

03 ▸ 2020

Andersland



KUNST EN
MAATSCHAPPIJ

idealenfabriek

UTOPISCHE IDEALEN WIJZEN DE WEG



WELKOM BIJ DE IDEALENFABRIEK

Thema: Kunst en maatschappij

Beste Idealist,

Op moment van schrijven is het alweer zes maanden geleden dat we de Idealenfabriek wegens het coronavirus moesten sluiten. Hoewel we het thema Kunst en Maatschappij al ruim voor dit jaar op de rol gezet hadden, is het door de coronacrisis een bij uitstek relevant onderwerp gebleken. De kunst- en cultuursector is uitermate hard geraakt door de maatregelen tegen corona, terwijl tegelijkertijd voor veel mensen het gemis van kunst om aan de dagelijkse realiteit te kunnen ontsnappen groot was. Kunst en cultuur bood ons, hoewel vooral vanuit ons eigen huis, dit voorjaar een uitweg uit de stress en onzekerheid. De kunstensector is ook een vindingrijke: zo ontwierp Resi van der Ploeg voor Museum de Lakenhal een corona-proof hoepelrok, waarmee je op veilige afstand van andere be-

zoekers toch naar kunst kon kijken. Een mooi idee om weer zonder corona-stress naar musea te kunnen! Helaas was de hoepelrok bedoeld voor een dansperformance, en niet om echt als bezoeker te kunnen dragen.

Bij het samenstellen van dit blad was het een hele klus om een selectie te maken voor de inhoud. Want Kunst en Maatschappij is nogal een onderwerp: wat verstaan we eigenlijk onder kunst? En wat zijn de prangende thema's die op dit moment in de maatschappij spelen? Corona heeft de bestaande ongelijkheden en structuren in de maatschappij (nog meer) blootgelegd, onderwerpen die bij de Idealenfabriek al centraal stonden. We konden dus niet anders dan het thema Kunst ook zoveel mogelijk

benaderen vanuit de rol die kunst, als notie of als industrie met alle daarbij behorende instituten, organisaties en mensen, al dan niet kan hebben in het creëren of oplossen van maatschappelijke vraagstukken.

U zult zien dat dit nummer een mix is van tijdloze artikelen en stukken die inhaken op recente maatschappelijke ontwikkelingen: er is immers veel meer te zeggen over kunst

wat niet direct gebonden is aan deze tijd of meteen zichtbaar is voor het grotere publiek. Denkt u bijvoorbeeld aan wat het nut van kunst is, of kunst een politiek middel is om verandering teweeg te brengen of niet, de rol van vrouwen in de kunst, de begeleiding van studenten op de academie, of ongelijkheid in de kunstconsumptie. Al deze onderwerpen en meer komen aan bod in dit nummer, met bijdragen van kunstenaars, academici,

journalisten, kunststudenten, filosofen en activisten. Door het blad heen vindt u een mini-expo van Nederlandse kunstenaars die zich bij uitstek richten op maatschappelijke thema's en met hun werk reageren op wat er om hen heen gebeurt of op wat ze persoonlijk (hebben) ervaren.

Ik hoop dat u de afgelopen maanden in goede gezondheid doorgekomen bent en

dat we elkaar in het nieuwe jaar weer in het echt kunnen treffen. Ondertussen werken wij hard verder aan nieuwe thema's en kunt u op onze website terecht voor nieuwe video's en artikelen.

Stay safe!

Anneloes Dijkman
Coördinator *Idealenfabriek*



Omdat de situatie rondom corona onduidelijk is en blijft, hebben we besloten het thema Kunst en Maatschappij anders vorm te geven dan u van ons gewend bent. Dit nummer van Andersland staat op zichzelf en is voorlopig niet voorzien van een bijbehorende programmering 'in het echt'. Vanwege deze onduidelijkheid zult u in dit nummer geen vooruitblik naar het volgende thema vinden, we houden onze handen nog even vrij.

Kunstenaar Resi van der Ploeg ontwierp voor Museum de Lakenhal een hoepelrok die bezoekers laat zien hoe ze afstand kunnen houden en toch samen van het museum kunnen genieten. (Helaas is de hoepelrok niet echt te dragen als bezoeker van het museum!)

Beeld van een danser in de hoepelrok voor Drieluik met het Laatste Oordeel, 1526-27, Lucas van Leyden, Museum de Lakenhal. Foto Eelkje Colmjon.

Inhoud

03

Kunst en maatschappij

DE IDEALENFABRIEK

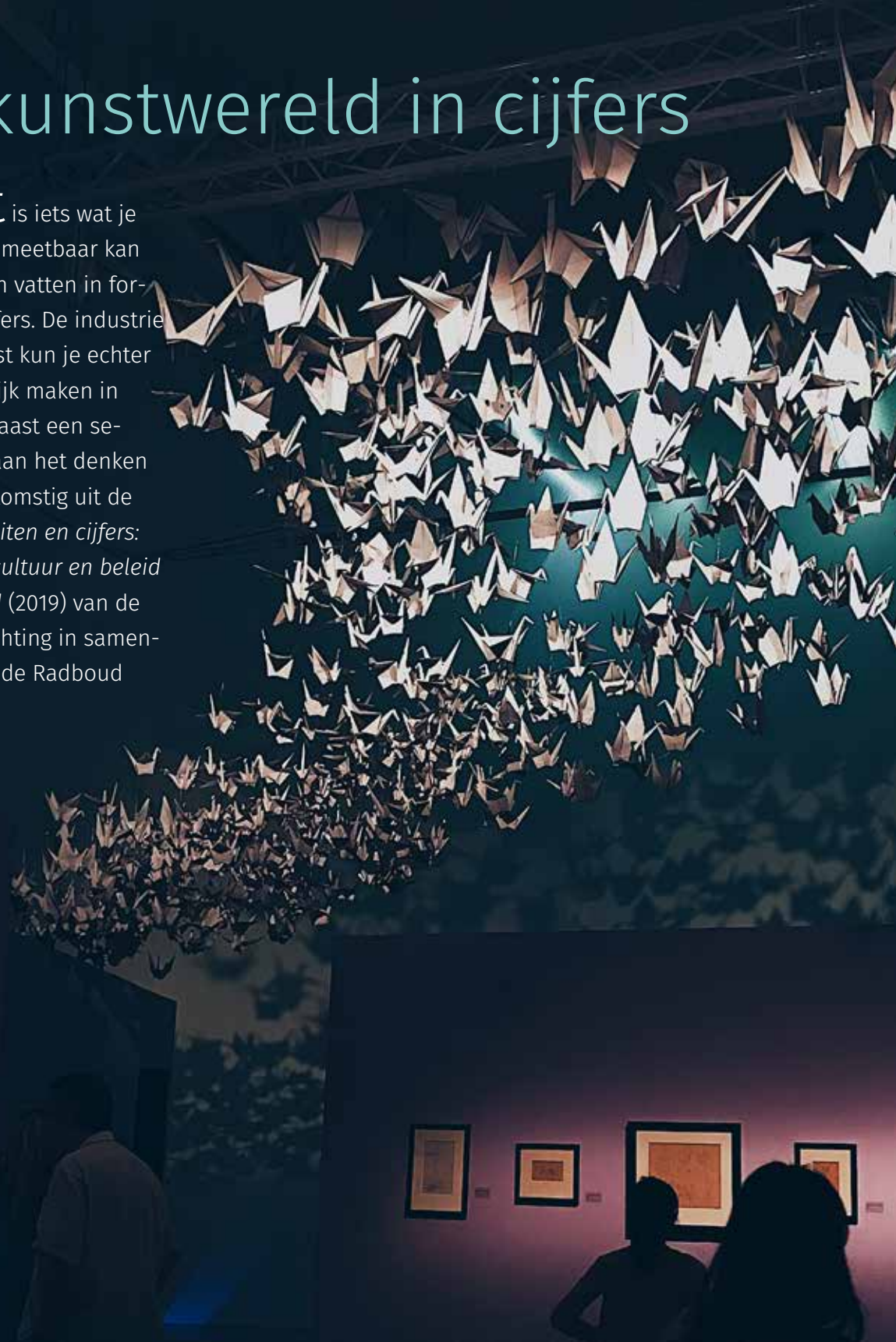
De kunstwereld in cijfers	6	Lara Tanke	88
Maarten Doorman De navel van Daphne	8	De opkomst van de onderdrukten in de kunst- en cultuursector	
Hedendaagse kunstenaars uitgelicht Rachel Morón	18	Interview met Alicja Gescinska “Muziek helpt ons om betere mensen te worden”	104
Peter Lamarque De nutteloosheid van kunst	20	Roos van der Lint Een tafel voor de ongenode gast	112
Désanne van Brederode Waarom kunst echt, echt geen hobby is	38	Hedendaagse kunstenaars uitgelicht Raul Balai	122
Jonas Staal Trainen voor de Toekomst	46	Patricia Kaersenhout De droom over 1000 Schipbreuken	124
Wieteke van Zeil Gaan we nu eindelijk van vrouwelijke kunstenaars houden?	54	Hedendaagse kunstenaars uitgelicht Alexis Blake	134
Yuki Kho Poortwachters in de kunstwereld hebben vaak dezelfde bril op	70	Kees Vuyk De fascinatie van de kunsten	136
Hedendaagse kunstenaars uitgelicht AiRich	78	Hedendaagse kunstenaars uitgelicht Michael Verweij	150
Micha Wertheim Bescherm de kunst als safe space van de fantasie	80	Alina Lupu Een liefdesrelatie met de academie: een pleidooi voor collectiviteit	152

EXTRA INFORMATIE

Loek Dijkman Kunst bij de Idealenfabriek Gerhard Lentink: La création du monde	162
Over de Idealenfabriek	166
Boeken van Stichting Utopa	168
Ook interessant...	170
Colofon Redactie-adres en contactgegevens	171
Stichting Utopa Initiatiefnemer van de Idealenfabriek	172

De kunstwereld in cijfers

Kunst is iets wat je wellicht niet meetbaar kan maken of kan vatten in formules en cijfers. De industrie rondom kunst kun je echter wél inzichtelijk maken in cijfers. Hiernaast een selectie om u aan het denken te zetten, afkomstig uit de publicatie *Feiten en cijfers: Over kunst, cultuur en beleid in Nederland* (2019) van de Boekmanstichting in samenwerking met de Radboud Universiteit.



Van het geld in de Culturele Basisinfrastructuur, wat direct via het ministerie van OCW loopt, ging in 2017-2020 het grootste deel naar Erfgoed (185,8 miljoen) en Podiumkunsten (130,3 miljoen).

Slechts 6,6 miljoen ging naar de sector Beeldende kunst.

In 2017 werd via crowdfundingplatform Voordekunst het **meeste geld opgehaald voor projecten in de muzieksector** (€ 1.384.553), verdeeld over 272 projecten.

Het **aantal vrijwilligers bij musea is tussen 2005 en 2017 gestegen** van 19.667 naar 33.658.

Tussen 2010 en 2016 is **het aantal banen op de culturele arbeidsmarkt** (excl. zzp'ers) **gezakt** van 47.550 naar 43.210. Het **aantal zzp'ers steeg** in dezelfde periode van 38.480 naar 52.550. Tussen deze twee aantallen zit enige overlap: circa 5% van de zelfstandigen in de culturele sector had in 2015 en 2016 ook één of meerdere banen in loondienst binnen dezelfde sector.

84% van de Nederlandse bevolking nam in 2018 passief deel aan cultuur, voornamelijk door filmhuizen of bioscopen te bezoeken, te lezen, en voorstellingen te bezoeken. Slechts **40% deed aan actieve cultuurparticipatie**, waarvan het grootste deel aan beeldende activiteiten (20%) en muziek (19%).

DE NAVEL VAN DAPHNE

Onderstaand artikel is een hoofdstuk uit het boek De Navel van Daphne, waaraan in dit stuk met 'dit boek' gerefereerd wordt. We raden u ten zeerste aan dit boekje in zijn geheel te lezen!

Tijdens de Biënnale van Venetië in 2015 werd door kunstenaars en door curator Okwui Enwezor veel aandacht aan vluchtelingen en migranten besteed. Op het water bij het Arsenal dreef een papieren boot, gevouwen van een uitvergroete krant met nieuws over drenkelingen. De Braziliaanse kunstenaar Vik Muniz, had de boot *Lampedusa* gedoopt, naar het Italiaanse eiland waar veel migranten uit Afrika in wrakke schepjes aankomen of aanspoelen. In het Duitse paviljoen was ook een krant, maar nu in grote oplage gratis verkrijgbaar, met aangrijpende verhalen van vluchtelingen erin. In de openingszaal van het Italiaanse Paviljoen suggereerde een metershoge muur van oude koffers en bagage, *Il Muro Occidentale o del Pianto* (1993) van Fabio

Mauri (1926-2009), een verband tussen holocaust, grootschalige conflicten en, in een veranderde wereld inmiddels, de vluchtelingeproblematiek van nu. En zo was er meer, veel meer.

Maar de niet-zichtbare muur, de muur die de vluchtelingen en immigranten buiten Venetië hield, zodat de talloze kunstliefhebbers op hun gemak van hun cappuccino en van hun eigen maatschappelijke betrokkenheid konden genieten, die muur kreeg van de kunstenaars opnieuw weinig aandacht.

Deze scheiding tussen kunst en maatschappelijke betrokkenheid, tussen de wereld van de kunstinstituties en de werkelijkheid daarbuiten kwam in dit boek geregeld ter sprake. We hebben gezien dat die kloof bestaat, maar grotendeels aan

onze perceptie is te wijten van wat autonome kunst zou zijn. Dat perspectief klopt slechts gedeeltelijk: de kunst stelt zich vanaf de romantiek buiten de werkelijkheid op, tegelijkertijd echter verhoudt ze zich voortdurend tot die werkelijkheid. Kunst staat buiten de wereld en omarmt haar soms zo hevig dat ze er even mee samenvalt; ze is, om het romantisch uit te drukken, absoluut in haar isolement en totaal in haar omhelzing. Beide. Tegelijk.

