden leren, als hij zijn superieure positie van alwetende meester liet varen. Het gebruikelijke uitgangspunt van een fundamentele kloof tussen de wetende meester en de onwetende student verving hij door een idee van intellectuele gelijkwaardigheid. "In werkelijkheid is er geen enkele onwetende die niet allerlei dingen al weet, dingen die hij uit zichzelf heeft geleerd door te kijken en te luisteren naar de wereld rondom."

Rancière herkent in Jacotot een andere visie op leren als een basaal menselijk gegeven van vergelijken. Ons hele leven leggen we eerdere ervaringen naast nieuwe belevingen en stellen zo onze ideeën bij, of plaatsen dingen in een bepaalde volgorde. "Deze poëtische verstaalslag vormt de kern van elke leertijd." Intellectuele emancipatie begint bij de erkenning dat de afstand tussen weten en niet-weten geen 'kloof is die gedicht moet worden', maar een integraal onderdeel van elk leerproces. Rancière vat het samen in karakteristieke lange, maar ook heel mooie filosofenzinnen:

*De afstand die de onwetende moet overbruggen is niet de kloof tussen zijn onwetendheid en de kennis van de meester. Het is simpelweg de weg die loopt van wat hij al weet naar wat hij nog niet weet, maar wel kan leren, zoals hij al het andere heeft geleerd, niet om de plaats van de geleerde in te nemen, maar om zich te bekwamen in de kunst van het vertalen, zijn ervaringen in woorden om te zetten en zijn woorden aan een test te onderwerpen, zijn intellectuele avonturen voor anderen te vertalen en de vertalingen die zij hem voorschotelen van hun eigen avonturen terug te vertalen.*

## De onwetende toeschouwer

De vraag die de uitnodiging van de kunstacademie oproept is natuurlijk of er in de wijze waarop wij in westerse samenlevingen kunst beleven geen sprake is van eenzelfde misverstand. Wordt ons begrip en onze manier van omgaan met de toeschouwer niet bepaald door net zo'n verkeerd begrepen afstand tussen 'ingewijde' en 'leek'?

Het blijkt een vruchtbare vraagstelling, want al gravend in de geschiedenis komt Rancière tot de conclusie dat er al sinds Plato een beeld bestaat van de toeschouwer als passief en niet-wetend. De toeschouwer is dom omdat hij zich letterlijk iets laat voorspelen. De toeschouwer is onverantwoordelijk omdat hij zich passief in een stoel nestelt en niet handelt. In de moderne tijd mondt deze negatieve kwalificatie van de toeschouwer uit in de wens om de rol van toeschouwer te overwinnen. Modern theater volgt hierin vooral twee lijnen. De ene lijn wil de onderdompeling in het spektakel doorbreken door de 'vierde wand' te slechten en zo de toeschouwer wakker te schudden om zelf na te denken, met als exemplarisch voorbeeld Berthold Brecht. De andere lijn, met name vertegenwoordigd door Antonin Artaud, wil de toeschouwer onderdompelen in een schouwspel, opdat hij er zelf onderdeel van wordt en daardoor tot handelen overgaat.

Hoewel beide tradities een tegenovergestelde strategie kiezen, kennen ze een gemene deler. Beide verafschuwen de passieve afstand tussen toeschouwer en werk. De toeschouwer moet niet gedwee volgen, maar moet worden opgenomen in een actieve en als het even kan kritische massa, die het kloppende hart van de gemeenschap zal vormen. De intenties van deze kritische en/of overrompelende theaterpraktijk mogen

lovenswaardig zijn, problematisch is dat de methode waarmee ze de toeschouwer tot een handelende subject willen maken, eenzelfde kloof installeert tussen de alwetende kunstenaar en de onwetende toeschouwer. Door de afstand eerst te thematiseren en vervolgens te willen opheffen, trekt de kunstenaar de toeschouwer in het werk als in een moment van verlossing. De kunstervaring wordt zo een louterende gang van passief kijken naar actief handelen, waarbij de eerste positie als groot kwaad en de tweede positie als groot goed wordt gekwalificeerd. Maar juist dit absolute oordeel duwt de toeschouwer in een veel gevaarlijker vorm van pseudo-activiteit. De toeschouwer wordt namelijk wel uitgenodigd om te handelen en te denken, maar doordat het kunstwerk zo geconstrueerd is dat de toeschouwer wel moet handelen of kritisch reflecteren, verandert de vrijheid in een ongemakkelijke plicht. De kunstbeleving wordt eenrichtingsverkeer, waarbij de toeschouwer niet anders kan dan meegaan in de opdracht van de kunstenaar om datgene te bekritisieren of beleven wat de kunstenaar al voorafgaand heeft bekritiseerd of beleefd.

### Constructieve afstand

Rancière vraagt zich daarom af of de afstand tussen toeschouwer en werk geen constructief onderdeel is van een kunstervaring. Kunnen we het moment van ervaren niet zelf als een actie begrijpen, die ruimte moeten krijgen om zich op haar eigen manier te ontplooiën? Wil er sprake zijn van intellectuele gelijkwaardigheid, dan moet de kunstenaar of de meester het antwoord niet formuleren voor de toeschouwer of leerling, maar hen uitnodigen gezamenlijk op zoek te gaan naar een antwoord. Alleen dan kan de toeschouwer zich emanciperen, want alleen dan is de toeschouwer vrij om zelf een visie te ontwikkelen die het werk opneemt in zijn eigen ervaringswereld en tegelijkertijd deze wereld openbreekt en herstructureert. Juist het respect voor de specifieke activiteit van de toeschouwer opent de mogelijkheid dat werelden naar elkaar toe bewegen.

### Diversiteit

Leggen we deze gedachte over de toeschouwer naast de klassieke omgang met het diversiteitsvraagstuk dan wordt duidelijk waar de schoen wringt. Diversiteit is in kunstpolitiek vaak synoniem met sociale en etnische emancipatie. En ook deze emancipatiepolitiek kent

twee routes. De een wil de niet-ingewijde opnemen in de kring van hoge cultuurminnaars, de ander wil respect tonen voor een kunstuiting die niet in de klassieke westerse kanon past. Beide strategieën veronderstellen echter eenzelfde negatieve waardering van de afstand tussen kunstwerk en beschouwer. Iemand wordt geacht om óf op te gaan in een groep, óf een nieuwe groep te vormen. Beide richtingen zijn even problematisch als de klassieke pedagogiek waartegen Jacotot zich keerde. Ze sluiten mensen op in een afgebakende identiteit in plaats van dat ze dialoog mogelijk maken.

Hieronder ligt de problematische visie dat kunst binnen het diversiteitsvraagstuk vooral een representatiemiddel is. Kunst representeert in die visie iets dat al bestaat, terwijl de werkelijke kracht van kunst is dat ze bestaande zaken in een nieuwe relatie tot elkaar plaatst. Het 'intellectuele avontuur' van 'vergelijken' en 'poëtisch vertalen', zoals Rancière het begrijpt, staat ver af van de gedachte van representatie. Het heeft geen eindpunt, maar vormt een structureel onderdeel van een voortgaande dialoog. Juist doordat kunst deze – ook maatschappelijke – dialoog faciliteert, draagt ze wezenlijk bij aan een democratische samenleving. Kunst representeert niet, maar emancipeert – bevrijdt mensen uit vaste denkpatronen en hokjes. Wil je de democratie versterken – en dat mag van bestuurders verwacht worden – dan is het zaak om de kwaliteit van de uitwisseling een prominente plek in het kunstbeleid te geven. De vraag is dan niet meer of de productie van kunst representatief of het publiek representatief is, maar: waar en hoe maakt kunst dialoog mogelijk? Dit vraagt om een nieuwe sensibiliteit voor kunst in maatschappelijke processen, die verder gaat dan het simpele turven van bezoekers en het koppelen van kunstenaars aan hun achtergrond. Het vraagt om een nieuw instrumentarium – het 'vocabulaire' van de Raad voor Cultuur! – om de bijdrage van kunst aan de kwaliteit van onze samenleving te meten. Misschien is er geld om daar in de komende periode serieus onderzoek naar te doen?

/

#### Literatuur

J. Rancière, *De geëman-  
ciperde toeschouwer*  
(vertaling J. Beerten en W.  
van der Star), Amsterdam,  
Octavo 2015.

J. Rancière, *De onwetende  
meester. Vijf lessen over  
intellectuele emancipatie*  
(vertaling J. Masschelein),  
Acco, Leuven 2012.



# niet <sup>44</sup>bs

COLUMN

Door **Klaar van der Lippe**

“Ik weet wel wat lekker is”, zegt de jonge vrouw stellig, terwijl ze haar mandje leegt op de band. “Kijk jij maar eens hoe goed ik boodschappen kan doen”. Haar begeleider glimlacht. Ze draait zich om naar de meneer achter haar. “En u houdt ook wel van het goede leven zie ik. Wijntje erbij. Maar u bent een echte vleeseter...” De man kreunt wat. In de rij is men tegelijkertijd alert en geamuseerd. Geëlektrificeerd. Het effect is een aantal kassa's breed. Zo ongewoon is het dat iemand zo maar zegt wat opkomt.

Mijn partner Bart en ik zijn net terug uit Suriname waar we een kunstproject in de jungle hebben gedaan. Het was verkiezingstijd, overal hingen vlaggen van de regeringspartij. Het viel ons op dat bijna niemand de naam van de leider van het land uitspreekt: Bouterse. Ook niet sprak over persvrijheid of over vrijheid in het algemeen. Noch over rechtspraak. Het lijkt of men collectief een woordenstilstand heeft uitgeroepen.

Onze ervaringen in Suriname zetten ons aan het denken over de rol van de waarheid in ons eigen leven. Hier, in ons eigen Nederland zijn we veel opener, vinden we. Eerlijker.

In Amsterdam hebben wij, als activisten, een gesprek met een hooggeplaatste politieke bestuurder over de toekomst van de stad. Hoewel er levendig geconverseerd wordt, vermijden we alle drie oordelen uit te spreken over elkaars rol of verantwoordelijkheid. Het mogelijke conflict ligt als gedeeld bewustzijn in het midden.

Thuisgekomen zet ik de radio aan en hoor: ‘..Het paleis op de Dam is beklad met F.D.K. Vermoedt wordt een verband met de vervolging van activist A wegens ‘majesteitsschennis. Tijdens een zwarte pietendemonstratie heeft hij F.D.K. geroepen.’ Vijf minuten krachttermen en burgerlijke verontwaardiging schallen door ons huis. Hoe durven ze! Dat is nou vrijheid van meningsuiting. Je overtuiging uitspreken zonder angst voor de consequenties is een voorwaarde voor democratie. Tegen ongekozen verhoudingen moet je zonder gevaar kunnen protesteren.

Later twijfel ik. Is F.D.K roepen de enige vorm van burgerschap die nodig is? Hebben we in de omgang met elkaar niet ook een verplichting tot vrijmoedigheid? Het dagelijks leven is een eindeloos improviserend



# ng zijn

sociaal carnaval. Persoonlijk en professioneel en vaak allebei tegelijk. Hoe en waar kunnen we vrijmoedig spreken oefenen?

Voor mij als kind was waarheid spreken eenvoudig. Je haalde diep adem en zei waarvan je wist dat je het eigenlijk al eerder had moeten zeggen. Daarna kreeg je 'het-opgeruimde-huis-gevoel: je had het goed gedaan. Je liep weer met iedereen hand in hand. Daarmee was de kous af: nu verder met het leven. Misschien nog even straf. Maar die straf voelde bijna als een beloning. Later blijkt het toch lastiger. Je hebt niet langer gelijk omdat je zegt wat je vindt. Ook anderen kunnen gelijk hebben. Dé waarheid bestaat niet. Het is een zoektocht. Van even groot belang is dus de luisteraar. Die moet de ruimte geven: zijn respect en interesse voor waarheid moet sterker zijn dan ijdelheid en machtswil. Naast moed en zelfbeheersing is ook zelfkritiek vereist. Je moet je net zo goed verzetten tegen de innerlijke tirannie van braafheid, gemakzucht en manipulatie.