AAN DE MOND VAN AL DIE RIVIEREN

Dat kan ze alleen zolang ze autonoom is, dat wil zeggen: niet hoeft te beantwoorden aan regels uit andere domeinen dan die van de kunst. Maar precies die autonomie was vorige eeuw omstreden, als reactie op het symbolisme, op



Marcel Duchamp, *Roue de Bicyclette* (Fietswiel op krukje), 1913 Beeld Flickr Giuseppe Castellucci

Na de Tweede Wereldoorlog spoelde een cascade aan avant-gardebewegingen door de cultuur

art nouveau, neoromantiek en jugendstil, op het l'art pour l'art-beginsel van de negentiende eeuw en de erop volgende *décadence*. Bijna honderd jaar lang had de avant-garde dat beeld belegerd van kunst in een ivoren toren, die zich vervreemd zou hebben van het echte leven en de maatschappij. De surrealisten werden communist, dada poogde de hele kunst als instituut onderuit te halen, te beginnen met Duchamps urinoir, zijn fietswiel en zijn flessenrek, die als kunstwerken werden gepresenteerd. Het liep uit op avondjes waar de provocatie van de bourgeoisie en het ridiculiseren van wat fatsoenlijk en normaal werd gevonden tot hoogste doel waren verheven.

De futuristen verheerlijkten de oorlog en de techniek, en het fascisme van Mussolini, om zo ver mogelijk weg te blijven van het zoetsappige en levensmoede estheticisme. Constructivisten en expressionisten probeerden een betere wereld te verbeelden en vorm te geven, net als De Stijl. Ook door te bouwen, te ontwerpen, en met manifesten en tijdschriften erop los te betogen. Na de Tweede Wereldoorlog spoelde een cascade aan

avant-gardebewegingen door de cultuur, gedreven door een aanhoudend verzet tegen het vermeende isolement van kunst, verlangend het leven te omarmen en de wereld te verbeteren. Art brut, Cobra, neo-expressionisme en Nieuwe Wilden braken met al te steriele kunstopvattingen, situacionisten rekten het kunstbegrip op tot maatschappelijke beweging, popart doorbrak het elitair geachte karakter van de kunstwereld door zich de beeldtaal van de massa's toe te eigenen, hyperrealisme probeerde de visuele werkelijkheid zo dicht mogelijk te naderen, arte povera poogde door materiaalgebruik en mentaliteit de hooggestemde kunstwereld te verlaten, zoals outsider art liet zien hoezeer juist degenen die geen kunstenaar waren interessante kunst produceerden.

Maar al eerder zagen we de vreemde paradox, hoe namelijk dit trommelvuur op de autonomie van de kunst het omgekeerde bewerkstelligde: de avant-garde bloeide op in de musea en in galerieën, en hoe harder ze riep dat ze de instituties radicaal verwierp, hoe meer ze zich daar nestelde, in die instituten, en op die

markt voor autonome kunst, steeds onder de vlag van nieuwe stromingen en onder het mom van maatschappelijke vooruitgang.

Totdat de avant-garde in de jaren tachtig ten einde kwam. 'De tijd der eenzijdige bewegingen,' zoals Lucebert eerder met vooruitziende blik over de poëzie had gedicht, was voorbij:

*de tijd der eenzijdige bewegingen is voorbij
daarom de proefondervindelijke poëzie is een zee
aan de mond van al die rivieren*

Sindsdien is het veel lastiger geworden om te begrijpen wat er in de kunst aan de hand is. Overtuigend beschreef filosoof Arthur Danto hoe het geloof in vooruitgang uit de kunst was verdwenen. Dat kwam doordat een kunstwerk niet meer op een traditionele manier te begrijpen was zonder theorie ('filosofie' noemde hij dat wat verwarrend). En hoe succesvol de westerse beeldende kunsten in de laatste decennia in een terugblik ook mochten zijn, langzaam sloop er een identiteitscrisis in wat zo lang vanzelfsprekend 'kunst' was geweest.

Allerhande crossovers en grensoverschrijdingen, die sinds lang bestonden, kregen nu werkelijk vrij baan. Beelden- de kunst ging steeds vanzelf- sprekender over in reclame, architectuur, amusement, design, popmuziek, of sociaal project, in allerlei vruchtbare praktijken die tegelijk echter de robuuste identiteit van kunst begonnen aan te tasten. Langzaam desintegreer- de het esthetisch domein en kwam de autonomie van de kunst op een nieuwe manier onder schot te liggen. En daar- mee haar geloofwaardigheid, haar urgentie.

Die ontwikkeling staat natuur- lijk niet los van de opkomst van het postmodernisme, dat niet alleen elk vertrouwen in ideologie en historische noodzakelijkheid ondermijnde, maar tegelijk in zijn bewonde- ring voor de massacultuur de kunst verdacht maakte, als iets van de heersende klasse, als een middel van uitsluiting. De sociologische blik op de kun- sten won meer en meer veld, vanuit Cultural Studies aan de universiteiten, maar ook in een bredere maatschappelijke dis- cussie, in de politiek en in het onderwijs. De kunstenaar werd in de verdediging gedreven, en met hem zijn publiek.

In de Verenigde Staten, tot ver in de jaren tachtig nog wereld- wijd toonaangevend, rukte de invloed van cartoons, popmu- ziek en -cultuur, celebrity's, tv, Hollywood en reclame snel op

en ze werden al gauw overal in de beeldende kunst zichtbaar, ook buiten Amerika. Dat ging gepaard met een toenemende commercialisering: de kunst- markt groeide, bedrijven en superrijken begonnen steeds meer kunst te verzamelen, kunstbeurzen schoten als paddenstoelen uit de grond. Tegelijk werden gesubsidieer- de instellingen afgerekend op bezoekersaantallen en om- zet, zoals tv-programma's in toenemende mate louter op kijkcijfers. En kunstenaars op commercieel succes.

Tv, internet en ten slotte ook social media versterkten dit effect. De massamedia leken hier telkens vernieuwing en individuele ontplooiing te beloven, maar werden juist geteisterd door conformisme. Hoe groter het publiek, schreef Pierre Bourdieu al in *Sur la télévision* (1996), nog voor de opkomst van internet, hoe gladder en hoe gepolijster de inhoud. Symbolische revoluties door kunstenaars, aldus de Franse filosoof en socioloog, 'die onze manier van zien en denken veranderen', en hij noemde hier als voorbeeld Manet, worden onmogelijk. De logica van het medium verlegt de autoriteit van de inhoud naar de kijkcijfers, een kritiek die tien jaar later met be- trekking tot internet terug zou keren.

Als kunst niet aan deze door Bourdieu beschreven logica wilde beantwoorden, werd ze

geleidelijk aan marginaal, of gemarginaliseerd door haar elitair te noemen. Het onder- wijs speelde hier traditioneel geen enkele positieve rol meer. Voor zover beeldende kunst daar aan de orde kwam en komt, gaat het er stevast om dat de leerling zichzelf uit kan drukken in plaats van kennis op te doen van wat er door kunstenaars gemaakt en gedacht wordt. Zo gauw het in het onderwijs over kunst gaat, is de onontkoombare reflex dat de 'creativiteit' van de leerling gestimuleerd moet worden: kennis van de hedendaagse kunst is hier doorgaans een taboe.

De klachten over commerci- alisering en een tekortschie- tende overheid zijn niet nieuw. Al een paar decennia horen we hoe kunstenaars meer en meer gedwongen worden zich uit te leveren aan de markt en ondernemer moeten worden, afhankelijk moeten worden van een subsidiërende overheid die steeds meer maatschappe- lijke relevantie van hun werk gaat eisen in ruil voor geld. Vergeefs probeert de kunste- naar deze markt en die verstik- kende overheidsbemoeienis te ontvluchten, zoals Daphne ooit voor Apollo op de vlucht ging in het eerste boek van de *Metamorfosen* van Ovidius. Wanneer Apollo haar bijna te pakken heeft, worden Daphnes smeekbeden aan de goden verhoord en verandert ze in een laurierboom.



Bernini's Apollo en Daphne, 1622–1625, Beeld Wikimedia



Michelangelo Pistoletto,
Seventeen Less One, op de
Biennale van Venetië, Italië
Foto Paolo Margari, Flickr

Maar er bestaat een apocrief en schrijnender verhaal over deze ontmoeting, die een verkrachting zou heten als er niet een god in het geding was geweest. Hierin wordt de jonge nimf door haar aanrander in haar navel gestoken en terwijl zij weet te ontsnappen, zit de dolk nog in haar buik. Als Daphne het mes in deze Marina Abramović-achtige scène uit haar navel trekt, valt ze in katzwijn en wordt op het nippertje gered door een eenhoorn. Hij geneest de wond met zijn tong. Ik zou deze barokke anekdote nooit opvissen uit wat bij Salman Rushdie zo mooi de *sea of stories* heet, als hij niet raak illustreerde waar het hier om gaat. Want waar de autonome kunstenaar zich ooit boven de wereld om zich

heen verheven voelde, en zich maar al te vaak op de pijn van de eigen navel richtte, daar is hij of zij inmiddels kwetsbaar geworden als frêle nimf en zal zonder hulp van buiten ten onder gaan. Maar dat 'buiten' is niet de wereld van de hem of haar belagende markt en het is ook niet de zich met het werk bemoeiende overheid, het is van een andere orde, vreemder en in zekere zin ook van gene zijde, van de verbeelding. Daar staat die eenhoorn voor. Het is het romantiseren van Novalis, aan het bekende de waarde van het onbekende geven en aan het eindige de schijn van het oneindige.

Vragen we ons af wat zulke mooie voornemens betekenen

voor kunst die zich wil engageren, dan valt op dat bij overtuigende voorbeelden telkens dubbelzinnigheid of ambivalentie, dus een openheid voor interpretatie, meespeelde. En vaak ook de betrokkenheid van de toeschouwer. Die keek bij de installatie *S.A.C.R.E.D.* van Ai Weiwei zelf door het luikje van een gevangenisdeur en werd bewaker van de bewakers, en als toeschouwer medeplichtig aan waar hij tegen was. Bij Renzo Martens¹ werd de geëngageerde bezoeker op zijn plaats gezet omdat hij kon leren hoe weinig kunst aan de oplossing bijdroeg van problemen waar die kunst over ging – en hoe hij of zij daar als kunstliefhebber tekortschoot. Bij Marlene Dumas' *The Neigh-*

bour lag de kracht, afgezien van het schilderkunstige, in de confrontatie met het eigen kijken van de beschouwer, het onbehaaglijke besef dat wij het kwaad helemaal niet goed zien als het zich in de media presenteert. En zelfs de al te utopische Pistoletto toonde in zijn spiegels hoe je niet alleen de echte wereld de kunst in kunt trekken, maar daar tegelijk de kijker die dat ziet gebeuren deel van laat uitmaken.

KUNST, AUTONOMIE, ENGAGEMENT

De vraag is hoe de kunstenaar aan de dwang kan ontsnappen van overheid en markt en hoe de kunst haar vrijheid kan op-eisen wanneer ze niet zonder die twee kan bestaan. Maar met Schillers *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens* in het achterhoofd zou je om te beginnen kunnen zeggen dat zonder enig esthetisch besef zowel de markt als de overheid op hun beurt helemaal niet kunnen overleven. Want de ongebreidelde macht en bemoeienis van de overheid moet beteugeld worden, waar tegelijk een teveel aan regels haar verlamt, zodat de verbeelding onmisbaar is om uit het dilemma te komen dat Schiller in zijn tiende brief noemt. Het is de kunst, schrijft hij, die ons moet leren de teugels te laten vieren en ze tegelijk aan te trekken. Hetzelfde geldt voor de markt, waar een door hebzucht gedreven, allesverwoestend kapitalisme aan banden moet worden gelegd,

terwijl die knellende banden de ondernemingszin en nieuw initiatief niet mogen beperken. Onmisbaar is een autonome wereld waarin de dingen niet zijn wat ze lijken: dat is Schillers vrijheid.

Omgekeerd kan de kunst niet tot leven komen zonder het geld van de markt en de door de overheid geschapen voorwaarden. Want kunst kost geld, kunstenaars moeten ergens van bestaan en zonder infrastructuur van musea, opleidingen en allerhande regelingen en wetten zullen de kunsten het nooit redden, wat populistische politici en post-moderne cynici ook beweren. Volgens Schiller kan de menselijke vrijheid, en daarmee de mogelijkheid tot moreel en maatschappelijk verantwoord handelen in een gedetermineerde wereld pas vorm krijgen dankzij ze kunst, 'het vrolijk rijk van het spel en van de schijn', zoals hij het in zijn laatste, zevenentwintigste brief noemt. En als gezegd kan de vrijheid van de kunstenaar pas in de gebonden vorm van markt en overheid bestaan wanneer die kunst autonoom is. Precies die autonomie, het beginsel dat de verbeeldingskracht een eigen, absolute wetgeving heeft, zoals Schiller het in de eraan voorafgaande brief noemt, die autonomie is zo uitvoerig en dwangmatig bestreden. Terwijl wij eerder hebben vastgesteld hoe juist de autonomie een voorwaarde was voor alles wat de afgelopen twee eeuwen

kunst mocht heten. Een nieuwe, dwingende paradox voor de beeldende kunst ontstaat doordat in onze samenleving in toenemende mate het beeld belangrijker wordt dan tekst. Beeld is overal beschikbaar, op tablets, smartphones, laptops, publieke schermen, tv en computers. Het dringt zich op alle mogelijke manieren op, via vaak onzichtbare algoritmes en handige strategieën van commerciële spelers, goed vormgegeven en steeds onmisbaarder in ons persoonlijke leven. Dat lijkt goed nieuws voor de beeldende kunsten. Want hoeveel mogelijkheden dienen zich wel niet aan, hoeveel toegankelijker worden ze en welk nieuw publiek wenkt! Maar met al die visuele prikkels en al dat beeldgeweld hebben uitgerekend de beeldende kunsten het moeilijk gekregen om zich staande te houden en zichtbaar te blijven, en zo hun bestaansrecht te bewaren. Dat komt niet alleen door de verpletterende concurrentie van al die andere beelden, het hangt meer nog samen met het opgeven van de autonomie in kunst.