Wanneer we het verslag maken voor de opdrachtgevers over het project in het Surinaamse Pikin Slee, laten

we netelige kwestie onbesproken. Over onze bestuurlijke ontmoeting zijn we ook tegen vrienden discreet. De foto van het bekladde paleis komt toch niet op onze website.

Plotseling besef ik me dat zwijgen ook voor mij een tweede natuur geworden is. Het hart klopt me in de keel... Ik heb de geit en de kool gespaard, vrienden en relaties behouden. Mijn kansen op een volgende opdracht niet verknoeid. Tegen welke prijs? Wat is mijn angst? Dat ik er niet meer bij hoor? Maar, wanneer waarheid uit mijn werkelijkheid verdwijnt, hoor ik dan nog wel bij mijn eigen leven? Wanneer ik mijn echte opvattingen niet meer deel, alleen de gewenste versie geef, leef ik dan nog samen? Wat voor soort vriend, collega en burger ben ik dan...

's Avonds fiets ik naar de studio. In het donker straalt een neonlicht "niet bang zijn".

De jongen voor me bij de kassa draait zich om: "Zeg mevrouw, wat moet u met al die uien?" "Moeite met poepen!" antwoord ik. We lachen opgelucht... Zie je wel, we kunnen het nog.

\

*Beeld op basis van een foto van Amerens Hedwich van het neonkunstwerk 'Niet bang zijn' van Thierry van Raaij.*

# Botsen



**De opdracht aan theaters om een cultureel divers publiek binnen te halen is mislukt. De canon bleef klassiek westers, waardoor alleen het verhaal van een deel van de Nederlanders wordt verteld. Een groep jonge theatermakers doorbreekt nu eindelijk de segregatie op het toneel. Van roomblanke gezelschappen en machtsrelaties op de planken.**

Door **Robbert van Heuven**

In een museumsetting staan levende zwarte acteurs als in een *tableau vivant*. Zo staan er twee in lendendoeken en met speer tussen de palmladeren en opgezette wilde beesten. Een zwarte vrouw zit op een officiersbed en kijkt je via de spiegel aan. Pas als je beter kijkt zie je dat ze is vastgeketend aan het bed. Verderop zit een actrice als een uitgezette asielzoeker vastgebonden in een vliegtuigstoel.

Brett Bailey's *Exhibit B* is zonder twijfel één van de meest confronterende voorbeelden van de manier waarop het gebruikelijke witte perspectief in de theaterwereld wordt doorbroken. Maar de Zuid-Afrikaan staat daarin niet alleen. Een groeiende groep Nederlandse theatermakers met diverse achtergronden claimen hun eigen verhaal op het toneel terug door de klassieke witte toneelcanon aan te vullen met hun eigen verhalen. Zo brengen zij verschillende perspectieven met elkaar in botsing en tonen zij tegelijkertijd hoe de verschillende geschiedenissen – wit, zwart en combinaties daarvan – niet zonder elkaar verstaan kunnen worden.

Het voorbeeld van *Exhibit B* laat goed zien hoe dit, meestal confronterende, proces in zijn werk gaat.

## **Onbeschaamd**

De blanke Zuid-Afrikaanse regisseur Baily wilde een *human zoo* recreëren, een praktijk die tot in de twintigste eeuw voorkwam en waarin groepen mensen uit de koloniën als een exotische beziens-

waardigheid werden tentoongesteld. Zo was er op de wereldtentoonstelling in Brussel in 1958 nog een compleet Pigmeeëndorp uit Congo te zien. Het initiatief van Baily schoot veel progressieve kunstliefhebbers in het verkeerde keelgat. De theaterlijke tentoonstelling zou racistisch zijn en hij als blanke zou het leed van zwarte Afrikanen uitbuiten als vermaak. In Duitsland en Frankrijk werd gedemonstreerd voor de plekken waar de tentoonstelling te zien was en in Engeland verzamelde een petitie om het project te stoppen 18.000 handtekeningen, waarna het *Barbican* besloot de expositie af te lasten. In Nederland, waar de tentoonstelling in het kader van het Holland Festival te zien was, was er geen noemenswaardig protest.

Inderdaad staan de acteurs in een onderdanige positie opgesteld en mogen ze niet spreken. Baily reproduceert een kwalijk moment uit de blanke geschiedenis en vergroot dat uit. Alleen dat is al confronterend voor de toeschouwer. Maar hij voegt er wel degelijk iets wezenlijks aan toe. Zijn acteurs spreken of bewegen niet, maar ze kijken wel. En het is die blik die de tentoonstelling zo overdonderend maakt. 'Dit is onze gedeelde geschiedenis', zeggen die ogen, 'maar ik weiger in die geschiedenis nog langer een geobjectiveerde positie in te nemen. Ik kijk net zo onbeschaamd naar jou als jij naar mij.'

In Dagblad *Trouw* zei Brett Bailey dat die blik van het grootste belang was. "Ik wil niet dat de acteurs of de personen in de *tableaus* slachtoffers zijn", zei hij. 'Ik laat

# de blikken

de 'objecten' terugkijken en op die manier communiceren. Dat was ook mijn opdracht aan de acteurs: ook al mag je niets zeggen, gebruik je ogen om je eigen verhaal te vertellen. Zo geven de acteurs de 'objecten' hun menselijkheid terug. Bailey en zijn acteurs misbruiken de geschiedenis van slavernij en racisme niet om er mensen mee te vermaken, noch betuigen ze hun instemming met die geschiedenis – twee verwijten die de demonstranten naar voren brachten. In plaats daarvan hervertellen ze het verhaal vanuit een verschoven kader. Zo laten ze zien dat de pijnlijke zwarte geschiedenis *ook* een hoofdstuk van de witte geschiedenis is.

## Glas-in-lood

Deze benadering van botsende perspectieven is voor Nederland relatief nieuw. Ook in progressieve kringen overheerste de multiculturele blik. Naast de roomblanke gezelschappen die westers repertoire speelden voor een overwegend blank publiek mochten er in de relatieve marge gezelschappen bestaan die voor een niet-blank, niet-westers publiek theater konden maken, zoals Cosmic (later MC) of DNA. Daarmee bleef het witte publiek naar de witte gezelschappen gaan en het zwarte publiek naar het zeldzame aantal zwarte voorstellingen en bleven hun verhalen gescheiden. Staatssecretaris Rick van der Ploeg verlangde halverwege de jaren negentig dat cultuurinstellingen meer hun best zouden doen om cultureel divers publiek binnen te halen. Maar dat multiculturele experiment mislukte faliekant. Want de programme-

ring veranderde niet, en waarom zouden Nederlanders met een totaal andere culturele achtergrond in een theater komen kijken naar voorstellingen waarin zijzelf of hun verhalen niet worden gerepresenteerd?

De Amerikaanse theatermaker en denker Richard Schechner beschrijft dit multiculturalisme als een houding waarin culturen gezien worden als strikt van elkaar gescheiden entiteiten, als een glas-in-lood-raam met verschillende kleurtjes glas. Het suggereert een gelijkwaardige positie van die kleuren en onttrekt daarmee pijnlijke machtsverhoudingen aan het zicht. Schechner ziet meer in een houding die hij interculturalisme noemt. Hierin wordt uitgegaan van een voortdurende verandering van de verhouding tussen culturen: ze vermengen zich, botsen en schuren met elkaar. Dat gaat dikwijls gepaard met conflicten, omdat er nu eenmaal verschillen bestaan in de machtspositie die de ene cultuur ten opzichte van de andere inneemt.

## Ook wat zeggen

Een groep jonge Nederlanders met een diverse culturele achtergrond brengt deze visie nu in de praktijk en doorbreekt daarmee het multiculturalisme (of zelfs: de segregatie) in het Nederlandse theater. Wat hun uitgangspositie als kunstenaar zo uniek maakt, is dat zij niet in een multicultureel kader passen. Ze vertegenwoordigen geen specifieke etnische of culturele groep, maar incorporeren op interculturele wijze diverse verhalen en representaties die elkaar in

het multiculturele debat uitsluiten. Daar ben je of Nederlander of Marokkaan. Of zwart of wit. Of 'wij' of de Ander. Zij zijn het allemaal tegelijkertijd.

In *Oumi* beschrijft de Nederlands-Marokkaanse acteurs Nardijn Dchar de relatie tussen hem zijn moeder en hun verschillende perspectieven op het leven in Nederland. Zo moet de moeder van Dchar in voorstelling uiteindelijk leren loslaten dat ze met haar kinderen en kleinkinderen ooit nog zal terugkeren naar haar geboorteland. Die kinderen zijn immers Nederlanders geworden. In *Schijn* vertelt Fahd Larhzaoui over zijn moeilijke *coming out* als homoseksueel in een Marokkaans-Nederlands milieu. Het levert een schrijnende worsteling op tussen de individuele wens tot zelfontplooiing en de angst om je familie en daarmee je wortels kwijt te raken. In *Someday my prince will.com* toont Sadettin Kirimiziyüz hoe hij als hoogopgeleide Nederlander vervreemd raakt van zijn kleine zusje die zich, anders dan hij, wel vooral moslima en Turkse voelt en zelfs terugverhuist naar Turkije. *Nobody home* vertelt het verhaal van de Servisch-Nederlandse regisseur Daria Bukviç en haar drie acteurs – net als zij zelf asielzoekerskinderen – over hun ervaringen in het asielzoekerscentrum en het proces om Nederlander te worden en een nieuw land 'thuis' te gaan noemen.

Wat deze voorstellingen bindt, is dat ze voortkomen uit de behoefte van de makers om tegenover de simpele zwart-wit verhalen in het publieke debat een ander beeld van henzelf en van Neder-



land te laten zien. Een Nederland waarin diverse verhalen en perspectieven inmiddels door elkaar lopen en botsen, zelfs binnen de complexe identiteit van een enkel individu.

“Tien jaar geleden was ik helemaal niet met mijn achtergrond bezig”, zei Kirmiziyüz in een gesprek dat ik met hem had. “Ik was gewoon Hollander. Het is een cliché, maar toen kwam 9/11. Toen ging ineens meespelen waar je vandaan kwam. ‘Jij bent toch Turks? Jij bent toch Moslim?’ Toen ook nog Theo van Gogh werd vermoord, werd er op zo’n manier gereageerd, werd er zoveel geroepen dat ik op een gegeven moment dacht: en nu wil ook wat zeggen.”

Met hun voorstellingen tonen de makers dat ze niet gemakkelijk in een hokje te duwen zijn. Ze zijn de verpersoonlijking van de verschillende culturele spanningen en botsingen in het Nederland van de eenentwintigste eeuw. Kirmiziyüz ging met zijn vader op de Hadj, maar is ook fan van Tarantino en *Star Wars*. Lahrzaoui is moslim en homoseksueel. Bukviç en haar acteurs zijn vluchtelingen, maar ook typische Nederlandse jongeren die opgroeiden in de jaren negentig met de specifieke culturele referenties die daarbij horen. Daardoor gaan hun voorstellingen, net als de tentoonstelling van Brett Bailey, over gedeelde geschiedenissen. Dankzij hun werk kan de geschiedenis van migranten en hun kinderen uit die beperkte groep breken en deel worden van het verhaal van alle Nederlanders. En gezien het diverse en grote publiek dat er voor deze voorstellingen is, is aan

het delen van die geschiedenissen grote behoefte.

### Onder het tapijt

Helaas wordt het publieke debat nog altijd vooral gevoerd vanuit een exclusief wit perspectief, alleen al omdat een grote groep Nederlanders die andere perspectieven nooit hoort. Kunst kan daar een rol in spelen. Bailey zei daarover: “Het probleem is – dat hoor ik ook van de Nederlandse acteurs – dat het verleden niet wordt erkend. Het wordt onder het tapijt geveegd. Als er gepraat wordt over de Gouden Eeuw, of door een premier naar de VOC-mentaliteit wordt verwezen, dan gaat het nooit over de schaduwkanten van die tijd of van die mentaliteit. De zwarte acteurs hebben het idee dat het in Nederland prima is om bijvoorbeeld over homoseksualiteit te praten, maar als je over racisme of over Zwarte Piet begint, dan wordt de discussie afgekapt. Daarom is het van belang om die thematiek open op tafel te leggen, zodat je er een gesprek over kunt voeren. Ik laat zien hoe het systeem werkt, waarin een verkeerde representatie kan blijven voortbestaan om een ideologie te bevestigen. Daarmee is het ook een wit verhaal.”

Als het Nederlandse theater midden in de pluralistische samenleving van vandaag wil staan, kan het niet langer alleen de westerse canon op het toneel brengen. Nederland is ook door de relatie met andere culturen geworden wat zij nu is. Daarom moet de witte canon onderdeel worden van een grotere zee van verhalen. De ruimte voor deze verhalen moet vaak worden

bevochten. De dramaturgen Erwin Jans en Geert Opsomer formuleerden het ooit zo in het Vlaamse theatertijdschrift *Etcetera*: “De interculturele ontmoeting moet noodzakelijkerwijs leiden tot een (gedeeltelijk) zelfverlies van de eigen cultuur en betekent niet langer een versterking van de westerse identiteit via een dynamiek van toe-eigening.”

Jonge theatermakers laten zich niet meer geruisloos opnemen in een dominant verhaal over wie zij zouden moeten zijn. Ze vertellen onze gemeenschappelijke geschiedenis op hun eigen manier.

/

### Literatuur

- R. van Heuven, ‘Het witte verhaal van zwarte objecten’, Interview met Brett Bailey, *Trouw*, 18 juni 2013.
- R. van Heuven, interview met Sadettin Kirmiziyüz en Nasrdin Dchar, 10 april 2011.
- E. Jans en G. Opsomer, ‘Intercultureel theater als ontmoeting’ in: *Etcetera*, 84, 2002.



Foto: Inge Nicolaij











In deze Helling twee kunststudenten: **Nia Konstantinova** van de Academie Minerva in Groningen en **Bob Mollema** van de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht.

**Nia Konstantinova** groeide op in Bulgarije, maar koos voor een kunstopleiding in Nederland omdat ze meer vrijheid zocht. Ze deed mee aan protesten tegen de regering in Bulgarije, maar niets veranderde. Tijdens de opstanden in de Oekraïne begon ze met het maken van politieke kunst. Over *'Miss\_understanding'* (p.2): "Toen ik mij realiseerde dat de wet zo kan worden veranderd dat zelfs een kleine rebelse daad als 'terrorisme' kan worden geclassificeerd, ben ik op onderzoek uit gegaan. Ik ontdekte dat elk land zijn eigen definitie van het woord 'terrorist' heeft. Die is onderdeel van de strategie om een cultuur van angst te creëren."

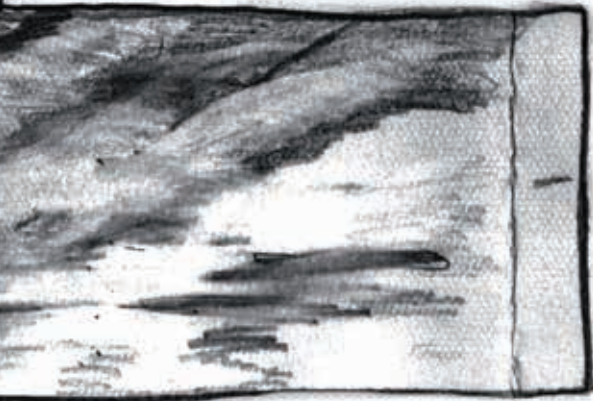
P. 49: *Free Bike Art* 2014. Met Rachel Tillotson wilde Nia de stad Groningen vrolijker maken en de creativiteit van de Groningers stimuleren. Iedereen kon in hun fietsatelier zijn fiets versieren.

Hiernaast: collage (2013) over het conflict tussen de premiers Mark Rutte en Bojko Borisov (Bulgarije) over het recht van Bulgaren om in Nederland te werken. Rutte noemde de Bulgaren corrupt en Borisov schilderde de Nederlanders af als drugsverslaafden.

→ *Bed, bad, dood*

Met slechts een HB-potlood tekende **Bob Mollema** een aanklacht tegen het Nederlandse bed, bad en brood-beleid. Zijn verhaal speelt in 2026. Nederlanders moeten vluchten na een watersnoodramp en worden in het fictieve land Mirs onderworpen aan strenge asielpcedures.

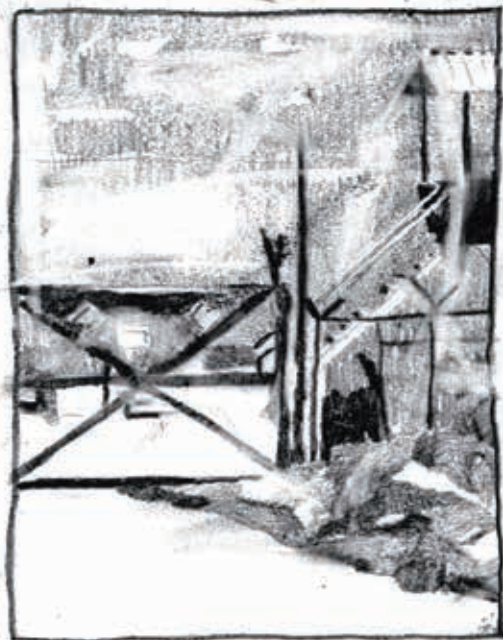
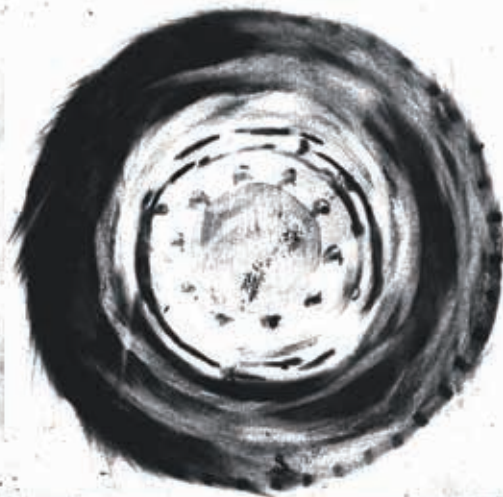




















# Kunst als politieke belofte

**De geëngageerde kunstenaar is overal te vinden, behalve in zijn ivoren toren. Zo gebruikt Jonas Staal zijn naam als kunstenaar om politieke vragen aan de orde te stellen en stelt Matthijs de Bruijne zich in dienst van sociale bewegingen. Een gesprek over kunst buiten de kunstsector.**

Door **Ruben Keijser**  
& **Martine Velez**

Het is april 2005 en Geert Wilders doet aangifte van bedreiging met de dood. Deze keer niet vanwege kogelbrieven, reaguurders of rappers, maar vanwege een kunstwerk. Beeldend kunstenaar Jonas Staal haalt het nieuws – en de rechtszaal – met zijn ‘bermmonument’: witte rozen, knuffels, waxinelichtjes en een foto van de politicus zelf. Tien jaar later roept hij opnieuw kritiek op, dit keer omdat hij met zijn *New World Summit* een podium biedt aan politieke bewegingen met vuile handen, zoals de MNLA, de separatistische Toeareg van Azawad in het noorden van Mali. Jonas Staals werk is steeds provocerend, politiek en speelt zich af in de spotlights.

Dat geldt niet voor het werk van beeldend kunstenaar en ontwerper Matthijs de Bruijne. Hij koos ervoor zijn werk onder meer in dienst te stellen van de Vakbond van Schoonmakers. Daarnaast richtte hij het Afvalmuseum op, een (online) tentoonstelling van spullen die in treinstellen gevonden zijn. Het bevat nieuwe babyschoentjes, medicijnen, een roeispaan, een dildo en nog veel meer. Deze objecten zijn gekoppeld aan verhalen van schoonmakers. De Bruijne verbindt zich voor langere tijd met organisaties en hun doelen. Hoe beoordeelt

hij het engagement van Staal? “Jonas Staal maakt bij uitstek utopische werken. Ik deel zijn visie dat de rol van kunst het scheppen van een nieuwe wereld is. Juist de verbeelding van een andere werkelijkheid maakt handelen mogelijk, want zonder beelden wordt verandering letterlijk onvoorstelbaar. Staals bijdrage is uniek, want zeker in Nederland zijn er weinig groepen die verbeelden waar we als land naartoe moeten. Dat is op dit moment toch hét grote probleem van links. Net als Staal vind ik dat er een noodzaak is iets te veranderen, niet alleen binnen de beeldende kunst, maar vooral daarbuiten.

En hij is natuurlijk een zeer goede organisator. Anders dan met zijn provocatieve ‘Geert Wilders werken’ richt hij zich nu op langere en grotere projecten, vaak vanuit de gevestigde kunstinstututen. Zijn meest interessante project op dit moment begeeft zich steeds meer buiten de kunstwereld. Dat is de *New World Summit*, een soort Verenigde Naties voor volken zonder staat. Denk aan de Koerdische PKK, de Azawad uit Mali of de Filipijnse communisten. Vaak zijn het onbekende volkeren of bewegingen, die geen vertegenwoordiging kennen op nationaal of internationaal niveau. Zij krijgen zo een stem.”

*Links: Amsterdamse schoonmakers schilderen spandoeven; stakers op weg naar het kantoor van schoonmaakbedrijf HAGO in Heerlen.*

*Hieronder: beelden uit het schimmenspel ‘No Work No Pay!’ Een video van de ‘onzichtbare’ huishoudelijk werkers van de FNV. Gemaakt voor de campagne ‘100.000 families vertrouwen ons’: tegen de criminalisering van de ongedocumenteerde huishoudelijk werkers in Nederland en voor de ratificatie van ILO-conventie 189. (Beelden met dank aan Matthijs de Bruijne.)*



*De kritiek is dat Staal groeperingen een podium biedt die zich schuldig hebben gemaakt aan mensenrechtenschendingen, zonder dat aan de orde te stellen.*

“Staal is niet uit op een genuanceerd debat. Hij is misschien minder provocatief dan een aantal jaar geleden, in andere opzichten is hij juist radicaler geworden. Hij is zichzelf steeds meer gaan zien als een kunstenaar met een politiek doel. Het woord ‘revolutie’ komt steeds vaker terug in zijn werk. Dat roept weerstand op. Zijn doel is uitsluiting open te breken, democratisering dus. Hij hoeft zelf de doelen van die groepen niet te onderschrijven en het gaat hem ook niet om de rechtmatigheid van die doelen. Zelfs groepen die op de terreurlijst staan kunnen deelnemen. Ik denk dat zelfs IS welkom zou zijn. Maar die doen niet mee, want er zijn wel een aantal regels, zoals luisteren naar anderen en andere achtergronden en culturen respecteren. Ik vind het interessant dat hij zich met de *New World Summit* steeds meer buiten de kunstwereld begeeft, waardoor het veel directer aanspreekt dan wanneer het enkel een tentoonstelling in een museum zou zijn.”