Kunst die het besef verliest kunst te zijn, gaat in het hedendaagse beeldgeweld over in reclame, propaganda, amusement, koopwaar en design. Dat betekent niet dat reclame, amusement, koopwaar en design verwerpelijke verschijnselen zijn. Het betekent slechts dat kunst haar onafhankelijkheid moet

¹ Zie bijvoorbeeld zijn film *Episode III: Enjoy Poverty* (2008) en het door hem opgerichte Institute for Human Activities.



bewaren als zij urgent wil blijven en de wereld iets wil tonen van hoe het anders kan, over hoe al die beelden op ons inwerken. Daarom is autonomie niet een verouderd verschijnsel van de avant-garde, een modernistisch relict, een verouderd geloof uit de verdwijnende romantische orde, of een verlopen fenomeen van het esthetisch regime, maar een bestaansvoorwaarde. Een voorwaarde om betrokken te kunnen zijn en de wereld iets te bieden door principieel anders te zijn. Door te zijn wat ze niet is, als die gefantaseerde eenhoorn, door dus autonoom te zijn.

In het opstel 'Radicale autonomie' verdedigt Jeroen Boomgaard te midden van alle propaganda voor interactieve kunst en voor door de overheid gesteunde sociale kunstprojecten daarom het bestaan van een onafhankelijke kunst die afscheid neemt van de rituele aanvallen op de autonomie. Hij gelooft dat dit allemaal pas zin heeft 'wanneer het niet berust op de effectberekening van procesmanagement, maar op een geradicaliseerde autonomie. Het autonome kunstwerk beantwoordt aan de vraag naar het afwijkende, het andere dat de fantasie weer kan voeden, maar het doet dat op een manier die de verwachting

verstoort. [...] De autonome actie van een kunstenaar tekent de wereld zoals we haar nog niet kennen. De interactie kan slechts ademloos volgen.'

Dat lukt slechts door radicaal anders te zijn, zoals Adorno bepleitte met zijn modernistisch aandoende, maar toch actuele geloof in de eigen vorm van de kunst. Het lukt niet door kunst in politiek, of in een sociaal project op te laten lossen en haar ambiguïteit prijs te geven, zoals activisten als Jonas Staal en kunstenaars in de community art dat maar al te vaak nastreven. Waar kunstenaars hun identiteit als kunstenaar uitleveren aan de markt, de

overheid of aan ideologie, daar verdampt de kunst en verdwijnt ze in de nevelen van de tijd.

De vraag is natuurlijk of je die keuze zelf kunt maken, of dat de tijdgeest die keuze maakt, zoals ideologieën van de vorige eeuw het soms voorstelden. Misschien zijn kunstenaars marionetten in een spel van de tijd, die een hoofdrol toebedeelt aan innovatieve bedrijven en doelgerichte overheidsdienaren om aan de touwtjes te trekken. Zoals misschien de romantische orde verdwijnt, waarin de kunsten betekenis kregen, of zoals wellicht het esthetisch

regime verwatert. Maar wie, met Schiller, moeilijk met het idee kan leven dat wij geen invloed hebben op ons eigen bestaan, die wende zich tot de autonome kunst in het besef dat die nieuwe vergezichten kan openen, dat die ons laat beseffen hoe wij kijken en hoe we de wereld ervaren, en zo iets toe kan voegen aan ons leven en aan dat van anderen. En wie dat gelooft, zou aandacht moeten hebben voor wat kunstenaars van nu maken en proberen, zonder een lange en rijke traditie te vergeten, evenwel ook zonder zich aan het monumentale verleden van Nietzsche uit te leveren dat het heden verlamt.

Voor onverschilligen mag dat alles een lachwekkend idee zijn, maar nog liever lachwekkend voortgaan dan deerniswekkend elke blik op een ander leven of een betere wereld op voorhand de rug toe te keren.

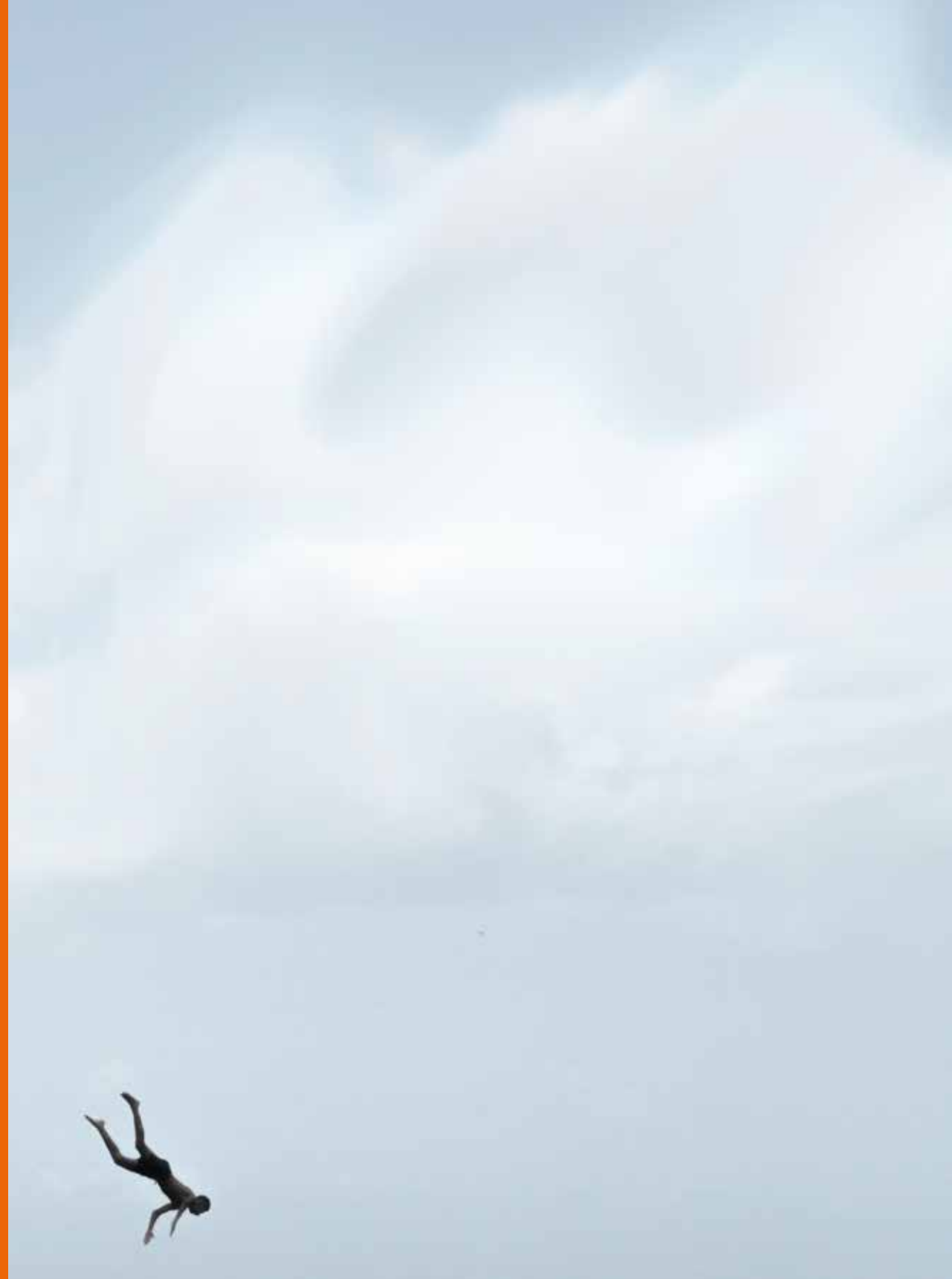
Uit:
De Navel van Daphne
Auteur
Maarten Doorman
Uitgever
Prometheus
Gepubliceerd
2016
ISBN
9789035143906

We vroegen een aantal hedendaagse kunstenaars om mee te werken aan Andersland. Stuk voor stuk reageren zij op hun eigen manier op wat er om hen heen gebeurt of wat ze persoonlijk (hebben) ervaren. Door het magazine heen komt u werk van hen tegen, als een soort mini expositie.

Rachel Morón

Rachel Morón (1995, Curaçao) is beeldend kunstenaar, schrijver en visueel onderzoeker. Met de publicatie 'In The Middle of The Atlantic, A Part of Me Was Left Behind' (waar dit beeld toe behoort) toont zij haar gedachtes over haar Joodse familiegeschiedenissen in de Cariben en Europa — geschiedenissen die gekenmerkt worden door vervolging en onderdrukking. In 2016 reisde ze door Europa op zoek naar sporen en plekken die haar familie ooit thuis had genoemd. Zo bezocht ze de stad Sevilla en het dorpje Morón de La Frontera in Spanje en enkele plaatsen in Polen. Daarnaast legde ze ook het leven in hun huidige woonplaatsen Utrecht en Curaçao vast. Het boek dat ze hierover maakte laat zich uitvouwen tot een alternatieve landkaart, waar een collage van zelfgemaakte foto's en teksten te zien zijn die samen een poëtische vertelling vormen over het heden en verleden van deze familie. In haar recentere werken, zoals "Forverts" en "Templated Thinking", richt ze zich op thema's als identiteit, zelfrepresentatie en de circulaire beeldtaal die daarbij toebehoort. Rachel behaalde in 2017 haar BA in Fotografie aan de HKU en rondt in 2020 haar Masterstudie Design Curating and Writing aan de Design Academy Eindhoven af.

*The Leap, 2017,
Deel van het fotoproject "In the Middle of the Atlantic,
A Part of me was Left Behind" © Rachel Morón*



PETER LAMARQUE

DE NUTTELOOS- HEID VAN KUNST

Illustratie Martien van den Hoek



Toen Oscar Wilde in 1891 in het voorwoord van *The Picture of Dorian Gray* (Het portret van Dorian Gray) “Alle kunst is nutteloos” schreef, luiden zijn woorden niet het begin, noch het hoogtepunt, maar misschien wel het eind van het estheticisme in. Vier jaar later, in 1895, na zijn laatste proces en veroordeling, verkondigde een Engelse krant met onverholen blijdschap: “De ziekelijke rage van het estheticisme is voorbij”.¹ Estheticisme, zoals geïllustreerd door Wilde, Walter Pater, Algernon Swinburne en Théophile Gautier, leek inderdaad uit te sterven in de jaren negentig van de negentiende eeuw, hoewel een zweem ervan opnieuw tevoorschijn kwam in Bloomsbury en Cambridge in de jaren twintig van de twintigste eeuw.

Mijn thema is weliswaar ontleend aan Wilde – de nutteloosheid van kunst – maar het is niet mijn bedoeling het estheticisme nieuw leven in te blazen. Per slot van rekening, zo erkenden zowel voor- als tegenstanders, was estheticisme uiteindelijk geen opvatting over kunst, maar over het leven. T. S. Eliot bekritiseerde Paters kijk op kunst nogal spottend toen hij zei dat diens kijk “zich opdroeg aan een aantal schrijvers uit de jaren negentig en verwarring stichtte tussen leven en kunst, hetgeen niet geheel onverantwoordelijk is voor bepaalde chaotische levens”.² Zelfs W. B. Yeats, die toch minder aangedaan lijkt door chaotische levens, zei over Paters roman *Marius the Epicurean*: “Hij leerde ons op een strak koord in de kalme lucht te lopen en we moesten ons zien te redden op een zwiepend koord in een storm.”³ De meest bezwarende kritiek kwam, zoals bekend, in 1936, toen Walter Benjamin, wellicht wat ten onrechte, opperde dat het logische voort-

vloeijsel van het estheticisme fascisme is: “Alle pogingen om politiek te esthetiseren lopen uit op één ding ... oorlog.”⁴

Zelfs als estheticisme strikt op kunst wordt toegepast is het in vele opzichten onaan-trekkelijk: het legt een overdreven nadruk op schoonheid in kunst (een toegeeflijke of decadente schoonheid bovendien), het neigt naar formalisme in kunstkritiek en in de kunstbeoefening zelf geeft het eerder de voorkeur aan uiterlijk vertoon en stijl dan aan inhoud en ernst. Nauw verwant aan het estheticisme echter, en volgens sommigen zijn ze zelfs identiek, is de doctrine van ‘kunst om de kunst’. Aan het begin van de jaren zeventig van de negentiende eeuw was die leus zelfs al een cliché geworden (het Franse *l’art pour l’art* was al zeventig jaar eerder bedacht). Na 1868, het jaar van Swinburnes studie over William Blake en Paters essay over William Morris, die beiden deze leus gebruikten, werd er door de opkomst van de begrippen ‘esthetisch’ en ‘estheticisme’ nauwelijks nog gesproken over ‘kunst om de kunst’.⁵ Het begrip, hoe ergerlijk tautologisch ook, is echter nooit helemaal verdwenen. Misschien heeft het zo weinig om het lijf dat niemand het met enig recht kon verwerpen. Alleen de ergste cultuurbarbaar zou toch immers kunnen menen dat kunst om iets anders dan kunst zou kunnen worden gewaardeerd? Toch is de leus uiteraard, op vele manieren en om vele redenen, aan de kant geschoven. De leus werd bekritiseerd als gevaarlijk, decadent, immoreel en een dergelijke verwerping maakt kunst belangrijk. In de eerder aangehaalde passage associeert Benjamin fascisme immers niet alleen met estheti-

technischen Reproductierbaarheid”, (*Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*), *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, vert. J. A. Underwood (Londen: Penguin, 2008), 36.

⁵ Zie Elizabeth Prettejohn, *Art for Art’s Sake: Aestheticism in Victorian Painting* (Yale University Press, 2007), 67.

¹ Zie Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (Londen: Hamish Hamilton, 1987), 450.