*Zet hij de verbeeldingskracht*

*van kunst op die manier als breekijzer voor emancipatie in?*  
 “Tot op zekere hoogte wel, ja. Het is wel belangrijk om te beseffen dat Staal van begin af aan duidelijk is geweest over de grenzen van het project. Tijdens de *New World Summit* in Brussel vroeg de *blacklisted* regering van West Papoea of hij een meeting kon organiseren met de regering van Indonesië. Jonas gaf toen heel duidelijk aan dat zoiets niet mogelijk was. De *New World Summit* is politiek, maar niet diplomatiek. Je wilt niet iets doen wat je onderdeel maakt van de macht. Integendeel, je wilt juist iets doen wat de macht compleet negeert. *Change the world without taking power*, zoals het boek van John Holloway heet (zie p. 68). Dat is bij uitstek utopisch, want door zo’n *New World Summit* te organiseren laat je zien dat de huidige wereld maar één van de vele mogelijke werelden is, en niet per se de beste.”

*Maar is dat niet te gemakkelijk? De twintigste eeuw heeft het gevaar van utopieën en grote verhalen wel heel duidelijk aan het licht gebracht.*

“Ja. het machtsvraagstuk is door links na de Tweede Wereldoorlog natuurlijk heel erg onder kritiek gesteld. Maar kunnen we zonder vergezichten? Links heeft het sinds

1989 moeilijk met de idee van utopie. Het is moeilijk uit te leggen aan jongere mensen, maar er was en is misschien nog altijd iets vreemds aan de hand. Het Oostblok had iets met utopie, en hoewel links allang afstand had genomen van het communisme, was het toch alsof alle utopie onderuit werd gehaald toen de muur viel. En natuurlijk kun je Jonas Staals utopische denken bekritisieren, maar ik denk dat hij zelf heel bewust en oprecht bezig is. Hij zegt in feite: je bent altijd medeplichtig. Je hebt, en dat voel ik ook, een verantwoordelijkheid als kunstenaar omdat je onderdeel bent van de maatschappij. Dat is niet zo vanzelfsprekend in Nederland binnen de culturele sector. Ondanks de verschillen tussen ons werken we allebei vanuit het bewustzijn dat kunst nooit in het luchtledige ontstaat, maar altijd binnen een bepaalde politieke context. We denken beide dat je ook binnen het domein van de kunsten politiek kunt functioneren. De invulling die we daaraan geven verschilt wel. Hij werkt theoretischer, idealistischer. Ik werk meer in de praktijk.”

*Hoe geef je zelf invulling aan je engagement als kunstenaar?*  
 “Er is veel geëngageerde kunst, daarom heb ik het liever over ‘politieke kunst’. Ik gebruik graag het





Spaanse *compromiso politico*. Daar zit de gedachte van de belofte – *promiso* – , en zelfs van de overeenkomst in. Geëngageerde kunst is voor mij vaak te vrijblijvend, terwijl politiek dat juist niet is. Dat vergt trouw aan je doelen en de langdurige samenwerking met anderen. Ik ben opgeleid in de jaren negentig, toen de neoliberale gedachtegang de kunstwereld binnendrong. Je leerde dat zichtbaarheid en naamsbekendheid cruciaal zijn. Als kunstenaar ben je een soort bedrijf. Ook als je mislukt, is dat je eigen schuld.

Jonas Staal komt ook uit die wereld. Ik ben net iets ouder en heb de jaren tachtig nog meegeemaakt. Ik kom uit de kraakbeweging en ben politiek gevormd tijdens een verblijf in Argentinië tijdens de crisisjaren van 2000 tot 2005. Waar Jonas Staal meer via zijn naam als kunstenaar grote politieke vragen aan de orde stelt, werk ik meer van onderaf. In Argentinië heb ik gewerkt met *cartoneros* (werklozen die tijdens de crisis in Argentinië op straat papier en karton inzamelden). Eén van mijn laatste projecten was voor de vakbond van schoonmakers. Ook heb ik lange tijd door China getrokken en heb dromen van Chinese arbeiders opgenomen. Geen utopische toekomstbeelden, maar letter-

lijk wat ze 's nachts droomden. Meestal waren dat nachtmerries. Via die dromen kwam hun situatie aan de orde, zoals van een boer wiens grond was onteigend of een arbeider die door een ongeluk met een machine zijn hand was kwijtgeraakt; niet meer kon werken en door het gebrek aan inkomsten ook niet meer kon trouwen. Door dergelijke projecten te kiezen, beweeg ik me bewust buiten de kunstinstuties. Daar heb je als kunstenaar meer effect. In Nederland, in de wereld van de kunst word je werk automatisch gedepolitiseerd. Je bent vrij, maar je telt ook niet mee. Niemand neemt je politiek gezien serieus.

Ik heb dus een fundamenteel andere rol dan Jonas Staal. Als ik foto's maak voor de schoonmakers, staat mijn naam daar niet onder. Bij de *New World Summit* komt Jonas' naam wel constant terug, want dat is inherent aan de kunstwereld die draait om naamsbekendheid en media-aandacht. Hij zet dat strategisch in om zijn politieke doel te bereiken.”

*Beschouw je jezelf eerder als een politiek activist of als een kunstenaar?*

“Vanuit mezelf gezien staat dat niet los van elkaar, in de projecten die ik doe kun je het wel onder-

scheiden. Ik doe werk dat duidelijk activistisch is, maar ook kunstprojecten, zoals exposities. Activisme is natuurlijk eenzijdiger, omdat het zich richt op een bepaald doel. Kunst is gelaagder, reflectiever, het roept vragen op en is ook een vorm van zelfkritiek. Het Afdal museum valt wat mij betreft in die laatste categorie. Maar beide benaderingen zijn belangrijk voor de strijd van de schoonmakers. Aanvankelijk was er bijvoorbeeld een commercieel bureau ingehuurd om de campagne te maken. Op hun affiches stonden alleen blanke mensen, terwijl het overgrote deel van de schoonmakers een migrantenachtergrond heeft. De betrokkenheid bij de mensen zelf, hun doelen en hun strijd is dus heel belangrijk om goede affiches te kunnen maken. En andersom is kunst dus ook voor hen belangrijk: het geeft uitdrukking aan wie ze zijn en wat ze willen.”

*De laatste jaren is kunst vaak als een elitaire bezigheid afgeschilderd, waar 'de gewone man in de straat' niets aan had.*

“De neoliberale logica is ook de kunst binnengedrongen. En de bezuinigingen, of liever gezegd: herstructureringen van 2011 hebben dat nog versterkt. Ook in de kunstwereld heeft bijna iedereen de taal van het rendementsdenken





en van de internationale kunstwereld overgenomen. Daar draait het om en daar gaat het geld in om, terwijl lokale kunstenaars die wel dicht bij de 'gewone mensen' staan, het hoofd niet meer boven water kunnen houden. Je hebt dus de vreemde situatie dat de herstructurering werd gerechtvaardigd met het argument dat de bevolking geen behoefte zou hebben aan kunst waar ze niets van begrijpen, maar dat als gevolg daarvan de kunst zich nog meer op de elites is gaan richten. Die hebben immers geld. Zo is er een dynamiek ontstaan waarin grote groepen buiten worden gesloten van cultuur. Doordat de kunstwereld zich op de internationale markt richt, wordt de lokale bevolking vergeten. De cultuur is dan inderdaad niet meer hun cultuur, het is de cultuur van de mensen die aan de macht zijn.

Dat geldt ook voor grote populaire tentoonstellingen zoals De late Rembrandt in het Rijksmuseum. Wat draagt dat werkelijk bij aan het leven van mensen? Je moet de vraag stellen: voor wie wordt die tentoonstelling gemaakt en wie betaalt er voor? Bij de heropening van het Rijksmuseum was een gigantische oranje wolk te zien. Die was niet voor de koningin, maar voor de ING. Als bedankje kregen

ze zelfs een eigen glas-in-lood raam. Terwijl het overgrote deel van de begroting van het Rijksmuseum nog altijd belastinggeld is. Kunst is niet neutraal! Waarom hebben wij als Nederlandse bevolking niet zo'n raam gekregen?

Premier Rutte verwijt kunstenaars dat ze met hun rug naar de samenleving staan, maar hij moedigt dat met zijn beleid zelf aan.

Zelfs in het Van Abbemuseum, het meest maatschappelijk betrokken museum van Nederland, wordt het vocabulaire van de internationale kunstwereld gesproken. Het is heel erg moeilijk geworden om je aan die taal te onttrekken, want het hele systeem is er op gebaseerd. Dat is erg zonde, want het is mijn ervaring dat kunst wel degelijk de potentie heeft om iedereen aan te spreken. Als het met hun dagelijks leven te maken heeft, hebben mensen geen enkel probleem met kunst, hoe abstract deze ook is."

*Kun je daar een voorbeeld van geven?*

"De schoonmakers waarderen mijn esthetische toevoeging aan hun strijd. En ze begrijpen die uitstekend. In Argentinië zag je iets interessants gebeuren toen de hele economie en dus ook de hele commerciële kunstwereld instortte.

Kunstenaars die zich tot dan toe op die commerciële of internationale kunstwereld hadden gericht, werden gedwongen zich te verbinden met de maatschappij waarin ze leefden. En ik begrijp dat er in Griekenland op dit moment iets soortgelijks plaatsvindt. Mensen verlaten de instituten die failliet zijn. Ze gaan op straat werken, in parken, kledingzaken, leegstaande hotels, enzovoort. Ze maken kunst die zich verhoudt tot de maatschappelijke realiteit om hen heen. Hun kunst wordt zo weer relevant voor de bevolking, die zelf ook met die crisis kampt. In Beijing hebben migrantenwerkers zelf het *Migrant Worker Museum* opgericht. De kunstwereld in Nederland zou dat neerbuigend *community art* noemen. Maar zij zeggen: zonder eigen cultuur heb je geen gezicht, en besta je niet. Dat is geen utopie, maar een noodzaak."

*In zware tijden kan kunst een belangrijke rol vervullen?*

"Ja absoluut. Maar niet alleen dan. Altijd. Want kunst laat zien wie we zijn. Je cultuur is je identiteit. Daar kan niemand zonder. Als je denkt dat je iemand zonder eigenschappen kan zijn. Veel succes, maar dat gaat je niet lukken."

/



# DESIGN praktijk<sup>61</sup> & utopie

**Ontwerpen is politiek veel relevanter dan kunst. Dit is geen boude stelling, maar een inzicht van veel kunstenaars na de Eerste Wereldoorlog. Een eeuw later zijn de professioneel geworden ontwerpers schuchter geworden: ze prefereren een apolitek engagement. Toch is design onmiskenbaar politiek, betoogt de ontwerper van de Helling.**

Door **Mark Schalken**

Design is politiek want ze kan praktijk en utopie ineen zijn. Een *ambachtelijke* praktijk ten behoeve van een *publieke* utopie: een open democratisch debat over ons gedeelde leven. Voor ik hier dieper op in ga, wil ik eerst een misverstand wegnemen. Ontwerpen is geen toegepaste kunst. Hooguit kun je spreken van 'toegepaste esthetiek': ontwerpers lenen vorminventies van kunstenaars. Om de relatie tussen kunst en ontwerpen in het juiste perspectief te plaatsen, moeten we naar de geschiedenis kijken. Eind negentiende eeuw ontstond het vakgebied grafisch ontwerpen. Tot dan toe deden de drukkers de lay-out. Bronnen liggen in de grootstedelijke reclame (de meisjes van de Moulin Rouge in kleur op de Parijse zuilen) en de controlezucht van de natiestaten (via overheidscommunicatie). Maar ook het belang van kunst- en cultuurmakers om maatschappelijk aan zet te blijven speelde een rol. De Engelse *Arts & crafts*-beweging keek daarvoor terug naar het middeleeuwse gildensysteem, terwijl de avantgardes juist vooruit wilden. Zo verlieten constructivisten Rodchenko en El Lissitzky na de oktoberrevolutie in 1917 hun atelier om de revolutionaire samenleving vorm te geven. Want vormvernieuwing impliceert maatschappijvernieuwing en vice versa. Laat ik dat onderstrepen met een utopisch moment uit mijn persoonlijke geschiedenis.

## **Bauhauszaadjes**

In 1985 vertrok ik uit de Noordoostpolder om te gaan studeren aan de Eindhovense *Design Academy*. De introductieweek was overrompend. We maakten kennis met vreemde vakken, zoals muzisch communiceren van geluidskunstenaar Horst Rikkels (opdracht 1: verdeel je in groepjes en komt tot een sluitende definitie van wat muziek is, presenteer die aan elkaar). Ook wer-

den we rondgeleid bij het Evoluon en de Kleine Aarde, twee inmiddels ontmantelde utopieën. Alles was nieuw en verwarrend, hoewel ik me vooral herinner hoe ongemakkelijk ik me voelde omdat er in de bus niemand naast me ging zitten.

Ik besepte niet dat ik vanuit een conservatieve in een progressieve utopie was beland. De Noordoostpolder: modern gepland als een traditionele model-samenleving waarin ieder zijn plaats kende. Eind jaren veertig werden de boeren die die samenleving moesten leiden zorgvuldig geselecteerd. De boerenknechten kregen ieder een lapje grond om 's avonds te bewerken – moe maar voldaan zouden ze niet om revolutie malen.

Als jonge student aan de academie wist ik niet dat het basisjaar was gemodelleerd naar de linkse utopie van het Duitse Bauhaus (1919-1932), de invloedrijkste ontwerpopleiding ter wereld. In haar *Vorkurs* stond het 'ontleren' van esthetische en burgerlijke conventies centraal. De Bauhaus-methodiek en haar basale vormtaal hadden voorlopers in de negentiende-eeuwse progressieve pedagogische beweging. Daar introduceerde Friedrich Froebel de *kindergarten* – het kind is geen leeg vat, maar een zaadje waarin alles in potentie al aanwezig is. Het moderne ontwerpen draagt dus vrijwel vanaf het begin een specifiek ideaal met zich mee: de mens en de maatschappij als potentie, als open en onaf project.

In het Bauhaus werkten docenten en studenten samen aan een zowel esthetische als sociale utopie. Ze wilden bruggen slaan tussen alle aspecten van het leven: kunst & wetenschap en lichaam & geest. Zo zocht Johannes Itten een wetenschappelijke onderbouwing voor zijn beroemd geworden kleurenleer, maar stak hij ook zijn leerlingen een schijf citroen in de mond alvorens hij ze citroengeel liet schilderen. Spirituele herbronning en ambachtelijke kwaliteit waren in de beginfase van het Bauhaus belangrijk. Al snel werd de moderne techniek omarmd als hét middel om via industriële productie de verpauperde massa's materieel, esthetisch en moreel te verheffen.

## **Leelijk leelijk leelijk**

"Vorm en vormgeving zijn geen kwestie van individuele lust, maar verantwoordelijke factoren in de gemeenschap", aldus linkse ontwerper Piet Zwart (1885-1977). Ook in het weinig revolutionaire Nederland zagen veel ontwerpers hun nieuwe professie als een progressieve



kracht. Zo schafte Zwart het liefst alle hoofdletters in drukwerk af. Toen hij in een stuk PTT-drukwerk de naam van koningin Wilhelmina in onderkast typografeerde, kwamen er Kamervragen over dit affront. Volgens de Duitse ontwerper Jan Tschichold was het ook efficiënter: de helft van alle loden letters kon afgeschafte worden. Stroomlijning is een tweede functie van ontwerpen: de grafisch ontwerper rationaliseert communicatieprocessen. Een quasi-neutrale functie.

De Joodse ontwerper-kunstenaar Gerd Arntz vluchtte in 1934 uit Wenen naar Den Haag en ontwikkelde een beeldstatistiek voor de voorloper van het CBS. Zijn pictogrammen maakten maatschappelijke ontwikkelingen en verbanden visueel inzichtelijk, zowel voor de overheid als voor arbeiders. Deze 'spreiding van kennis' is een politieke rol die het ontwerpen is blijven spelen, zoals bijvoorbeeld in de multimediale *infographics* over de *flashcrash* van ontwerpbureau Catalogtree uit de zomer-Helling van 2014.

Piet Zwart werd in 2000 uitgeroepen tot 'ontwerper van de eeuw'. Niet enkel om die hoofdletterkwestie natuurlijk. Hij ontwierp onder andere de Bruynzeelkeuken: een sprong voorwaarts in het leven van huisvrouwen qua gebruiksgemak, hygiëne en esthetiek. Zwart symboliseert de ideale ontwerper: een moderne *homo universalis*, een praktisch visionair met grote maatschappelijke impact.

Ontwerpers werken met de intenties van hun klanten. Zwart kreeg zijn ontwerpruimte bij de PTT van algemeen secretaris J.F. van Royen. Diens zendingsdrang ("Het overheidsdrukwerk is leelijk, leelijk, leelijk") maakte van de PTT de ideale opdrachtgever. Museumdirecteur (én ontwerper) Willem Sandberg richtte na de Tweede Wereldoorlog vanuit het verzet de GkF op – de Gebonden Kunstenaarsfederatie. Vanuit moreel en esthetisch gezag kregen ontwerpers grote ruimte om de uitdijende overheidsbureaucratie te begeleiden met goed doordacht en visueel eigentijds drukwerk. Verheffen, verbeteren en een loopbaan opbouwen: in de luwte van de uitdijende welvaartsstaat konden ontwerpers hun vak op alle vlakken tegelijk ontwikkelen.

### Dutch Design

De Nederlandse ontwerpwereld kon geëngageerd zijn op apolitieke wijze. Slechts een enkeling politiseerde de beroepsuitoefening. Bekend werd het Wild Plakken-col-

lectief dat in de jaren zeventig op de Rietveld academie ontstond. "Niet de vrije kunst, maar de ontwerpafdeling – daar gebeurde het", aldus Lies Ros. Bevrijdingsbewegingen, het feminisme, de CPN: alles moesten worden gecommuniceerd in een experimentele vormtaal. Geen propaganda! Hun Rietveld-docent Jan van Toorn [Helling winter 2014] bracht binnen zijn werk bewust de maatschappelijke, kapitalistische context in en zette de autoriteit van opdrachtgevers op het spel. Toch kon hij een carrière opbouwen met gezagvolle opdrachtgevers als het Van Abbe Museum en – alweer – de PTT.

Vanaf de jaren tachtig veranderde met de terugtrekkende staat ook het ontwerpveld. Voor een overheid die neoliberal bestuurt (of ontredderd sociaaldemocratisch), telt bij communicatie alleen het effect: men wil gedrag van burgers sturen en draagvlak voor beleid organiseren. De geëngageerde ontwerpers depolitiseerden. Desillusie over niet bereikte progressieve resultaten mengde zich met scepsis over al te gemakkelijke opdelingen in fout en goed. De opkomst van het postmodernisme, als filosofie van het relatieve en van pluriformiteit, ging samen met economische diversificatie. Kort en goed: terwijl de overheid haar visuele ambities liet varen, konden Nederlandse ontwerpers hun rijke vormtalen verder ontwikkelen voor de cultuur en lifestyle-sector. Het *Dutch design* was geboren – als exportartikel en als individuele carrièremogelijkheid.

De utopische potentie van design ging niet geheel ondergronds. De multiculturele, multiseksuele samenleving eiste verbeelding. En een aantal ontwerpers herkenden in de opkomst van het internet een politieke urgentie, met toegang voor iedereen ('xs4all') en publieke projecten als 'De digitale stad' als gevolg.

### Publieke controle

In een oververzadigde media-samenleving is 'aandacht' natuurlijk een politiek begrip: aandacht waarvoor, op welke wijze, met welke intenties? Binnen de sturing van het geld – waar is budget voor? – kunnen freelance ontwerpers en kleine bureaus zoals het mijne zoeken naar opdrachtsituaties die ze ook politiek waardevol vinden. Kijken we naar het grotere plaatje, dan werken de meeste ontwerpers bij grote bureaus die worden ingehuurd door grote spelers. Ontwerpbureaus claimen communicatie-effecten en affecten te kunnen



plannen. Huisstijlen die loyaliteit beogen, zijn schermen waarachter bedrijfsprocessen verborgen kunnen blijven. Daarvoor zijn forse budgetten beschikbaar. De negatieve effecten van schaalvergroting worden desgewenst visueel gerepareerd. Denk aan de logo's met mensfiguren van *Akzo* en de *Rabobank*.

Verlaten we Nederland. Naomi Klein analyseert in *No Logo* de wereldwijde economische verschuiving van fabrieksconglomeraten met een verkoopafdeling naar marketing-gestuurde lifestyle-producenten. Design staat centraal en verdringt de relevantie van de fysieke productie – de fabrieken en anonieme arbeidersmassa's verdwijnen uit het westerse zicht.

Deze bedrijven worden de laatste jaren openlijker politiek. *Design-driven Apple* is een fascinerend voorbeeld. De homoseksuele CEO Tim Cook kapittelt staten voor hun anti-homowetgeving, en dankzij forse investeringen in zonne-energie produceren ze volledig groen. *Greenpeace* betitelde ze onlangs tot het groenste tech-bedrijf ter wereld. Tegelijkertijd plegen Chinese werknemers van *Apple* zelfmoord en onthoudt het bedrijf overheden enorme belastingbedragen. Bij *Apple* keren ook Bauhaus-idealen terug in de geraffineerde esthetiek en het mantra van eeuwige verbetering. Via humanisering van technologie kunnen onze levens comfortabel en creatief zijn, en altijd nieuw. Ook *Google* preekt utopische aspiraties met het wereldwijd ontsluiten van alle kennis en informatie: universele transparantie – behalve over hun eigen functioneren.

Hoe kunnen we deze ambities – waarvan sommige zelfs utopisch-links! – onderschikken aan democratische procedures? Technische ontwikkelingen hebben het bezit en gebruik van publieke communicatiemiddelen gedemocratiseerd. Maar de richting en het tempo van die ontwikkelingen wordt sterk bepaald door een handvol globale marktpartijen. Communicatieve infra-structuren zouden onder publieke controle gebracht moeten worden. Dat is de ene kant van de zaak, waarvoor een linkse politiek zich hard moet maken.

### Publiek ambacht

De andere kant is dat design hier een gemuteerde utopie wordt. Natuurlijk is design altijd een activistische ideologie van creatieve destructie geweest. Ze beoogt op moderne wijze invulling te geven aan het ideaal van

het schone en het goede – het steeds betere. Maar als design geen gedeelde publieke zaak meer is, dan wordt het een distopie waarin de esthetica van het succes domineert. Ook haar werkwijze is eendimensionaal geworden – schijnbaar neutraal, verborgen voor het grote publiek – en ondergeschikt aan de neoliberale economie. Design is niet langer het streven naar een schone wereld, maar naar een opgeschoonde wereld.

De politieke relevantie van design in de eenentwintigste eeuw is onmiskenbaar. Maar wat zijn de mogelijkheden voor een links-politieke ontwerppraktijk? Daarvoor combineer ik twee perspectieven: die van Sennett en Boekraad.

Richard Sennett hernieuwt het ideaal van ambachtelijkheid in zijn boek *The Craftsman*. Vakmanschap impliceert voor hem een open systeem van *learning by doing*, met inventies vanuit fricties, door hoofd en hand. De gemeenschap van Linux-programmeurs gebruikt hij als actueel voorbeeld. Maar ook de potloodschets: 'making is thinking'.

Toegepast op design: marketing en bureaucratie reduceren ontwerpen tot rechtlijnig doel-middel proces. Een gesloten utopie doet hetzelfde. De IS-glossy Dabiq wil enkel een warm bad van bevestiging zijn voor extremisten met hun puberale hang naar eenduidigheid. Communicatie-ontwerpen als 'links' ambacht daarentegen kent de utopie van het eeuwig onafgegesprek. Het ontwerpproces wordt een gezamenlijke werkplaats voor ontwerpers, opdrachtgevers en publiek, om kennis en idealen te verbeelden en te delen.