² Geciteerd in Denis Donoghue, *Walter Pater: Lover of Strange Souls* (New York: Alfred A Knopf, 1995), 283.

³ Geciteerd in Donoghue, *Walter Pater*, 283.

⁴ Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner



cisme en het esthetiseren van politiek, wat tenminste nog begrijpelijk is, maar met kunst om de kunst, wat, naar mijn mening, absurd is. Fascisme, zo zegt hij, is “de culminatie van *l’art pour l’art*”.⁶

Mijn pleidooi voor de nutteloosheid van kunst steunt niet op het estheticisme (al schuilde dat wel achter Wilde’s eigen denkwijze), maar in ieder geval deels op een herziene opvatting van kunst om de kunst. Allereerst moet worden opgemerkt dat kunst om de kunst geen gewag maakt van het esthetische. Het zegt bijvoorbeeld niet dat kunst alleen mag worden gewaardeerd om haar esthetische kenmerken, ook al is dat een overtuiging van het estheticisme. Dit punt is belangrijk, want het laat zien dat hoewel kunst om de kunst en het estheticisme sterke historische banden hebben, ze conceptueel van elkaar kunnen worden gescheiden. Zo kan worden aangetoond dat veel van de standaardbezwaren tegen kunst om de kunst wegvallen.

Wat verder opvalt, is de eigenaardigheid in de bewoording “kunst om de kunst”. Door te spreken over ‘kunst’ wordt gesuggereerd dat het niet om specifieke kunstwerken gaat, maar meer om kunst in het algemeen, of zelfs het *instituut* kunst. Maar de vraag of het instituut kunst om zichzelf moet worden gewaardeerd verschilt van de vraag of afzonderlijke kunstwerken om zichzelf moeten worden gewaardeerd en beide vragen leveren verschillende antwoorden op. Ik weet niet goed hoe het instituut kunst kan worden gewaardeerd, of de vele vormen van kunstbeoefening. Kijken we door de tijd en over culturen heen naar hoe kunst in al haar verschillende vormen wordt beoefend en gewaardeerd en vragen we ons vervolgens af welke waarde of welk nut deze

vormen hebben, dan bekruipt ons al gauw een gevoel van wanhoop. Daarom lijkt het vrij logisch om, net als Denis Dutton, voor het antwoord terug te grijpen naar een evolutionair verhaal.⁷ De reden waarom deze vormen van kunstbeoefening zo wijdverspreid en stevig verankerd zijn in de menselijke cultuur doet wellicht vermoeden dat ze steunen op onderliggende eigenschappen die adaptieve voordelen bieden aan wie hierover beschikt. Hoewel ik enigszins sceptisch sta tegenover het idee dat er zoiets specifiek bestaat als een ‘kunstinstinct’, moet ik meteen duidelijk maken dat mijn pleidooi voor kunst om de kunst en, sterker nog, de nutteloosheid van kunst, niet gestoeld is op deze uitleg. Ik voer geen hypothesen aan over de functies van het instituut kunst (als die er al zijn), alleen over de soort waarden die we toekennen aan individuele kunstwerken wanneer we ze als kunst waarderen. Ik denk niet dat ik daarmee op ramkoers lig met Denis Dutton, in elk geval niet alleen door, samen met Oscar Wilde, te beweren dat kunst nutteloos is.

Kunst om de kunst behoeft nog enige toelichting voordat we terugkomen op de nutteloosheid. Zoals gezegd vat ik ‘kunst om de kunst’ op als een stelling dat een individueel kunstwerk omwille van zichzelf moet worden gewaardeerd. Dat klinkt wellicht als een dooddooener. Hoe ‘dooddoenerig’ hangt uiteraard af van wat bedoeld wordt met ‘om de kunst’. De vertrouwde terminologie stelt hier ‘intrinsiek’ met ‘instrumentele’ waarden of eigenschappen die eigen zijn aan een kunstwerk tegenover de extrinsieke of relationele eigenschappen. Ik ben echter voorzichtig met het onderscheid tussen intrinsiek en instrumenteel in de context van kunst, zelfs met het idee van interne

versus relationele eigenschappen. Ik zal dit zo dadelijk uitleggen. Het verband dat ik nu meteen al wil verbreken volgt uit het conceptuele onderscheid tussen kunst om de kunst en het estheticisme: dit is het verband tussen het intrinsieke en het formele, en tussen het formele en het esthetische. Soms wordt gedacht dat als we een kunstwerk om het kunstwerk waarderen, we het om zijn intrinsieke eigenschappen moeten waarderen; zijn intrinsieke eigenschappen zouden beperkt zijn tot zijn formele eigenschappen en zijn formele eigenschappen, althans de waarde-hebbende formele eigenschappen, worden verondersteld zijn esthetische eigenschappen te omvatten. Vandaar dat kunst om de kunst leidt tot estheticisme. Maar zo moet naar mijn mening ‘om de kunst’ niet worden opgevat. Het debat over ‘kunst om de kunst’ kan niet uitgaan van de vooronderstelling dat een kunstwerk alleen om zijn formele of esthetische eigenschappen moet worden gewaardeerd. Als dat al waar was, zou het eerder de conclusie van een debat zijn, niet het uitgangspunt.

I. NUTTELOOSHEID

Oscar Wilde’s kreet dat alle kunst nutteloos is, kan uiteraard positief en negatief worden uitgelegd. En als het meer is dan slechts een gevatte paradox moet het nog wat nader onder de loep worden genomen, vooral voor wie, net als ik, geneigd is zijn stelling te onderschrijven. Wilde zelf zag het als iets positiefs en lichtte dit toe door te zeggen: “Het enige excuus om iets nutteloos te maken is dat men het intens bewondert.” Nutteloos betekent hier niet waardeloos; het betekent niet dat je net zo goed zonder kunt. Nuttelose dingen zijn normaliter dingen waar je vanaf wilt – het is rommel zonder enig nut of doel en staat in de weg.

Maar in het geval van kunst wordt ‘nutteloosheid’ gebruikt om naar een soort waarde te verwijzen. Het is het tegenovergestelde van nuttigheid, het bruikbare, het praktische. Het gaat er natuurlijk niet om dat we geen nut voor kunst kunnen vinden – uiteraard kunnen we dat – maar alleen of de waarde van kunst in haar nuttigheid ligt. Waar het Wilde om gaat, is dat er hogere waarden zijn dan de gebruikswaarde, en de kunstwaarde is één van die hogere waarden.⁸ Het nut en de praktische waarde zijn lang niet de enige redenen om bepaalde voorwerpen of activiteiten te waarderen. De meesten onder ons weten ongetwijfeld intuïtief dat nuttig zijn niet de ultieme waarde is of in elk geval niet de enige waarde, dat sommige dingen waardevol zijn om zichzelf en niet om een of ander doel of profijt.

Dit was, denk ik, het gemakkelijke deel om u ervan te overtuigen, mocht dat al nodig zijn, dat als nutteloosheid enkel betekent dat iets geen praktisch nut heeft, nutteloosheid toch een bepaalde waarde kan inhouden. Het is echter een grote stap naar het idee dat kunstwerken om hun nutteloosheid dienen te worden gewaardeerd – een stap, zo vermoed ik, die de meesten van u te ver gaat. Er zijn tal van redenen om ervoor terug te deinzen om een dergelijke idee te onderschrijven, vooral als men kijkt naar specifieke gevallen, zoals we zullen zien, maar ook door de traditionele wijze zelf waarop over kunst wordt gesproken. Het is bekend dat Plato tegen dichters zei dat als ze hem ervan konden overtuigen dat poëzie enig maatschappelijk nut had, hij ze graag weer zou toelaten tot de republiek. Zodoende heeft het ‘*utile*’ van kunst altijd geprobeerd het ‘*dulce*’ te vergezellen, van Horatius tot helemaal, laten we zeggen, Martha Nussbaum aan toe. Uiteraard

⁶ Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, 38. Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

⁷ Denis Dutton, *The Art Instinct: Beauty, Pleasure, and Human Evolution* (Oxford: Oxford University Press, 2009).

⁸ Dit doet me denken aan een onovertroffen opmerking van mevrouw Wilde, Oscar Wilde’s moeder, die waarschijnlijk vooral aan een Brits gevoel appelleert: “Enkel handelslui zijn fatsoenlijk. Wij staan boven fatsoen.”

(Zie Ellmann, *Oscar Wilde*, 9.) Wellicht zegt haar zoon iets gelijkaardigs over nuttigheid: dat alleen vaklieden nuttige dingen maken; wij kunstenaars staan boven nuttigheid.

bestond er ook een tegenbeweging, waarbij nuttigheid werd geminacht ten gunste van het lieflijke of genoeglijke en niet alleen in het Victoriaanse estheticisme. Niets in het debat staat dus vast.

Het beste dat ik hoop te bereiken is dat u niet meteen terugdeinst voor het idee van de nutteloosheid van kunst door haar negatieve associaties met extreme versies van het estheticisme en formalisme. Ik vermoed dat net wanneer in de geschiedenis van de esthetica de ene zienswijze voet aan de grond krijgt, de slinger omslaat naar de andere kant. Soms hebben de moralisten de overhand, dan weer de autonomen. De Victoriaanse esthetici reageerden op een diepgewortelde opvatting dat kunst stichtend, moreel en leerzaam moet zijn. In een brief uit 1851 aan een vriend, waarin hij een schilderij beschrijft waaraan hij werkte, schreef John Everett Millais dat het “grootse doel van schilderen” neerkwam op de “bovenaardse nuttigheid voor de mensheid”. Over het schilderij zelf zei hij: “Ik zal er in het schilderij naar streven ... hen die het aanschouwen te ontroeren met de vreselijke onzekerheid van het leven en de noodzaak om altijd voorbereid te zijn op de dood.”⁹ John Ruskin vond dat schoonheid niet als iets louter zintuiglijks mocht worden gezien: “Ik betwist ten eerste dat afbeeldingen van schoonheid in welk opzicht dan ook zintuiglijk zijn: ze zijn noch zintuiglijk, noch intellectueel, maar moreel.”¹⁰ Het was precies zo’n zienswijze die James McNeill Whistler hekelde in zijn “Ten O’Clock Lecture” uit 1885, toen hij schreef:

Schoonheid wordt verward met deugd en ten overstaan van een kunstwerk wordt gevraagd: “Wat voor nut heeft het?” Daardoor wordt het verhevene van een daad, in dit

*leven, helaas verbonden met de verdienste van het werk dat die afbeeldt en zodoende hebben de mensen de gewoonte aangenomen om niet ... naar een afbeelding te kijken, maar er doorheen naar een of andere menselijke werkelijkheid die vanuit een sociaal oogpunt al dan niet hun mentale of morele gesteldheid dient te verbeteren. En zo horen we nu spreken van het schilderij dat verheft en van de plicht van de schilder.*¹¹

Het debat dat tegenwoordig door moralisten en autonomen wordt gevoerd, verschilt hier weinig van. Vinden we in onze tijdschriften voor esthetica niet Ruskin versus Whistler, of T. S. Eliot versus Pater terug, zelfs als het debat nu wellicht iets subtieler is, met meer nuances en de toon ervan minder scherp en aanmatigend?

Ik zal niet ingaan op de details van het hedendaagse debat. Mijn verdediging van kunst om de kunst en de nutteloosheid van kunst vereist een algemenere benadering. Ik heb echter de indruk dat moralisten thans talrijker zijn, of althans dominanter, dan de autonomen. Toch zijn het die laatsten, de autonomen, voor wie ik sympathie koester. Ik voel niets voor welke vorm van moralisme dan ook, gematigd of anders, ondanks de schijnbaar sterke argumenten van filosofen als Noel Carroll, Berys Gaut, Martha Nussbaum en Richard Eldridge, die het moralisme zo goed als mogelijk bepleiten. Deze filosofen zijn van mening, als ik het niet verkeerd heb, dat het morele en het esthetische nauw verbonden zijn, en dat een deel van wat goed is aan kunst, waarom kunst zou moeten worden gewaardeerd, bestaat uit het vermogen ervan om ons morele kompas bij te schaven, te verlichten of te vormen, en wellicht ook om zelfkennis te vergroten en onze algemene kennis van het menselijk doen en

laten en menselijke emoties te verbeteren. Kunst, zo menen zij, is nuttig om precies die redenen. Kunst is goed, lijken ze te zeggen, althans deels omdat het goed voor ons is.

Schijn bedriegt echter voor deze moderne moralisten. In tegenstelling tot hun Victoriaanse voorgangers lijken sommige van hen (wellicht niet zozeer Nussbaum en Eldridge) terughoudend met empirische beweringen over de gunstige effecten van kunst. Ze benadrukken dat ze het niet hebben over instrumentele waarden van kunst, waarden die verband houden met de gevolgen van kunstbeleving, maar eerder de intrinsieke waarden van kunst. Berys Gaut is vrij expliciet: “De stelling van de ethicus betreft de intrinsieke, ethische eigenschappen van kunstwerken, niet hun empirische gevolgen of bijkomstige verschijnselen.”¹² Ook Noel Carroll stelt onomwonden aan het eind van zijn essay waarin hij zich sterk maakt voor het ‘clarificationisme’ (het idee, zo legt hij uit, dat “kunstwerken ... ons morele begrip kunnen versterken door ... ons aan te moedigen onze morele kennis en emoties op specifieke gevallen toe te passen”) dat “het niet de taak van een verhalend kunstwerk is om ons moreel op te voeden”.¹³ In plaats daarvan, zo vervolgt hij, “is het doorgaans het doel van een verhalend kunstwerk om de lezer, toeschouwer, of luisteraar geheel op te slorpen”, en alleen “teneinde het publiek te boeien en het te interesseren voor wat verder gebeurt, door onze morele kompas en emoties aan te spreken” mag het verhaal “het publiek een moraal verschaffen”.¹⁴ Het behoeft geen betoog dat pleitbezorgers van kunst om de kunst maar al te graag de rol van kunst erkennen in het opsorpen en “boeien” van het publiek en “het publiek te interesseren voor wat verder gebeurt”. De

autonoom erkent ook graag de gunstige bijwerkingen van dit alles. Misschien liggen de twee kampen in het moderne debat dan toch niet zo ver uiteen.