Intmiddels hebben de informele media van alle burgers tot op zekere hoogte ontwerpers en media-producenten gemaakt. Dat professionals steeds meer samenwerken met hun publiek ('co-creatie'), ligt voor de hand, maar heeft ook een politieke kant. Mijn twee collega's ontwerpen momenteel een campagne voor betere mondzorg bij mensen met dementie: een website, filmpjes, poetskaarten. Ze analyseren informatie en zoeken de juiste (visuele) toon. Het draait om kennisoverdracht en om bejegening. Tandartsen, mantelzorgers en demeterenden werken samen in het proces. Dit is een waardevolle vorm van zachte politiek waar veel Nederlandse ontwerpers goed in zijn: het humaniseren van leefwerelden en systemen.





## Beeld

Oscar Schlemmer  
El Lissitzky  
Piet Zwart  
Gerd Arntz  
Jan van Toorn  
Wild Plakken  
Rabobank  
Grapus (+ Picasso)

## Literatuur

*De wereld moe(s)it anders – Grafisch ontwerpen en idealisme*, Sandberg Instituut / Uitgeverij De Balie 1999.  
Naomi Klein, *No logo*, De Geus, Breda 2001.  
Mark Schalken, 'Kritiek en verlangen – Hugues Boekraad meerstemmig', in: *Visuele retorica*, Lectoraat visuele retorica, Breda 2006.  
Richard Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press 2008.

## Subversief gefröbel

Mijn leermeester, de ontwerptheoreticus Hugues Boekraad betoogt dat visuele communicatie een vorm is van overtuigend spreken in het openbaar. Grafisch ontwerpers maken visuele retoriek, aanspreekvormen die feiten en waarden inbrengen. Publieke communicatie wil sturen en is pas authentiek als ze haar volle stem toont, ofwel haar neutraliteit aflegt en het karakter van de makers laat meeklinken.

In de lijn van Boekraad kun je ontwerpers zien als bruggenbouwers in het publieke domein met een scherp oog voor het ongeziene of nog niet geziene (visuele solidariteit!). Hun politieke oog is een esthetisch oog en een machts oog tegelijk. Het ontwerpwerk van het Franse collectief Grapus – voortgekomen uit Parijs '68 – is voor Boekraad voorbeeldstellend.

In hun werk wist Grapus de kloof te overbruggen tussen activistisme en institutioneel werk. De wolk die vrijheid en gelijkheid symboliseert op spandoeken voor communistische stakers werd twintig jaar later het centrale beeldelement in een nieuwe logo voor het Louvre. De lucht kent geen klasse, aldus de makers. In hun werk wordt zichtbaar dat visuele taal een momentane utopie kan creëren. 'Het functionele en het subversieve hebben elkaar nodig', concludeert Grapus-lid en Erasmusprijs-winnaar Pierre Bernard [Helling herfst 2006].

Maar communicatie is altijd ook gefröbel. Boekraads ideeën liggen in het verlengde van Sennett, die het belang benadrukt van het vertellen van verhalen waarin onze dromen en ons falen een plek krijgen.

Inmiddels zijn er tekenen van een repolitisering van design. Sommige ontwerpers zoeken het vrijere veld van de kunst op om politiek subversief te zijn, zoals Martijn Engelbregt met zijn illegalenformulier (zie p. 38). Anderen combineren *grassroots* werken met strategisch mediagebruik, zoals Marnix de Klerk, Nina Mathijssen en Matthijs de Bruijne met hun schoonmakerscampagnes. Ruben Abels en Barbara Asselbergs zijn uitzonderlijk onder ontwerpers in hun besef dat je een politieke visie en strategie nodig hebt. In de zomer-Helling van 2014 riepen ze de wijk uit als kern-eenheid van het toekomstige politieke leven. In de arme Amsterdamse Kolenkitbuurt werken ze langdurig met bewoners, waarbij de gemeente afhaakte toen die de controle verloor. Ook de tientallen wijkwebsites die

vaak begonnen als simpel platform om buurtinformatie te delen, hebben een grote politieke potentie.

## Opeengebroken

In al deze voorbeelden grijpen werkwijze en ideaal in elkaar. De combinatie van ambacht en utopie zie ik ook terug in het maakproces van de Helling. Elk nummer is een zoektocht naar een gelaagde combinatie van tekst en beeld: *Judging by doing* (Sennett). Zo ontstond bij het lentenummer over de toekomst van links gaandeweg het idee om alle beeldpagina's aan Griekse kunstenaars te geven. Het leidde tot onbekende beeldverhalen en resulteerde in een visuele en politieke stellingname: moet uitwisseling in Europa behalve financieel niet vooral ook cultureel zijn?

De Helling heeft terecht een relatief autonome positie binnen GroenLinks. De laatste jaren zijn er meer vruchtbare verbanden tussen cultuurmakers en linkse partijen. Zoals bij de Partij voor de Dieren met de film *Meat the Truth* en de schrijver J.M. Coetzee als beoogd lijstduwer, en natuurlijk bij de SP. De samenwerking tussen Marijnissen en ontwerp bureau Thonik resulteerde in sterke campagnes met visuele bravoure – stilistisch een combi van Dirk van den Broek en het Russische constructivisme. Rijk uitgewerkt, tot een soepkraam aan toe: ontworpen door Atelier van Lieshout, met een soeprecept van Johannes van Dam. Wat wordt Jesse Klaver's antwoord op het vermaledijde economisme? Hij mag zich snel omringen met linkse ontwerpers, kunstenaars en mediamakers – er zijn er veel, wanneer ze de ruimte krijgen voor experiment.

Hier komen we bij de eigen stem van de ontwerper. Die omvat een visuele en een autobiografische kant. Hier raakt ontwerpen aan kunst, aan een ideaal van autonomie – niet als 'losstaan van' maar als onzeker verbond met de huidige en een gedroomde samenleving. Design als open praktijk en utopie van het opene.

Toen ik als puber uit de polder voor het eerst in Amsterdam kwam, schrok ik van alle chaos, de mensen, het verkeer, de opengebroken straten. Een stad die al zo oud was, meende ik, die moest toch onderhand echt af zijn? Wat viel er nog veel te leren.

## Over de auteurs

Ghayath **Almadhoun** (1979) werd als zoon van een Palestijnse vader en een Syrische moeder geboren in het Palestijnse vluchtelingenkamp Yarmouk in Damascus. Hij studeerde Arabische literatuur en werkte als journalist. Sinds 2008 woont Almadhoun in Stockholm. Zijn poëzie is in veel talen vertaald.

Anke **Coumans** (1962) is lector *Image in Context* bij het kenniscentrum Kunst en Samenleving van de Academie Minerva Groningen. Ze promoveerde in 2010 op het dialogische betekenisvormingsproces van het publieke beeld. Ook werkt ze als onderzoeker op de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht.

Robbert **van Heuven** (1978) is freelance theaterjournalist en dramaturg. Hij schrijft onder andere voor dagblad *Trouw*. Ook is hij vaste dramaturg van theatergezelschap *Urban Myth*.

Ruben **Keijser** (1990) is stagiair bij Bureau de Helling en student Arbeid, Zorg en Welzijn aan de Universiteit Utrecht. Tevens is hij redacteur bij tijdschrift voor de literatuurwetenschap *Frame* en werkt hij in de verslavingszorg.

Nia **Konstantinova** (1992) studeert aan de Minerva Academie in Groningen. Ze is de oprichter van de studentenorganisatie FYI en het *Artists in Residency* programma *East Side - West Side*.

Klaar **van der Lippe** (1961) is beeldend kunstenaar. Zij werkt samen met Bart Stuart op het snijvlak van kunst, politiek en maatschappij (tegenwoordig veel in Zuid-Amerika). Zij geven les over alle-daags auteurschap en het belang van de onafhankelijke positie.

Florian **Malzacher** (1970) is freelance curator, schrijver en dramaturg. Hij leidt het *Impulse Theater Festival* in het Duitse Ruhrgebied. In oktober verschijnt onder zijn redactie *Not Just a Mirror. Looking for the Political Theatre of Today*.

Erica **Meijers** (1966) is hoofdredacteur van de Helling en redacteur van de *Green European Journal*. Ze promoveerde op de houding van de protestantse kerken in Nederland tegenover de apartheid in Zuid-Afrika. Als journalist werkte ze o.a. voor de IKON.

Bob **Mollema** (1990) studeert illustratie aan de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht. In 2010 studeerde hij af aan het Grafisch Lyceum Utrecht. Naast illustrator is hij taalcoach bij Vluchtelingenwerk Nederland.

Ahmet **Polat** (1978) studeerde fotografie aan de kunstacademie St. Joost in Breda. Zijn werk verscheen o.a. in *The New York Times*, *Rolling Stone*, *Paris Match* en *Vogue Istanbul*. Polat geeft ook les aan de kunstacademie in Enschede en de Bilgi-universiteit van Istanbul.

Mark **Schalken** (1967) is grafisch ontwerper en kunstenaar. Hij is de ontwerper van de Helling namens ontwerp bureau De Ruimte. Recent publiceerde hij het fotoboek *Polderlichaam*, waarin hij het dominante verhaal over de Nederlandse strijd tegen het water terzijde schuift voor een poëtisch beeldverhaal over opgroeien in de Noordoostpolder.

Steven **ten Thije** (1980) is projectleider van een Europees, vijfjarig samenwerkingsproject *The Uses of Art - The Legacy of 1848 and 1989*, georganiseerd door de museumconfederatie L'Internationale. Zijn basis is in het Van Abbemuseum, dat het project coördineert.

Bart **Top** (1955) is onder meer vrijzinnig vitalist, auteur van de interviewbundel *Religie en verdraagzaamheid*, en oud-hoofdredacteur van het multiculturele weekblad *Contrast*. Hij schrijft en adviseert op het snijvlak van kunst, media en diversiteit.

Peter **Valckx** (1964) is fotograaf. Hij studeerde psychologie aan de Universiteit van Amsterdam, en fotografie aan de KABK te Den Haag. Zwaartepunten in zijn werk zijn portret- en documentaire fotografie.

Martine **Velez** (1968) is journalist en vertaalster. Ze studeerde letterkunde in Berlijn en Parijs en publiceert essays en artikelen op het gebied van Europese kunst en cultuur.

## Jasper Blom in het Stedelijk Museum

Deze lente kon je in het Stedelijk een deel van je entreegeld terugverdienen als je met een museumsuppoost praatte over de markteconomie. De experimentele kunstenaar Tino Sehgal stelde met zijn *This is Exchange* het thema 'waarde' aan de orde. Iets tastbaars was er niet te zien: de museumsuppoosten waren in werkelijkheid economen, in dienst genomen door Sehgal als vertolkers van zijn werk.

Eén van hen was de directeur van Bureau de Helling, politiek-econoom Jasper Blom: "Veel mensen zeiden dat de markt is doorgeslagen, vooral op het gebied van zorg en onderwijs, maar soms ook wat betreft kunst. Daarnaast wezen velen op de oneerlijkheid van de markt. Gezien de verhoudingen in de Tweede Kamer viel het me op hoeveel mensen kritisch waren tegenover de markteconomie. Linkse partijen zouden daar hun voordeel mee moeten doen."

Na een paar dagen als levend kunstwerk te hebben opgetreden in het museum, concludeert Blom: "Sehgal creëert eerder een soort burgerbewustzijn dan harde maatschappijkritiek. Soms vroegen mensen: wat gebeurt hier nou mee, blijft er dan niets van over? Maar ik dacht er na een dag in het museum 's avonds over na en ik hoop dat bezoekers ook later nog reflecteren op de vraag wat kunst is en wat economie is. Ik ben geneigd te denken dat mensen vanzelf kritisch worden, zodra ze gaan nadenken. Zo'n gesprek zet mensen net even op een ander spoor. Dat is volgens mij wat kunst moet doen".