II. ENKELE MOEILIJKE GEVALLEN

We zijn echter nog niet bij de essentie van de nutteloosheid van kunst aangekomen. Op het eerste gezicht lijkt die stelling nog steeds eerder een gevatte hyperbool dan een letterlijke waarheid, zelfs als we de context van utilitaire en non-utilitaire waarden erkennen. Het wordt problematisch als er naar specifieke gevallen wordt gekeken. Zelfs het meest oppervlakkige overzicht van de kunstgeschiedenis laat zien dat het inderdaad vrij moeilijk is om voorbeelden te vinden van kunstwerken die niet met enig praktisch nut of doel in gedachten werden gemaakt. In een tijd waarin kunst in opdracht van mecenasen werd gemaakt – met andere woorden, het leeuwendeel van de kunstgeschiedenis (in elk geval in de westerse kunst) – was er onherroepelijk een doel dat de mecenas wilde bereiken. Portretten zijn een duidelijk voorbeeld. Of het nu een portret van Hendrik VIII door Holbein is, van Karel I door Van Dyck, van Napoleon door Ingres, of zelfs Gainsborough die talloze rijke grondbezitters en hun families portretteerde, het gewenste doel was vleierij, of zelfs verheerlijking. De schilderijen waren zonder twijfel nuttig voor de mecenasen – dat was hun bedoeling: rijkdom, status en macht uitbeelden.

Er is ook geen tekort aan voorbeelden van kunst ten dienste van politieke macht. Wandel eens rond door het Dogepaleis in Venetië en bewonder niet alleen de schitterende gotische buitenkant maar ook zijn trappen, fraaie vertrekken met het vele stucwerk, de muurschilderingen door de grootste Veneti-

⁹ Zie Charles Harrison, Paul Wood en Jason Gaiger, red., *Art in Theory: 1815- 1900* (Oxford: Blackwell, 1998), 439.

¹⁰ John Ruskin, *Modern Painters*, vol. 2, in *The Works of*

John Ruskin, red. E.T. Cook en Alexander Wedderburn (Londen: George Allen, 1903), vol. 4, 42.

¹¹ Harrison, Wood, en Gaiger, *Art in Theory*, 839.

¹² Berys Gaut, *Art, Emotion, and Ethics* (Oxford: Oxford University Press, 2007), 80. Zie ook pag. 9: “de ethische waarde van een kunstwerk moet niet worden opgevat vanuit de ethische effecten van

het kunstwerk op een feitelijk publiek.”

¹³ Noel Carroll, *Beyond Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 283, 292.

¹⁴ Carroll, *Beyond Aesthetics*, 292.



Jacques-Louis David, *De moord op Marat*, 1793,
Beeld Wikimedia

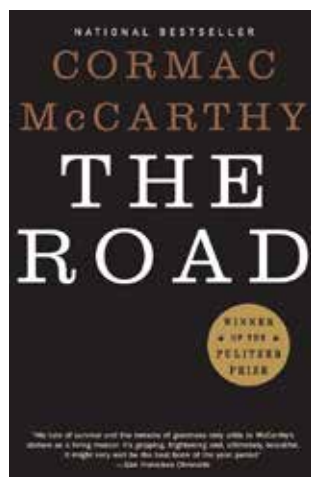
aanse kunstenaars – Tintoretto, Sansovino, Lombardo, Veronese – en er is absoluut geen twijfel over wat de overvloed en grandeur van dit paleis uitstralen: de verheerlijking van de Venetiaanse Republiek, zijn heersers, de doges en zijn gehele bestuursstelsel als model voor de wereld. Iedere ambassadeur die destijds door de staatszaal werd geleid, zou terecht vol eerbied en ontzag zijn. De gedachte dat de schilderijen, de gouden trap, of de prachtig bewerkte plafonds slechts ter decoratie dienden, is absurd: ze moesten al wie het voorrecht had om ze te zien ontzag, bewondering en zelfs angst inboezemen; het was onmiskenbaar welke boodschap over macht ze overbrachten.

Laten we een wat ingewikkelder voorbeeld van politieke kunst nemen, het iconische schilderij *De Dood van Marat*, dat in 1793 door Jacques-Louis David is geschilderd. Hierop is te zien hoe de vermoorde Marat in elkaar gezakt in zijn bad ligt, met zijn rechterhand over de rand van het bad en in zijn linkerhand een smeekschrijft van zijn moordenaar. (Het schilderij wordt nader

besproken in Hoofdstuk 2.) Er zijn bladzijden vol geschreven over het schilderij, zijn idealisering, zijn klassieke referenties, zijn zinspel op de lijdensweg van Christus en zijn veelbewogen geschiedenis. Dit laatste is wellicht nog het interessantst vanuit ons perspectief en ik zal er later kort op terugkomen. Ondertussen bestaat er geen twijfel over het doel van David om de revolutie in Frankrijk te verheerlijken en gezien de tijd bijgevolg ook de Terreur die werd uitgeoefend door Robespierre, een persoonlijke vriend van zowel David als Marat. De leiders van de Terreur in de Nationale Conventie lieten kopieën maken van het schilderij, dat werd gebruikt als een van hun meest indrukwekkende propaganda-afbeeldingen.

Een wat prettiger voorbeeld van schilderkunst voor didactische doeleinden is de verhalende schilderkunst, bij uitstek geïllustreerd door religieuze schilderijen. Een van de bedoelingen van Giotto's reeks verhalende fresco's in de Sint-Franciscusbasiliek in Assisi (overigens doet het er niet toe aan wie ze worden toegeschreven – als ze door iemand anders werden gemaakt, geldt het voorbeeld nog steeds) was ongetwijfeld om verhalen te illustreren, zowel het leven van Sint Franciscus als scènes uit het Nieuwe Testament. Deze fresco's lijken uit te blinken in de zorgvuldige distillatie van afzonderlijke episodes tot fundamentele betekenissen en het overbrengen van emotie. Ze dienen niet alleen om de muren te sieren, maar om, ter lering van eenieder, karakteristieke levens af te beelden en niet slechts feiten over deze levens, maar hun morele en emotionele betekenis.

Laat me nog één laatste voorbeeld geven,



van recenter datum. *The Road* (De weg), de roman van Cormac McCarthy uit 2006 waarvoor hij de Pulitzer Prize won, baarde veel opzien. Zijn post-apocalyptische visie op een wereld, verwoest door een niet nader bepaalde natuurramp, met slechts enkele overlevenden die gedreven worden tot kannibalisme en totale verwildering, is een emotioneel verzengende ervaring, kwellend, verontrustend en vaak ondraaglijk ontroerend. De Britse milieuactivist George Monbiot beschreef de roman als “het belangrijkste milieubook ooit”, waaraan hij toevoegde dat “het je kijk op de wereld verandert” en dat het “gedachte-experiment het verschrikkelijke feit blootlegt dat onze technologische overmoed voor ons verbergt: we zijn nog steeds volkomen afhankelijk van biologische productie”.¹⁵

Wat deze voorbeelden aantonen, en ik kan er gemakkelijk nog talloze aan toevoegen, is dat kunstwerken misschien vaker wel dan niet met een of ander ‘buiten-kunstzinnig’ doel worden gemaakt: om nuttig te zijn, om een bepaald effect te hebben op de wereld. Hoe kun je dan ooit de opvatting verdedigen dat kunst nutteloos is? Eén manier – en volgens mij de verkeerde manier – is door te vervallen in formalisme. Hiervan is al iets terug te vinden bij de eerder aangehaalde Whistler, die iedereen minacht met de “gewoonte om niet ... naar een afbeelding te kijken, maar er doorheen naar een of andere menselijke werkelijkheid die ... hun mentale of morele gesteldheid dient te verbeteren.” Bij Clive Bell, de theoreticus die wij esthetici maar al te graag verafschuwen, komt het expliciet naar voren: “het representatieve element in een kunstwerk kan al dan niet schadelijk zijn; het is altijd irrelevant”.¹⁶ Dat is niet de juiste weg. Toch wil ik het formalisme niet bespotten, het heeft vele verschijningsvormen, waarvan vele serieus moeten

¹⁵ *The Guardian* (krant), 30 oktober 2007, 29.

¹⁶ Clive Bell, *Art* (Londen: Chatto & Windus, 1928), 25.



Huwelijk van St. Franciscus met Armoede, 1316-1318, kluis in de benedenbasiliek van Assisi, toegeschreven aan “Verwant van Giotto”, naar een ontwerp van de meester.

worden genomen en het idee van een ‘vorm’ in kunst behoeft nog steeds veel meer aandacht. Merk op dat Noel Carroll eenvoudigweg aanneemt dat de autonome kunstenaar de formalistische route moet nemen. Net als ik zojuist heb gedaan, somt hij kunstwerken op die, zoals hij stelt, “in het epicentrum van het sociale leven zijn gemaakt en moeten worden beschouwd in het licht van wat autonomen non-esthetische belangen plegen te noemen als voorwaarde om ze te kunnen begrijpen”. Hij stelt vervolgens, blijkbaar als een genadeklap aan de autonomen, dat als dergelijke kunstwerken worden bekeken “vanuit het perspectief van het ‘prachtige’ esthetische isolationisme ze praktisch onbegrijpelijk worden”.¹⁷

¹⁷ Carroll, *Beyond Aesthetics*, 277.

Ik ben het volmondig met Carroll eens dat prachtig esthetisch isolationisme niet de manier is om deze, maar ook andere kunstwerken te bekijken. Maar dat zegt niets over de versie van het kunstzinnig autonomisme die ik onderschrijf. Het probleem van het formalisme, in zijn standaardvormen, is niet alleen dat het representatieve inhoud lijkt te negeren – hoewel dat een ernstig probleem is – maar dat het erop hamert dat het *vóórkomen* van een kunstwerk, en niet zijn *geschiedenis* het belangrijkste is. Opnieuw biedt Clive Bell gemakshalve de extreme, en beruchte, versie: “Wat maakt het uit of de vormen die hen ontroeren eergisteren in Parijs werden gemaakt of vijftig eeuwen geleden in Babylon?”¹⁸ Integendeel, zou ik willen beweren, niets in onze voorbeeldkunstwerken is belangrijker dan wanneer ze werden gecreëerd en waarom.

III. KUNST OM DE KUNST

Welnu, het wordt tijd om al die promesses in klinkende munt om te zetten. Ik heb u kunst om de kunst zonder estheticisme aangeboden, autonomisme zonder formalisme, kunst zonder nuttigheid. Waar komt dit allemaal op neer? Laten we terugkomen op ‘kunst om de kunst’. Ik opperde dat we daarbij niet het instituut kunst bekijken, maar kunstwerk per kunstwerk. Mijn gebod is uiterst eenvoudig: wanneer we individuele kunstwerken als kunst waarderen, moeten we ze *om het kunstwerk zelf* waarderen. Dit idee klinkt wellicht flauw, of zelfs afgezaagd, als het zo simpel wordt gesteld, maar toch wordt het volgens mij keer op keer verkeerd uitgelegd. Twee van zulke interpretaties springen in het oog: ten eerste, een focus op een te beperkte reeks eigenschappen, meestal formele eigenschappen, in de waardering van kunst en, ten tweede, een focus op een te beperkte soort aandacht voor kunst, bijvoorbeeld de esthetische houding, onbevooroordeelde

beschouwing en zo meer. Het idee om een kunstwerk om zichzelf te waarderen heeft, in mijn betekenis, geen van deze implicaties. Wat ik in gedachte heb, is deels gerelateerd aan Kants idee in zijn morele filosofie om mensen als doel en niet als middel te behandelen. Dit betekent niet dat je alleen naar de verschijningsvorm van eigenschappen kijkt, wat absurd zou zijn, of ze onbevooroordeeld bekijkt; het betekent, zoals Kant zegt, dat je ze met respect behandelt, als autonome agentia.

Om een werk om het werk zelf te waarderen moet het worden gewaardeerd voor wat het in zichzelf is, niet voor de verwezenlijking van bepaalde doelen, noch voor hoe ik het in mijn eigen voordeel zou kunnen gebruiken. Eerder zei ik al dat ik terughoudend ben met het onderscheid tussen ‘intrinsieke’ en ‘instrumentele’ waarden, of tussen interne en relationele eigenschappen. Dit is de reden waarom: ten eerste moet de waarde van een kunstwerk uiteraard gerelateerd zijn aan de waarde van de ervaringen die het oproept. Aangezien de relevante reacties ten minste deels worden veroorzaakt door het werk, iets wat het kunstwerk teweeg helpt te brengen, lijken we het relationele en instrumentele niet te kunnen vermijden. Het zij zo. Waar het echter om gaat is de aard van de reacties, hun specifieke gerichtheid en de waarden die ze opleveren, niet of het instrumentele waarden zijn.

Ten tweede is er de kwestie van wat *intrinsiek* is aan een kunstwerk. In de ontologie van kunst ben ik een contextualist. Ik geloof dat de identiteit van een kunstwerk verbonden is met feiten over zijn herkomst. Ik zal deze opvatting hier niet verdedigen, maar zij zal bekend zijn via het werk van onder meer Jerrold Levinson en Gregory Currie. Een verwante idee, die schijnbaar botst met het formalisme, is dat het nooit het uiterlijk

alleen is dat de identiteit van een kunstwerk bepaalt; de identiteit van een werk moet ook verbonden zijn met zijn geschiedenis. Dus twee voorwerpen, grofweg gezegd, kunnen er identiek uitzien, maar toch afzonderlijke kunstwerken zijn omdat hun geschiedenis verschilt. Een kunstwerk is een soort intentioneel voorwerp. Dat wil zeggen, wat het is, is deels, maar wezenlijk, verbonden met zowel hoe het is ontstaan als hoe het wordt gedacht *te zijn of wordt opgevat*. Een intrigerend gevolg hiervan is het schijnbaar paradoxale idee dat de *intrinsieke* eigenschappen van een kunstwerk, de eigenschappen die bepalen wat het in zichzelf is, ook enkele intentionele en relationele eigenschappen moeten omvatten. Het is niet alleen een bijkomend feit, maar in zekere zin een essentiële waarheid, dat Davids schilderij van *Marat* is, dat Giotto’s fresco’s in Assisi van *Sint Franciscus* zijn, dat Ingres’ portret van Napoleon van Napoleon is, en zo verder. Om ze te begrijpen als de kunstwerken die ze zijn, moeten we tenminste dat inzien; die feiten moeten immers bijdragen aan hoe we de kunstwerken beleven, als we ze correct willen beleven. Het staat ter discussie welke relationele feiten verder nog de identiteit van een kunstwerk uitmaken. Is het van belang dat *De dood van Marat* door David is geschilderd? Misschien gaat dat te ver. Maar het lijkt wel terecht om te zeggen dat deze kunstwerken – al deze kunstwerken – in wezen zijn ingebed in een min of meer precies onderscheiden historische context. Die band met de historische context bepaalt deels wat de kunstwerken zijn.

Dit alles moet uiteraard zorgvuldig worden verdedigd en uitgewerkt. Laten we echter in het belang van het debat uitgaan van dit contextualistische plaatje. De gevolgen zijn enorm voor wat we bedoelen met een kunstwerk *om het kunstwerk* waarderen. Het kan niet betekenen dat we alleen naar het uiterlijk van een kunstwerk kijken of alleen naar zijn formele of waarneembare eigen-

schappen. We moeten ook aandacht schenken aan bepaalde feiten over de context of oorsprong van het kunstwerk. Die context vertelt ons hoe het werk zich onderscheidt van andere kunstwerken die er op het eerste gezicht enigszins of zeer soortgelijk uitzien. Ik ben zelfs geneigd te zeggen dat sommige elementen die betrekking hebben op het oorspronkelijke doel van het kunstwerk verankerd zijn in de desbetreffende context van zijn oorsprong. Het feit dat *De dood van Marat* bedoeld was om een martelaar van de Franse Revolutie te vereeuwigen en die Revolutie te vieren als iets wat het waard is om voor te sterven, lijkt tamelijk centraal te staan in de betekenis van Davids schilderij; dit maakt het schilderij deels wat het is. Het feit dat Giotto een karakteristiek leven van een moreel buitengewoon mens en heilige wilde portretteren, is niet zomaar een bijkomstig feit over de fresco’s van Sint Franciscus; het kenmerkt in zekere zin de essentie van deze fresco’s. Het feit dat het Dogepaleis in Venetië bedoeld was om de roem, macht en het gezag van de Venetiaanse Republiek te verheerlijken is niet slechts een *verklaring* voor het ontwerp en de decoratie maar het maakt deel uit van de identiteit zelf van het ontwerp en de decoratie.

Laten we, om ‘kunst om de kunst’ beter te begrijpen, een ogenblik stilstaan bij wat juist en wat onjuist is in een andere klassieke uitspraak over dit idee, deze keer uit “Poetry for Poetry’s Sake” van A. C. Bradley, zijn intrede in Oxford in 1901. Hij schrijft hier over de beleving van het lezen van poëzie:

Ten eerste is deze beleving een doel op zich, deze is het waard om zichzelf, heeft een intrinsieke waarde. Daarnaast is de poëtische waarde ervan deze intrinsieke waarde alleen. Poëzie kan ook nog een bijkomstige waarde hebben als middel voor cultuur of religie; omdat het een les overbrengt, of de gemoederen bedaart, of bijdraagt aan een goed doel; omdat het de dichter roem of geld of een goed geweten oplevert. Des te

¹⁸ Bell, Art, 37.



Dogepaleis in Venetië

beter: laat het ook om deze redenen worden gewaardeerd. Maar de bijkomstige waarde ervan is of kan nooit direct de poëtische waarde ervan bepalen als bevredigende, creatieve beleving; en die moet volledig van binnenuit worden beoordeeld. En aan deze twee stellingen kan, al hoeft dat niet, nog een derde worden toegevoegd. De overweging van bijkomstige doeleinden, of dat nu door de dichter gebeurt tijdens het schrijven of door de lezer tijdens zijn beleving, leidt al gauw tot een lagere poëtische waarde. Dat komt doordat het de aard van poëzie neigt te veranderen ... Het is immers niet haar aard om deel uit te maken, of een kopie te zijn van de werkelijke wereld ..., maar om een wereld op zichzelf te zijn, onafhankelijk, compleet, autonoom; en om die wereld volledig te kennen, moet je deze binnentreden, je schikken naar zijn wetten en zolang jouw overtuiging

*gen, doelen en specifieke omstandigheden uit die andere werkelijkheid negeren.*¹⁹ Bradley heeft volgens mij gelijk wanneer hij de waarde van het lezen van poëzie – en bijgevolg de waarde van het beleven van alle kunst om de kunst – gelijkstelt aan de intrinsieke waarde van een beleving. Hij maakt terecht een onderscheid tussen wat hij correct poëtische waarde noemt en tenminste enkele “bijkomstige waarden”, zoals roem of geld. Hij heeft ook gelijk wanneer hij zegt dat om een gedicht volledig te beleven je, zoals hij zegt, “[zijn wereld moet] binnentreden, je schikken naar zijn wetten”. Het probleem ontstaat met zijn karakterisering van die wereld als iets dat niet “deel ... van de werkelijke wereld” is, als “onafhankelijk, compleet, autonoom”. Voor de contextualist maken kunstwerken wel degelijk deel uit van de werkelijke wereld; het is hun ver-

ankering in de context van een werkelijke wereld waaraan ze hun identiteit danken, een identiteit waarvoor wellicht bepaalde “bijkomstige doeleinden” in overweging moeten worden genomen. Ik heb geopperd dat om een kunstwerk om het kunstwerk zelf te zien, je het juist als een dergelijk verankerd, intentioneel voorwerp moet zien. Het geheel opsorpen (zoals Carroll zegt) van de eigenschappen van zo’n intentioneel voorwerp kan een intrinsiek waardevolle beleving opleveren. Door de beleving af te stemmen op dit voorwerp, verrijkt met de kennis over de geschiedenis van het kunstwerk, krijgt het zijn speciale karakter.

IV. DUURZAAMHEID

Ondermijnt het contextualisme het hele idee van de nutteloosheid van kunst niet juist? Wordt dat idee niet ronduit tegengesproken door de overtuiging als contextualist dat het oorspronkelijke nut – en dus de nuttigheid – van een kunstwerk deel kan uitmaken van de identiteit van het werk? Ik denk niet dat er een tegenstelling is, maar mijn reden brengt ons bij de volgende essentiële stap in het debat. Hiervoor moeten we een ander bekend, en problematisch, element uit de esthetica en kunstgeschiedenis introduceren: de duurzaamheid van kunst, het vermogen van de grootste kunstwerken om geruime tijd, soms zelfs eeuwen of duizenden jaren na hun ontstaan, van belang te blijven. Ook hier ga ik geen verklaring voor geven: het is zonder twijfel een ingewikkeld verhaal dat zelf vragen oproept over de identiteit van kunstwerken door de tijd heen. Maar het basisfeit van duurzaamheid lijkt onweerlegbaar. Het ligt achter het criterium van waarde, zoals onderschreven door Hume, van de tand des tijds. Aan kunstwerken die de tand des tijds doorstaan en nog steeds bewondering en genoeg opwekken in veranderende omstandigheden, wordt een hogere artistieke waarde toegedicht dan aan de meer voorbijgaande creaties die uit de belangstelling verdwijnen

zodra de context verandert.

Dit is, sterk uitgedrukt, mijn vermoeden: grote kunstwerken, zelfs die met een groot oorspronkelijk nut in persoonlijk, politiek of religieus opzicht, vervallen al gauw tot welwillende nutteloosheid naarmate de tijd verstrijkt en de omstandigheden veranderen. Dit doet echter niets af aan hun status van gerespecteerd kunstwerk. Die status wordt zelfs versterkt. Hun waarde krijgt een nieuwe dimensie, in de richting van kunst, zou je kunnen zeggen, en weg van nuttigheid. Onze voorbeelden lijken dit te bevestigen. Wie geeft er nu nog wat om de verheerlijking van Karel I of Napoleon op die fameuze portretten, of om de heer en mevrouw Andrews in de welbekende studie van Gainsborough? Toch blijven deze schilderijen boeien; ze hebben iets fascinerends. En hebben we Giotto’s fresco’s nog nodig om ons verhalen te vertellen over het leven van Sint Franciscus of het Nieuwe Testament? Hun informatieve rol is nu grotendeels verloren gegaan, maar niet hun artistieke kracht. Zijn toeristen in het Dogepaleis in Venetië geïntimideerd, net als die ambassadeurs van vroeger, door de macht van de doges en de Venetiaanse Republiek? Er zijn geen doges meer en er bestaat geen Venetiaanse Republiek meer. De belangstelling is veranderd, maar de toeristen kijken nog steeds vol bewondering. *Dauids Dood* van Marat is een nog treffender voorbeeld. Het schilderij, dat oorspronkelijk bedoeld was als propaganda voor de Revolutie, raakte al gauw in opspraak na de val en executie van Robespierre: zowel het schilderij als de kunstenaar werden beschimpt en beiden hadden het geluk te overleven. Het schilderij raakte een halve eeuw in de vergetelheid, maar geleidelijk, vanaf halverwege de negentiende eeuw, nam de belangstelling weer toe. Baudelaire prees het als “Dauids meesterwerk en een van de grootste schatten uit de moderne kunst”; hij sprak van “drama” en “meelijwekkende verschrikking”, waaraan hij toevoegde,

¹⁹ A. C. Bradley, *Oxford Lectures on Poetry* (Londen: Macmillan, 1926), 4-5.

“zo wreed als de natuur, heeft dit schilderij de bedwelmende geur van het idealisme”.²⁰ Tegenwoordig is het een van de bekendste en populairste schilderijen van het Franse neoclassicisme. Kunstliefhebbers komen in groten getale naar de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten in Brussel om het te bewonderen en eer te bewijzen. Zijn politieke nut is lang vervlogen. Ik kom zo meteen terug op mijn moderne voorbeeld, *De weg* van McCarthy.

Eerst moet ik korte metten maken met een hardnekkiger vorm van de eerdergenoemde tegenwerping. De tegenspreker zegt dit: u hebt geprobeerd de nutteloosheid van kunst aan te tonen, maar u hebt precies het tegenovergestelde bereikt. Niet alleen weidde u uit over voorbeelden die duidelijk laten zien hoe sommige kunstwerken nuttig kunnen zijn, maar u hebt de kwestie ook nog eens in de war geschopt door te beweren dat de intentie om een doel te vervullen, dus om nuttig te zijn, zelfs een wezenlijk deel kan uitmaken van de identiteit van een kunstwerk. Dus nuttig zijn en als kunst worden gewaardeerd zijn in deze gevallen onlosmakelijk met elkaar verbonden. Mijn antwoord probeert, zo meen ik, dit punt aan te pakken, maar ik moet er nog wat aan toevoegen en dat is inderdaad controversieel, niet in het minst met het gevaar de kwestie ten voordele van nutteloosheid te negeren. Wat ik verder nog wil opperen is het volgende: als we ‘kunst’ als eretitel gebruiken, in plaats van gewoon de classificerende betekenis, en het gaat ons per slot van rekening toch om de waarden van kunst, dan mogen we niet al te overtuigd zijn van de kunststatus van een kunstwerk terwijl de actualiteit van zijn onderwerp nog steeds belangrijk is in zijn oorspronkelijke context. Artistieke verdiensten of gebreken kunnen vaak worden verdoezeld en oordelen verdraaid, wanneer de

aandacht te zeer uitgaat naar het praktisch nut. Ik opper dat een kunstwerk niet objectief als kunst kan worden gewaardeerd – en niet meer dan voorlopig ‘kunst’ als eretitel mag krijgen – tot het enigszins de tand des tijds heeft doorstaan, of tot het wat verder van de oorspronkelijke context van zijn creatie is verwijderd. Artistieke waarde is dan de waarde die door de tijd heen overleeft wanneer een kunstwerk nog steeds buiten zijn oorspronkelijke context wordt gewaardeerd. Veel kunstwerken die aanvankelijk belangrijk leken, verdwijnen eenvoudigweg uit het zicht zodra de context verandert. Dit had kunnen gebeuren met *De dood van Marat*. Maar uiteindelijk groeide het in zijn kunststatus omdat het eigenschappen leek te hebben die, hoewel ze zijn oorspronkelijke nut weergaven, dit ook overstegen. Werken die dergelijke eigenschappen ontberen, die het moeten hebben van direct effect en nuttigheid, zijn de eretitel van kunst niet waard. Ongetwijfeld zou het een hopeloze drogredenering zijn om te beweren dat kunstwerken pas kunst als eretitel krijgen als ze nutteloos zijn – of elk oorspronkelijk nut verliezen – maar ik ga ervan uit dat er onafhankelijke waardebeoordelingen bestaan.

Deze opmerkingen zijn ook van toepassing op de roman van Cormac McCarthy, waarop ik nu kort terugkom. Is de roman een kunstwerk? Naar veel maatstaven wel, maar het is nog veel te vroeg om te stellen dat deze een blijvende literaire waarde zal houden. *De weg* behoort tot een gevestigd genre, de post-apocalyptische roman, die vele voorbeelden kent in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw, op het hoogtepunt van de Koude Oorlog, toen visioenen van een post-nucleair einde der tijden gewoon waren en misschien zelfs de machthebbers doeltreffend beïnvloedden. Vele, misschien zelfs vrijwel al deze werken, lijken gedateerd

nu de tijd is veranderd; het lijken nu eerder historische romans dan tijdloze kunst. Hun plaats is nu ingenomen door romans en films over milieurampen. Als ik het gevoel had dat *De weg* voornamelijk tot doel had om mij (en anderen) uit mijn lakse houding tegenover het milieu te halen, zou ik, hoe bewonderenswaardig dat doel ook is, de roman niet méér als kunst bewonderen, maar minder. Het zou propaganda worden en wat Bradley de “bijkomstige waarden” noemt, zouden de artistieke waarden overschaduwen. De weg is op dit moment wellicht nuttig, maar de kwalificatie van deze roman als kunstwerk moet het oordeel van de tijd afwachten.