Het Stedelijk Museum Amsterdam heeft heel 2015 een overzichtstentoonstelling van het werk van Sehgal.

Een uitgebreid verslag door Sophie Lauwers van *This is Exchange* is te lezen op [bureaudehelling.nl](http://bureaudehelling.nl)

## Marx tijdens de nacht van de filosofie

Op 17 april hield Erica Meijers een college tijdens de Nacht van de filosofie, het jaarlijkse evenement van *Filosofie Magazine*. Dit jaar was het thema ongelijkheid, met sessies over socio-economische verschillen, sekseverschillen en etnische en religieuze ongelijkheid.

Onder de titel 'kritiek van hemel en aarde' sprak Erica Meijers over de actualiteit van Karl Marx. Ze richtte zich vooral op zijn ideeën over politieke emancipatie: Marx gebruikt religiekritiek als hefboom voor kritiek op de moderne staat. Een democratische rechtsstaat is wat betreft Marx nog geen rechtvaardige samenleving. Zolang daartussen nog een kloof bestaat, heeft religie bestaansrecht als het verlangen van mensen naar een andere wereld. Als religie niet meer nodig is, zal ook de staat overbodig zijn geworden en leven we in een nu nog onvoorstelbare samenleving, aldus Marx. Het is dus weinig productief om de moderne samenleving als 'af' te zien (en als zodanig in stelling te brengen tegen extremisme); zinvoller is haar te beschouwen als een project in uitvoering, dat nog veel onvolkomenheden kent.

De gehele lezing is als podcast te downloaden via [www.filosofie.nl/erica-meijers-over-karl-marx.html](http://www.filosofie.nl/erica-meijers-over-karl-marx.html)

# Bureau



**Debat:****Toekomst voor links**

Naar aanleiding van de vorige *Helling* werd in een uitverkochte zaal in de Balie gedebatteerd door Rens van Tilburg, Matthijs Rooduijn, Harriet Duurvoort, Rik Grashoff en Hans Spekman. De SP was door ziekte verhinderd. Ondanks voorzichtige toenadering tussen PvdA en GroenLinks in de aanloop naar de provinciale verkiezingen, blijken de verschillen binnen links nog altijd groot. Rik Grashoff haalde scherp uit naar het bad-bed- brood akkoord, waarmee de PvdA zich volgens hem 'in het rechtse pak' had laten naaien.

De aanwezigen juichten de verschillen tussen de partijen toe, zolang er maar wel wordt samengewerkt met elkaar in plaats van met rechts. Door onder andere de crisis is er sprake van een 'links momentum' – dat zou in elk geval verzilverd moeten worden door meer praktische samenwerking op lokaal en nationaal niveau. Hoe de toekomst er voor links verder uit kan zien?

De video en het verslag van de avond zijn te vinden op [bureaudehelling.nl](http://bureaudehelling.nl).

**Stagiairs/vrijwilligers gezocht**

Bureau de Helling beweegt zich op het snijvlak van politiek, maatschappij en wetenschap. Kun je zelfstandig werken, kritisch denken en beschik je over een goed gevoel voor taal? Vanaf 1 september zoeken we weer stagiairs voor projecten, redactiewerk, en voor werving en marketing. Tot 1 juli kunnen geïnteresseerden reageren.

Kijk voor meer informatie op [bureaudehelling.nl/vacatures](http://bureaudehelling.nl/vacatures).

**Publicaties****Jasper Blom**

• 'Biefstuksocialisme versus vegasocialisme: Dit is wat linkse solidariteit betekent', *Joop.nl*, 26.4.2015.

**Marijn Bouwmeester**

• De Helling leest... 'Verandering van tijdperk: Nederland kantelt', *Bureaudehelling.nl*, 20.5.2015.

**Ruben Keijser**

• De Helling leest... 'The Utopia of Rules', *Bureaudehelling.nl*, 8.5.2015.

**Erica Meijers**

• (opgetekend door Cees Veltman) 'Mann laat de donkere kant van Europa zien' (rubriek: mijn boek, over Klaus Mann, der Vulkan), *VolZin*, april 2015.

• (met Herman Meijer) 'Marcus Bakker: hartstocht voor democratie', *Ophef*, 2015, nr. 1.

• De Helling leest... 'Nooit op de knieën. Marcus Bakker 1923-2009', *Bureaudehelling.nl* 5.3.2015.  
'De moraal van de tomaat. Interview met Peter-Paul Verbeek', *Ifthenisnow.nl*, 11.3.2015.

**Richard Wouters**

(met) Okke Mostard, 'Alliance-Mindedness', *Green European Journal*, 16.4.2015.

# de Helling

## Wetenschappelijk Bureau GroenLinks

**BUREAU DE HELLING**

Postbus 8008  
3503 RA Utrecht  
030-23 999 000  
[www.bureaudehelling.nl](http://www.bureaudehelling.nl)

**MEDEWERKERS**

Jasper Blom · DIRECTEUR  
Anne de Boer  
Marijn Bouwmeester  
Erica Meijers  
Richard Wouters

**STAGIAIRES**

Liesbeth Beneder  
Ruben Keijser  
Suzanne Vrieling

**RAAD VAN ADVIES**

Jessie Bokhoven, Martien Das,  
Albert Faber, Ruud Ganzevoort,  
Dirk Holemans, Marjolein Meijer,  
Thomas Mertens, Nevin Özütok

## Verder lezen



Saskia Sassen

***Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy***

Harvard University Press, Cambridge 2014

Ondanks het succes van Piketty zijn concepten als 'ongelijkheid' en 'armoede' volgens Sassen ontoereikend om de huidige ont-wrichting van het kapitalisme te begrijpen. Ze richt zich daarom op de excessen om te laten zien hoe groepen mensen of zelfs hele gebieden uit beeld verdwijnen zodra ze niet meer uitgebuit kunnen worden. Dit soort *economic cleansing* is rendementsdenken in optima forma, met plastic soep en vergeten vluchtelingenkampen als illustraties van de nieuwe, mondiale schaal waarop deze problematiek gevolgen heeft. Ook het welvarende Nederland zal de deur niet dicht kunnen houden voor vluchtende Syriërs en het wassende water. *Expulsions* is een eerste verkenning om dergelijke desastreuze gevolgen van de huidige wereldeconomie in kaart te brengen. Het boek biedt dan ook geen concrete suggesties voor actie, maar ook geen cynisme of wanhoop. Omdat de misstanden het gevolg zijn van politieke keuzes, zijn er namelijk ook alternatieven. Daarover is Sassen het in ieder geval met de Franse rockster econoom eens.

/

John Holloway

***Change the World Without Taking Power: The Meaning of Revolution Today***

Pluto Press Londen 2002

Het moet anders, maar hoe? Deze moderne klassieker geeft antwoord op deze vraag die *Expulsions* onbeantwoord laat. Verzet begint met de weigering misstanden nog langer te accepteren. Dan maar revolutie, die de woede kanaliseert en de macht geeft aan de weigeraars. Revolutie? Holloway gelooft niet in coups, de bestorming van de Bastille of in een purperrode *Umwertung aller Werte*. In plaats daarvan moet links zelf machtsstructuren creëren door niet langer hetzelfde spel te willen spelen als de gevestigde orde. Radicale verandering blijft dus het doel, maar door de hoop niet meer te stellen op het verwerven van staatsmacht, plaatst Holloway alternatieve manieren om invloed uit te oefenen tegenover de immer voortdurende hoop op een politieke kentering die links verzeild heeft doen raken in een parlementair *Wachten op Godot*. Ook met Jesse Klaver aan het roer. Holloway richt zich niet expliciet op kunst, maar zijn manifest voor activisme kan opgevat worden als een indirecte oproep aan kunstenaars om buiten de instituties te treden en de wereld te veranderen.

/



**Het archief van  
Arte Útil: 1965-1985**

Van Abbemuseum, tot 30.8.2015

Kunst maken die door de muren van het museum heen breekt, dat was het doel van het Arte Útil project waarmee de inmiddels befaamde Cubaanse kunstenaar Tania Bruguera vorig jaar in het Van Abbe stond. Esthetica als transformerende kracht, de maatschappelijke baten komen voor de individuele vervoering. Om de impact van de tentoonstelling te vergroten is er nu een vervolg. Wereldwijd konden suggesties ingestuurd worden van werken die sociale verandering ten doel hadden, met als voorlopig resultaat een openbaar archief waarin voorbeelden van 'nuttige kunst' gecatalogiseerd zijn. Zo maken bezoekers kennis met inventieve projecten die zo concreet mogelijk betrokken zijn bij het dagelijks leven. Het geheel vormt een interessant overzicht van artistieke interventies die dienen als tegenhanger van het traditionele geschuifel langs vroege Rothko's en late Rembrandts. Ideeën inzien is nog mogelijk, en zelf aan de slag gaan kan in Eindhoven ook. Bezoekers zijn dus niet alleen toeschouwer, maar vooral gebruiker. Meer informatie over deze radicale omkering van *l'art pour l'art* is te vinden op [museumarteventil.net](http://museumarteventil.net).

Malu Halasa, Zaher Omareen  
en Nawara Mahfoud (red.)

**Syria Speaks:  
Art and Culture from  
the Frontline**

Saqi Books Londen 2014

Syrië wordt uiteen gescheurd door een burgeroorlog, eeuwenoude culturen gaan verloren. Te midden van het geweld en de onderdrukking bloeit de kunst op. Dit boek bundelt de liederen, posters, gedichten en andere literatuur die het verhaal vertellen van het lijden en sterven, maar ook van de moed en de creativiteit van de Syrische bevolking. Een onversneden blik op de oorlog is het resultaat. Op een andere manier dan krantenartikelen brengt dit boek de verwoesting in beeld en openbaart het de getroffenen als mensen van vlees en bloed aan een wereld die onmachtig toekijkt. Naast kunst staan er interviews met gemartelde oppositieleiden tussen de foto's van lijken, en wordt er uitgelegd wat voor invloed specifieke werken hebben gehad op het verzet. Dit boek is geen elitaire hobby voor een druilrige zondagmiddag, maar komt voort uit pure overlevingsdrang. Na lezing ervan hoop je dat het westen niet alleen met bommen, maar ook met culturele subsidies gaat strooien.

/

Tijdens en na de opstanden in de Arabische wereld stond een nieuwe generatie jonge, geëngageerde schrijvers en dichters op. Onder hen de Syrisch-Palestijnse dichter Ghayath Almadhoun. Hij vluchtte in 2008 naar Zweden. Daar schreef hij gedichten in het Arabisch, die in het Zweeds gepubliceerd zijn, en velen zijn bovendien vertaald in het Duits, Italiaans, Grieks en Sloveens.

Op de volgende pagina zijn gedicht De stad. In het tv-programma 'Altijd Wat' in september 2014 zei Almadhoun: "Het pijnlijkste van de vernietiging van Syrië is dat het onze dromen en herinneringen en ervaringen vernietigt..... We hebben geen toekomst zonder de stad." Die stad is voor hem zonder twijfel Damascus, de oudste stad ter wereld, waarin hij opgroeide en waarvan niemand weet wanneer zij ontstond.

'De stad' staat in *Weg van Damascus* van Uitgeverij Jurgen Maas (2014). Met deze bundel is Almadhoun's werk nu voor het eerst toegankelijk voor een Nederlands publiek.





*Zelfs al is de weg naar Ithaka mooier dan Ithaka, de weg naar Damascus is niet mooier dan Damascus.*

De stad lijkt op rimpels, in elkaar geplooid als de lichamen van de mensen die zijn vergeten in de cellen van de Derde Wereld, uitpuilend als een doorboorde herinnering, opvallend als de kleren voor een feest, schaafteloos als de draden van een Perzisch tapijt. Deze stad heeft me altijd betoverd met haar opstapeling van lagen, die met elkaar slapen en baren zonder zwanger te zijn, een stad die haar gezicht sluiert met een boerka, maar haar bruine benen onbedekt laat. De stad doorsnijdt me, als ik haar probeer te verleiden door dagelijks te komen en weer te gaan. En ik doorsnijdt de stad, zoals de peetvaders van de revolutie van het proletariaat eerst de koppen van de bourgeoisie afsneden, en daarna die van hun vrienden. Ik doorsnijdt haar met het geduld van een kameel, met de vurigheid van een kalasjnikov en de gulzigheid van een sprinkhaan die in de vroege morgen op weg gaat naar de akkers.