V. WAARDEN VOORBIJ DE NUTTIGHEID

Laat me een ander argument tegen mijn pleidooi aanpakken. “U hebt het de hele tijd over een verkeerd soort nuttigheid gehad”, zou men kunnen zeggen. U focuste volledig op ‘context-specifieke nuttigheid’, de praktische doeleinden die sommige werken nastreven, maar als u een interessante versie van het debat over nutteloosheid wilt neerzetten, moet u een ander, veel belangrijker soort nuttigheid behandelen, en in twijfel trekken, namelijk de zogenoemde ‘contextloze nuttigheid’. Wat de tegenstander in gedachten heeft is een soort tijdloze



²⁰ Geciteerd in *Jacques-Louis David's Marat*, red. Will Vaughan en Helen Weston (Cambridge: Cambridge

University Press, 2000), 1. Het citaat wordt besproken in hoofdstuk 2 hieronder.

nuttigheid waarvan grote kunstwerken blijk geven: de menselijke aard een spiegel voorhouden, diepe waarheden onthullen over menselijke drijfveren en moralen en die, om met Millais te spreken, “de vreselijke onzekerheid van het leven en de noodzaak om altijd voorbereid te zijn op de dood” laten zien. Ik heb twee antwoorden. Ten eerste wordt het soort nuttigheid waarop ik heb gefocust, de politieke of religieuze of persoonlijke bedoelingen van kunst, voortdurend aangehaald als argument tegen het pleidooi voor de nutteloosheid van kunst. Ik hoop dat ik die argumenten grotendeels heb aangepakt. Ten tweede neemt deze veronderstelde contextloze of tijdloze nuttigheid van kunst ons mee in het hele spectrum van kunst en waarheid of kunst en kennis, een onderwerp dat ik in hoofdstuk 7 behandel.²¹ Het volstaat te zeggen dat kunst zonder twijfel wordt gewaardeerd om de ernst waarmee zij universele onderwerpen als leven en dood of liefde en plicht behandelt en indien goed gedaan, nodigen deze onderwerpen uit tot serieuze bespiegeling. Het idee echter, dat aandacht voor dergelijke onderwerpen resulteert in praktische of instrumentele nuttigheid en mensen die kunst beleven beter, wijzer of moreel gevoeliger maakt dan mensen die niet worden blootgesteld aan kunst, is niet empirisch bewezen. Het is ook niet *evident* dat goede kunst je een beter mens maakt. Dat is uiteraard geen reden om geen aandacht te hebben voor goede kunst, die andere soorten beloningen oplevert.

Die gedachte levert ons het laatste stukje van de puzzel op. Als kunstwerken, zoals ik heb beweerd, een soort nutteloosheid krijgen naarmate hun oorspronkelijke context vervaagt, een nutteloosheid die ze optilt naar een hogere waardedimensie, hoe moeten we dan op ze reageren, welke waarden moeten we in ze zoeken, als we ze

als ‘kunst om de kunst’ waarderen? Ik heb een aantal negatieve stellingen geponeerd in dit opzicht. We mogen niet alleen aandacht hebben voor hun uiterlijke – formele of esthetische – kenmerken, maar we moeten opmerken hoe feiten over de geschiedenis van een kunstwerk invloed hebben op hoe het uiterlijk wordt waargenomen. We dienen een onjuiste dichotomie tussen formalisme en moralisme te verwerpen: een dichotomie die bepaalt dat we ofwel alleen naar de vorm en compositie moeten kijken of alleen naar de onderliggende inhoud voor de morele waarheden die erin vervat liggen. Ook mogen we geen distinctief esthetisch standpunt innemen of een onpartijdige manier van beschouwing of een louter zintuiglijk genoeg onderkennen in het beleven van kunst, ideeën die zo vaak in verband worden gebracht met ‘kunst om de kunst’. Een kunstwerk om het kunstwerk zelf waarderen betekent een artefact waarderen dat historisch is veranderd, maar zijn oorspronkelijke omstandigheden heeft overleefd en in staat is om met een meer tijdloze aantrekkingskracht de geest, de verbeelding en de zintuigen te prikkelen. Veel van die aantrekkingskracht ligt in de prestatie van de kunstenaar, hoe doelen werden verwezenlijkt, problemen opgelost, thema’s uitgewerkt, hoe een onderwerp voortkomt uit en versmelt met de gebruikte materialen. We hoeven ons niet af te vragen welke voordelen deze vorm van aandacht oplevert – ongetwijfeld zijn er enkele praktische voordelen, maar die lijken vreemd genoeg irrelevant – want de ervaring van kunst als kunst is de beloning zelf, zoals Bradley opmerkte, intrinsiek waardevol. Grote kunst die standhoudt, geeft ons een gevoel van verwondering, nieuwsgierigheid, bewondering, zelfs ongeloof dat zo’n prestatie mogelijk is. Wanneer we bijvoorbeeld *De Triomf van Venetië* van Veronese bewonderen, de schitterende illusionistische

Perspective (Oxford: Clarendon Press, 1994).

plafondschildering in de Grote Raadszaal van het Dogepaleis, denken we na over macht, uiteraard, en misschien over het lot van imperiums, maar ook over de technische vaardigheid en buitengewone verwezenlijking van een visie. Als we nu, op historische afstand, naar *De Dood van Marat* kijken, herkennen we weliswaar de propaganda, maar ook nog iets anders, iets verontrustends, iets wat meer tijdloos is: een combinatie van kalmte en afgrijzen. Giotto’s fresco’s zijn kalm en niet van deze wereld. Ze brengen ons in onze verbeelding naar een ideale serene en vredige wereld, een betoverde wereld. Om ze te begrijpen moeten we natuurlijk nadenken over de verhalen die ze vertellen, maar tegelijkertijd erkennen dat de subtiele manier waarop de verhalen zijn verweven met de manier waarop ze worden verteld veel verder gaat dan een louter feitenrelaas.

Het idee dat dergelijke kunstwerken waardevol zijn omdat ze nuttig zijn, ofwel door hun oorspronkelijke politieke en religieuze impact of omdat ze vandaag de dag goed voor ons zijn omdat hun waarde te vinden is in beloningen als zelfkennis, zelfverbetering, of moreel inzicht, lijkt hun werkelijke waarde als kunst geheel te vertekenen, evenals de ware redenen om ze te onderzoeken. Wat betreft *De weg* van McCarthy, kan deze roman nu weliswaar nuttig zijn om onze houding

ten aanzien van klimaatverandering te beïnvloeden, maar dat is geen reden op zich om de roman als kunst te waarderen. Mocht de roman de tand des tijds doorstaan, dan zal deze pas tot een meer tijdloze canon van de literatuur behoren wanneer die nuttigheid enigszins is verdwenen. Net als alle grote kunst, als het grote kunst is, zal *De weg* niet worden gewaardeerd omdat deze roman nuttig is, maar om de kunst zelf.

Dit is een vertaling van het hoofdstuk “The Uselessness of Art” uit het boek The Uselessness of Art van Peter Lamarque (2019), uitgegeven door De La Salle University Publishing House.

PETER LAMARQUE

is hoogleraar filosofie aan de University of York en was van 1994 tot 2008 editor van de *British Journal of Aesthetics*. Hij publiceerde ook *Truth, Fiction and Literature* (Clarendon Press, 1994), *Fictional Points of View* (Cornell UP, 1996), *The Philosophy of Literature* (Blackwell, 2008), *Work and Object: Explorations in the Metaphysics of Art* (Oxford UP, 2010) en *The Opacity of Narrative* (Rowman & Littlefield International, 2014).

Grote kunst die standhoudt, geeft ons een gevoel van verwondering, nieuwsgierigheid, bewondering, zelfs ongeloof dat zo’n prestatie mogelijk is.

²¹ Zie ook Peter Lamarque en Stein Haugom Olsen, *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical*

WAAROM KUNST ECHT, ECHT GEEN HOBBY IS



Daan Roosegaarde
www.studioroosegaarde.net

Het gedweep met de kunstenaar als belichaming van 'het alternatief', die mag opdraven om zijn kunstje te vertonen, ontnemt het zicht op kunstenaars wier werk en persoonlijkheid minder toegankelijk zijn.

Toen de VVD-minister van Economische Zaken en Klimaat, Eric Wiebes, zich in het televisieprogramma *Zomergasten* nogal boud uitliet over kunst en kunstsubsidies riep dat veel verontwaardigde reacties op. Wéér zo'n liberaal die, net als zijn voormalige collega Halbe Zijlstra, vond dat iedereen recht had op zijn of haar hobby, en dat de ene hobby niet meer waard was dan de andere. Wiebes erkende hierna meteen dat hij niet met kunst en cultuur was opgevoed, en dat hij het Concertgebouw pas van binnen zag bij de herdenkingsdienst voor burgemeester Eberhard van der Laan. Ook wel weer eerlijk.

Bovendien geldt dat Wiebes, anders dan Zijlstra destijds, niet in directe zin met het kunstbeleid van de overheid van doen heeft. Misschien staat hij zelfs wel open voor nieuwe inzichten: samen met zijn broer bezat hij maar liefst vier bibliotheekpassen, want ze hielden ervan om stapels boeken te lezen. Wat dit onderdeel betrof, vond Wiebes subsidie dus wat anders. Kunnen lezen is immers 'nuttig', omdat het je verder brengt in het leven.

De riedel heeft al vele malen geklonken, in telkens andere bewoordingen, en niet alleen bij monde van vvd'ers. Dat met name kunstenaars zich erdoor aangevallen voelen, is niet vreemd. Hooguit maken verontwaardigde en defensieve reacties de discussie, als die er al zou zijn, er niet bepaald helderder op. Integendeel. Ze versterken de karikatuur van de licht ontvlambare, zichzelf geniaal achtende artiest die eraan lijdt dat slechts een handjevol connaisseurs en vakgenoten hem begrijpt, terwijl hij zoveel te schenken heeft aan deze wereld en aan deze tijd; werk waar eenzame worstelingen mee gepaard gaan en

waar hij of zij soms grote offers voor brengt.

Nog voordat er echt is geluisterd, is het protest simpel weg te wimpelen als wereldvreemde, vangoghiaanse aanstellerij: 'Maar die ellende doe je jezelf toch zeker aan? Niemand heeft erom gevraagd, laat staan dat je ertoe wordt verplicht.' Waarbij men uiteraard al weet dat de mate waarin een kunstenaar moet afzien weinig zegt over de kwaliteit van zijn werk. Er zijn genoeg voorbeelden van kunstenaars die al bij leven erkenning kregen, en krijgen, en wier werk goed verkoopt. De scheppingen van succeskunstenaars ongezien afdoen als per definitie oppervlakkig is net zo onzinnig als de lof zingen van werk dat in grote nood, psychisch en materieel, tot stand is gekomen.

Maar iedere kunstenaar weet bij voorbaat dat hij gedurende zijn loopbaan niet veel financiële zekerheid zal kennen. Zelfs als zijn werk volgens kenners van constante hoge kwaliteit blijft, of nog aldoor beter wordt, kan de maatschappelijke waardering voor de specifieke kunstvorm die hij beoefent afnemen, waardoor hij minder verkooft of zich genoodzaakt ziet de prijs te laten dalen. Eventueel moet hij er (nog) een baantje naast nemen. Het omgekeerde kan natuurlijk ook gebeuren. Ook dat weet iedere maker.

Ik sluit niet uit dat veel kunstenaars heimelijk dromen van de dag waarop ze eindelijk 'doorbreken' en zich vervolgens fulltime aan hun kunst kunnen wijden, zonder te hoeven bijklussen, al dan niet in opdracht, en zonder 's nachts te hoeven wakker liggen van een onvoorziene belastingaanslag of de kosten voor de reparatie van een kapotte wasmachine. Gedurende het werken aan een installa-



tie, een reeks beelden of schilderijen, een boek, een compositie of een choreografie, is het deze gedachte aan een doorbraak die, behalve voor stress, ook voor een aangename vurigheid en vaart kan zorgen, weet ik uit eigen ervaringen en uit die van anderen. Noem het een loterij-gevoel: steeds opnieuw waag je de gok, neem je het risico, hoopvol en bijna tegen de feiten in.

Dat vorige werken slechts een klein publiek bereikten of weinig opbrachten, hoeft niet te beduiden dat het ook deze keer weer zo zal zijn. En dat er nu geen geld is om te investeren in duurdere materialen betekent niet dat je in de toekomst ook nog tot de huidige veroordeeld blijft. Het fantaseren over nieuwe kansen brengt creatieve vrijheid en houdt de verbeelding op gang. Tegelijkertijd kunnen dergelijke buiten het nog te maken kunstwerk gelegen, maar wel door

dit kunstwerk te bereiken 'droomdoelen' het werken wat meer structuur en richting geven: tijdens het schrijven van een paar korte stukken voor cello en piano kan iemand alvast zijn gedachten laten gaan over een koorwerk met orkest én elektrische gitaar. En wat is er niet voor moois te vervaardigen in een veel ruimer atelier? Hoe is het als je je dialogen meteen voor een theaterstuk, voor een film mag schrijven, met de regieaanwijzingen erbij? Of als je ambachtsmensen en specialisten kunt inhuren voor de technische uitwerking van de details? Juist beperkingen wakkeren het streven aan.

Maar dat dit zo is, impliceert niet dat het maken van kunst maar moet worden opgevat als een hobby naast andere hobby's – zoals, ik citeer Wiebes, die van de loodgieter die van motorrijden houdt.

Niemand schrijft met tegenzin een roman, alleen om daarna eindelijk de badkamer tot een tropisch wellness-oord te kunnen laten ombouwen.