De stad is vaag, als herinneringen, maar verlegen streeft ze de werkelijkheid. Als we slapen, belast ze ons met een overdosis begeerte en als we wakker zijn met een overdosis vragen. Zoals begrafenistoeten van vreemden in vreemde steden, wekt ze medelijden zonder handen te schudden in rouw, kreunt ze in de nacht alsof ze is getroffen door een verlangen om weg te trekken en krabt ze de huid van onze gesprekken open met nagels van een duister verlangen. Daarna kruipt ze bij ons in bed. Toen we, halverwege de dood, wakker werden van het geluid van haar snikken, bedekte ze haar hoofd met een kussen, en werden onze dromen geknakt.

De stad lijkt op toeristen met hun haast,

hun digitale camera's en hun sandalen uit dat koude noorden die de taal van onze trottoirs niet verstaan, met hun zwaar belaste vrolijkheid en de hasjsigaretten die ze ontkennen en die hen ontkennen zodra ze teruggaan naar hun land van sneeuw en ijs. De stad lijkt op hen, met hun onechte, gebruikte huid, nadat hun botten zon en vitamine D, en hun camera's de stad hebben oppgezogen.

De stad lijkt op de lotenverkopers met hun levenloze gezichten en hun rapporten voor de geheime diensten, nadat de broodprijzen zijn gestegen. Ze zaaien dromen langs de wegen en beloven miljoenen aan de voorbijgangers, terwijl hun kinderen met water worden gezoogd en geen andere prijs winnen dan honger.

De stad lijkt op haar zeven poorten, geopend zonder bewaking, als hoerenbedden, gesloten zonder het minste straaltje licht, als dodengraven.

De stad lijkt op Damascus.

Hier ligt de stad op haar rug en wordt bleker naarmate de zon op haar huid brandt. Het lawaai verspreidt zich naar de grenzen van de stad, van de monding van de rivier tot het midden van haar ziel, trekt aan haar nooit doorgesneden navelstreng en verjaagt haar armen naar de uiterste randen, de armen, die steeds wanneer ze in haar lichaam proberen te klimmen, onder de wielen van haar uitgestrektheid terechtkomen. De schrammen die haar huid bewonen, zijn straten die elkaar kruisen met een ongodelijke voorzienigheid, en die donkere wolk die als een sjaal om haar nek is gewonden, is slechts het gevolg van haar chronische aarzeling om te stoppen met roken. Mijn God, hoe moet ik haar borst bestijgen, die neerkijkt op haar rimpels. Van de basis tot de tepel bevinden zich grijze huizen, opgestapeld vanaf het

*Ghayath Almadhoun*

**DIE**

moment dat het genot tussen man en vrouw toevallig werd ontdekt, tot het moment waarop de beschaving is begonnen. Ik kan me niet voorstellen hoe een borst zonder metafoer een heuvel kan worden genoemd, terwijl er nog steeds een pad ligt, belopen door hen die passeerden zonder hun vijanden lief te hebben, als de getuigenis van een graftombe die de geschiedenis overlevert. Hier ligt de stad, vers, alsof ze het alfabet niet is voorafgegaan met ontelbare rampen, omringd door muren die niet lijken op een vesting. Als je even je oren spitst, kun je bijna de vage echo horen van onze vroegste voorvaders die van haar water hebben gedronken, en van wie sommigen door erfelijkheid in jouw door liederen getroffen bloed zijn gedrongen. Ze is de eerste begraafplaats die door mensen werd geëerd om te bewijzen dat herinneringen echt zijn. Ik passeer haar als een vreemde voor mezelf, dus passeert zij mij zonder mijn gezicht te herkennen. Ik zie haar in de gezichten van vreemden die aan haar toebehoorden. En zo verkeren we even in de waan dat we één zijn: zij, oud als een fossiel, en ik, nieuw als het einde van de geschiedenis. Ik klamp me aan haar jurk vast als een kind en zij klampt zich aan mijn hart vast als een vrouw. Samen bedrijven we het gedicht, ik de dromer die poëzie najaagt en zij de realiteit die kinderen baart, maar niet opvoedt. Ik de vergankelijke en zij de eeuwig blijvende. Ik de fatalist, vervuld van geloof in bovennatuurlijke krachten, zij de ongelovige realist. Voor mij is er geen troost en haar treft geen kwaad, behalve dat we toevallig minnaars zijn.

Terwijl ik door de straat naar haar schoot loop, kom ik de twijfel tegen. Hij zet koers naar volledige zekerheid en ik strijk langs de zachte rand van een vermoeden. Ik breek de spaarpot van de tijd en haal er drie dagen en

een paar uur uit, de momenten van vreugde die ik heb verzameld tijdens mijn leven, mijn leven dat nog in leven is. De kalasnikov die ik heb geërfd van een communist die toevallig langs mijn wond liep, weegt nog steeds zwaar op mijn rechterschouder. Daardoor is mijn linkerschouder hoger en hooghartiger geworden. Het moeras van mijn dagen is nog drassiger en het gevaar dat ik langzaam word opgezogen nog dreigender. De sinaasappelboom, die steeds weer in mijn dromen verschijnt en smaakt naar Gaza met een vleugje bitterheid, zoals de lucht van Damascus, is voor Wikipedia moeilijk te omschrijven, maar niet voor Ibn al-Arabi. Aan het eind van het pad dat naar de Rechte Straat voert, vergezel ik Ananias naar het huis van Judas. We lopen, verblind door de deeltjes die uit de hemel dwarrelen als gevolg van enkele technische fouten in het bouwwerk van onze Lieve Heer. We ontmoeten de martelaren die in de gang wachten op iemand die een antwoord heeft op hun existentiële vragen over de reden waarom ze met hun vijanden in één zaal zijn samengedreven onder het motto: wij zijn allen martelaren. Deze stad eet het vlees van haar broeder en boert verzadigd. Deze stad is ingesloten door verhalen en gebeden van hen die door vroomheid zijn getroffen. Deze stad heeft de navelstreng die haar verbindt met de dood niet doorgesneden. Elke nacht slijpt ze haar mes, in afwachting van de volgende slachting. Had ik maar de warmte van de motor van een auto in jouw trieste winter, of de kou van een graf in jouw bittere zomer, o woestijn van cement, o stad, die thee drinkt op de melodie van de strijd, die de dans van de nederlaag danst op de lijken van haar verdoolde zonen. Amen.

Ik heb niet genoeg licht in mijn koker om te verdelen over de blinden van Maeterlinck.

→

# STAD

Muren omsluiten de betekenis in mijn geest, zoals de stad mijn herinneringen omsluit. O gelovige geest, o ongelovig lichaam, ik zal nu mijn oerzonde bekennen: al die gedichten die ik als een roestig mes in het vlees van jullie dagen heb gestoken, zijn niet mijn gedichten. Ik heb ze gestolen van hen die zijn vergeten en van hen die hun geheugen hebben verloren. Ik heb ze van de witte ziekenhuisbedden gehaald, van het gekerm van de lijdens. Ze zijn het geheugen van de vrouwen die werden geofferd voor Gods mannelijkheid, ze zijn het gereutel van hen die midden in het lied zijn gestorven van de kou, ze zijn de droom, ontdaan van dromers. Nee, het zijn niet mijn gedichten.

Het zijn versteende herinneringen van mensen die in een ver verleden leefden, van wie we de namen niet kennen, maar die we meedragen in onze vale gelaatstreken: onvervulde wensen, tweedehands gelach. Het zijn niet mijn gedichten, het zijn de ademtochten van hen die zijn verdronken en opgehangen, de zielen die naar buiten zijn gestroomd door kleine gaten, veroorzaakt door de geweren. Het zijn niet mijn gedichten...

#### HET ZIJN NIET MIJN GEDICHTEN

Ik ben niet de enige  
Wij zijn allen vreemdelingen  
Hoe zouden we anders de stad kunnen verklaren?

De dichter die ik tegenkwam in de een of andere kroeg in Damascus,  
is opgegeten door de wolf.

Van het begin van het lichaam tot de grenzen van de begeerte, valt de nacht neer, wond voor wond. Daarom zoek ik mijn toevlucht tot het licht. De vrouwen, verstopt onder hun galabia's, herinneren me aan de

mannelijkheid van de wereld, dus steun ik op vrouwelijkheid om te ontsnappen. De vermoeidheid die achter de voorbijgangers langs stroomt, trekt me naar de bodem. Deze stad lijkt niet op vreugde, maar bezit een ondoorgroendelijkheid die ons raakt met een vluchtig geluk. Ze lijkt niet op de dood, maar ze wordt beheerst door de einden. Ze is de onrechtvaardigheid die met een schaamteloze eerlijkheid onder de mensen wordt verdeeld, de droom van een vrouw die zichzelf wil bevrijden, de zucht van God, het hoofd van Johannes die huilend door onze nachten snelt, het verbond tussen het gedicht en de beul, tussen de frisse geur van de muren en de lucht van de stegen die voeren naar het begin. Dat is Damascus, de eeuwigdurende bloedbruiloft, de dans van Salomé die dagen over onze dagen uitstort, het einde dat nu begint, het gebed van mijn moeder, bevochtigd met legenden, de minaretten die Gods vingers raken. Haar stem smaakt naar de kleur van de poëzie, haar lichaam heeft de topografie van de zonde. Zij is het Damascus dat mij heeft gebaard en is gevallen door de kogel van een sluipschutter, dus we zijn samen geboren.

Als ik haar naar me toetrek, breekt het lied af, als zij mij naar zich toetrekt, word ik gekwetst door het gedicht: 'O gelovigen, kom niet in de buurt van Damascus, tenzij jullie dronken zijn, want ze heeft de aangeboren neiging om te sluimeren.' Zij heeft de vermoorde liederen, de bijzonderheden van het profetschap, de geur van de openbaring, en wij hebben het soefisme, naakt, onder haar navel. Wij zijn haar lastige kinderen, die in het noorden zijn verdwaald, en zij is onze moeder, die ons heeft gezoogd met niets dan angst. We hebben de Soera van de Dichters geërfd. Dat is Damascus, de appel van het licht, het boek der smarten en de brieven van Ibn al-Arabi die nog niet zijn aangekomen.







YOU RES

REST

15  
9





*Ahmet Polat*

Na een verblijf van bijna tien jaar in Turkije, is Polat terug in Nederland, enkele projecten en de titel Foto-graaf des Vaderlands rijker.

In *Kemal's Dream* fotografeerde Polat van Istanbul tot Trabzon jongeren, terwijl de oplopende spanning tussen conservatief en progressief uitmondde in het Gezipark protest. Nog steeds krijgt de jeugd maar moeizaam inspraak in een snel moderniserende maatschappij waarop ook de islam steeds duidelijker zijn stempel drukt.

Met *Dark Moon* volgde Polat jarenlang zwarte Turken met een familiegeschiedenis van slavernij, een vergeten groep wiens koloniale verleden samen met de Ottomaanse erfenis consequent onder het tapijt van de meermaals herschreven geschiedenis is geveegd. Beide groepen zoeken naar hun stem en hun identiteit, de ene met het oog op het verleden, de ander gericht op de toekomst. De basis van het project is een archief van familiefoto's dat hij aanlegde voor de deelnemers aan het project.

Subtiel onthult Polat in de foto's het politieke in het dagelijks leven, waar jong en oud, religie en secularisme, en stad en platteland op elkaar stuiten.