Het mag vreemd klinken, maar ik ken nogal wat kunstenaars die zichzelf deze vraag ook regelmatig stellen. En die beseffen dat hun werk niet nuttig is, dat er niet om is gevraagd, dat ze niet voorzien in een levensbehoefte – laat staan in een eerste levensbehoefte. Bakkers, boeren, loodgieters, verpleegkundigen, artsen, docenten, ambtenaren, wetenschappers, juristen en journalisten zijn onmisbaar, kunstenaars zijn ‘misbaar’. Ze maken misbaar wanneer je dat zonder blikken of blozen opmerkt. Ook dat nog.

Juist om te voorkomen dat anderen hen als ijdele, lichtgeraakte grossiers in gebakken lucht zien, laten veel kunstenaars merken dat ze zelf ook wel beseffen hoe

bevoorrecht ze zijn. Ze mogen in sommige periodes werkweken van minstens zeventig uur kennen, maar er is niemand die hen daartoe verplicht: het werk vraagt er simpelweg zelf om. Het kan zwaar zijn, mentaal, fysiek, psychisch, maar zij zijn het zelf die zich deze zwaarte aandoen, dus zullen ze niet koketteren met hun lijden en strijd. Integendeel.

Luchtigheid, zelfspot: het is er genoeg en soms zelfs in die mate dat iemand op zijn eigen vernissage de grote woorden in toespraken en catalogus afzwakt. Natuurlijk was er sprake van een zoektocht, maar die was op heel veel momenten ook vooral aangenaam, zeker als het werk dan ook nog eens afleidde van dagelijkse zorgen en persoonlijke problemen. Of, nog mooier, daar een prachtige uitweg voor bood. Gratis therapie, al was dat nooit de intentie geweest. En dan is er nog het bewustzijn dat het werk zodanig vervullend kan zijn dat er geen noodzaak

is om een scheiding aan te brengen tussen werk en vrijetijdsbesteding in de vorm van uitstapjes, vakantie, sport en bingewatchen. Compensatie is dus evenmin hard nodig.

Het idee dat je hard werkt om daarna met het geld ‘leuke dingen’ te kunnen doen ben ik zelden bij kunstenaars tegengekomen. Niemand schrijft met tegenzin een roman, alleen om daarna eindelijk de badkamer tot een tropisch wellness-oord te kunnen laten ombouwen, waar je kunt bijkomen van alle ergernissen, spanningen, sleur, of van de hoge eisen die het beroep en de collega’s stellen.

Het maken zelf heeft die functie al, in ieder geval op die momenten waarop alles stroomt, inderdaad als in het begrip flow. Sterker, mij valt op dat de kunstenaar met onverwacht groot financieel succes daar heus wel eens een paar mooie dingen voor aanschafft, maar ook meteen wil uitdelen. Misschien wel juist om aan verwanten en vrienden te laten blijken dat de beloning hemzelf evenzeer verrast, en dat hij goed begrijpt dat hij anderen tijdens zijn lange creatieve periode soms danig te kort heeft gedaan. Sommigen durven om deze reden zelden ‘nee’ te zeggen tegen mensen die, privé of voor werk, midden op de dag willen afspreken, of snel een reactie op mails, apps en telefoontjes verwachten. De meeste kunstenaars weten dat de andere partij zich nauwelijks een voorstelling kan maken van hun leven en meent dat wie toch geen vaste kantoortijden heeft dus ook altijd beschikbaar is. ‘Nou ja. Dan ga ik vanaf vrijdagavond maar weer aan de slag.’

Een kleine rondvraag in eigen kring leert dat veel kunstenaars in theorie wel weten dat afzondering en concentratie voorwaarden zijn om zich werkelijk diep te verbinden met de stroom of onderstroom in hun nog te maken werk, en dat soms een paar uur ogenschijnlijk ledig door de stad dwalen, de

boekenkast ordenen of door Facebook scrollen soms nodig kan zijn om in die stroom te blijven, ook al oogt het voor de buitenwereld als ‘niets doen’ – maar er is daarnaast een haast calvinistische gêne over dit aspect van hun creativiteit. Waardoor ze in de praktijk toch maar weer ingaan op een interview, een voorgesprek, een uurtje koffiedrinken met een (wél) hard werkende vriend met een burn-out. ‘Want stel je voor dat ik asociaal lijk. Of iemand die zijn werk belangrijker vindt dan dat van anderen...’ Daarnaast is er ook de vrees om door afzondering opdrachten mis te lopen. Voor jou tien anderen.

Laten we eerlijk zijn: er zijn ook kunstenaars die zichzelf al na één publicatie schrijver noemen, of die na twee keer optreden als singer/songwriter, in een zaaltje dat voor driekwart werd gevuld met onkritische vrienden, al menen dat het tijd is voor het bouwen van een eigen website, compleet met blogs, recensies en een portfolio met portretfoto’s. Die meer energie steken in het breed etaleren van hun interesses, hun crises, hun *making of*, liefst in een of ander buitenland, (het boerderijtje in Frankrijk, het flatje in New York, de etage boven een souk in Fez), dan in het maken zelf. Die zich handig in een kring van kenners weten te manoeuvreren door iedere expositie af te gaan en fabuleus te oreren over de tijdgeest, vervreemding, lichamelijkheid en identiteit, zingeving en post-existentialisme, er even wat hedendaagse denkers en schrijvers tegenaan gooien, Zizek en Murakami, maar vermengd met Heracleitos en Hildegard von Bingen en de oude Maya- cultuur, en die dit zo formidabel excentriek voor elkaar spelen dat de suggestie van genialiteit het werk al doet.

Hun werk kan knap zijn, indrukwekkend zelfs, maar het is en blijft vooral bedacht. Een vondst, idealiter ook nauwkeurig uitgevoerd. Goed als iemand de traditie kent, en belezen



is, zelfs intellectueel genoemd kan worden, maar in het ‘laboratorium’ zal een kunstenaar die kennis toch ook weer tussen haakjes moeten zetten, evenals gedachten over het effect dat het werk zal moeten hebben.

Omgekeerd zijn er ook de kunstenaars die geen enkel benul lijken te hebben van voorgangers, of die hun naïeve spontaniteit knap acteren, en menen dat ‘echt gebeurd’, ‘schokkend’, ‘vindingrijk’ en ‘onbegrijpelijk’ in zichzelf al waarde hebben, en dat vorm en stijl er niet toe doen.

Hoe goed bedoeld ook, kunst waarderen om het maatschappelijke nut ervan is op de lange termijn minstens zo dodelijk voor de kunst.

Nogal wat kunstenaars moeten met lede ogen aanzien dat degenen die precies lijken te weten wat ze beogen het vaak ook al in hun subsidieaanvraag of ‘pitch’ beter doen dan zij, voor wie een hoge mate van ambachtelijkheid en van onderzoek in materiaal en thematiek voorop staat en die zelf ook nog niet precies weten waar ze zullen uitkomen. Terwijl deze mate van avontuurlijkheid, waarbij je jezelf op het spel zet, nu net de kracht van kunst uitmaakt.

Een reeds beloonde aanpak herhalen kan nog steeds sterk werk opleveren, maar menige kunstenaar kan zich er na verloop van tijd ongemakkelijk onder gaan voelen. Al weet hij het alleen maar zelf: er zit geen ontwikkeling, geen ‘gevaar’ meer in. Uitleggen laat zich dat nauwelijks. Zeker niet aan mensen die geloven dat kunst maken een leuke hobby is.

Toch zijn het niet enkel cultuurbarbaren die het geldprobleem creëren of in stand houden. De laatste ‘zomergast’ van het seizoen, de relatiepsychologe Esther Perel, benadrukte in de uitzending herhaaldelijk het belang van verbeelding en verhalen, net als in haar presentaties – en aanvankelijk

trof me dat aangenaam. Pas later beseftte ik dat haar verhaal volkomen onpoëtisch was en dat ze de verbeelding in hoofdzaak opvoerde als een alternatief voor de vigerende, van hogerhand of door een groeps-moraal opgelegde, directieve, normerende en normaliserende verhalen.

Daarin plaatste ze zich in de school van Martha Nussbaum en anderen, die aan kunst en literatuur een belangrijke sociale en existentiële, bevrijdende functie toekennen. Hoe goed bedoeld ook, kunst waarderen om het maatschappelijke nut ervan is op de lange termijn minstens zo dodelijk voor de kunst.

Ze krijgt dan immers een opdracht mee: die van verstaanbaarheid en toepasbaarheid. Ze moet uitnodigen tot vragen (bijvoorbeeld over de verhouding technologie en natuur, verstedelijking en platteland, pragmatisme en romantiek, roeping en beroep), tot dialoog, tot betekenisgeving of aansporen tot ‘out of the box’-denken.

Er zijn steeds meer mecenasen, fondsen, (semi-)overheidsinstanties en bedrijven en politieke en maatschappelijk organisaties en ngo’s die maar wat graag een kunstenaar laten spreken, of zijn werk laten klinken of vertonen, bijvoorbeeld tijdens een symposium, als bron van ‘spannende’ inspiratie. Ze kunnen dwepen met het werk van Daan Roosgaarde en Studio Drift, dat zowel knap gevonden als mooi is, én innovatief, en verbonden met de techniek en vragen van deze tijd. Pluspunt: je hoeft geen verstand van kunst te hebben om deze kunst te kunnen waarderen en erover te kunnen denken en spreken.

En dat doet het, bij de genoemde groepen, goed. Het oogt fraai om kunst in te zetten in brainstormtrajecten over de toekomst. Maar de riedel over het belang van verbeelding, originaliteit, durf en voor mijn part men-

selijkheid is, net als het benadrukken van duurzaamheid en maatschappelijke verantwoordelijkheid, soms ook een perfecte aflat: op gezette tijden huurt men een hofnar in die even lekker aan de bestaande orde mag rommelen, en die verwarring, tegenspraak, diepte en onvoorstelbare vergezichten mag aanbrengen.

De kunstenaar als belichaming van het alternatief. Hij mag even opdraven om – letterlijk – zijn kunstje te vertonen, en ontvangt daarvoor een aardig honorarium: ‘Zie je wel, hoezeer je werk wordt gewaardeerd?’ Dat er van de inhoud in de envelop niet geleefd kan worden, omdat er veel meer van dergelijke opdrachten nodig zijn om er een inkomen aan over te houden is één ding. Kwalijker is het dat dit soort opdrachten alleen te beurt valt aan kunstenaars wier werk en persoonlijkheid toegankelijk zijn en die bovendien een helder, lucide verhaal kunnen vertellen. Terwijl menige kunstenaar dit nu net niet kan, of wil: het werk moet voor zichzelf mogen spreken.

In hedendaagse kunst is daarnaast veel werk éénmalig. Een schilderij kan worden aangekocht, maar een installatie of performance niet. Vaak is de onherhaalbaarheid juist onderdeel van het werk, het experiment, en hoopt de kunstenaar dat de ervaring bij het publiek zal doorwerken, in stilte, ook nog lang nadat men het werk heeft gezien of gehoord. De kans bestaat dat de kunstenaars die zich als nieuwe, al dan niet kritische maatschappijfilosofen manifesteren die, desnoods op verzoek, tot reflectie aanzetten of anders wel inspireren niet meer toekomen aan vrij werk. En onbedoeld bijdragen aan de gedachte dat alle kunstenaars prima hun eigen pr kunnen verzorgen, als ze zich maar in andere werelden willen begeven. Wie creatief is, weet vast en zeker ook wel hoe hij creatief aan crowdfunding kan doen, hoe hij sociale media kan inzetten, hoe hij moet netwerken en zich in de diverse

debatten moet mengen, op zijn originele, aanvaardbaar subversieve, prikkelende manier, niet dan?

De genoemde instanties bewijzen immers dat er wel degelijk vraag is naar producten van de verbeelding: dus speel daar dan ook op in! Durf effect te hebben, nut, impact! Biedt betekenisgeving, alternatieven, morrel aan zekerheden en bevrijd! Op deze manier worden kunstenaars ingekapseld en onschadelijk gemaakt door hun dweepzieke pleitbezorgers, die hopen dat iets van de glans van artisticeit ook op hen afstraalt, maar zonder werkelijk te begrijpen hoe het is om avonden en weekenden lang door te werken, terwijl de wasmachine nog steeds niet gerepareerd kan worden en zelfs een korte vakantie in eigen land er dit jaar weer niet in zit. Laat staan dat er geld en tijd is voor een mooie hobby, zoals operabezoek. Of, vooruit dan, motorrijden.

Désanne van Brederode is schrijver, filosoof en essayist. Ze schreef onder andere de romans Ave verum corpus (1994), Hart in hart (2011), Vallende vorst (2015) en de essaybundels De ziel onder de arm (2013) en Als stilte steekt (2017).

Dit artikel verscheen in oktober 2018 eerder in nummer 44-45 van Groene Amsterdammer



TRAINEN VOOR DE TOEKOMST

Het is vijfhonderdenvier jaar na de verschijning van *Utopia* van Thomas More, honderdendrie jaar na de Russische Revolutie, tweënvijftig jaar na mei '68. Wat is er sindsdien gebeurd met het idee van de toekomst? Kijken we naar populaire cultuur, dan zien we een tsunami aan apocalyptische scenario's.

Eindeloze blockbusters tonen ons het spectaculaire einde van de wereld. Het idee dat de toekomst ook maar een minimale verbetering op het heden zou kunnen zijn, lijkt ondenkbaar geworden.

Die dystopische culturele conditie speelt autoritaire

krachten over de hele wereld in de kaart. Radicale economische ongelijkheid, structureel racisme en klimaatcatastrofe hebben een vorm van *pre-traumatic stress disorder* gecreëerd. We voelen existentieel dat onze invloed op de wereld om ons heen radicaal is verminderd en dat rampen

van ongekende schaal op ons afstevenen. Dat maakt ons kwetsbaar.

Politici zoals Bolsonaro, Trump, De Winter, Baudet, Le Pen en Salvini exploiteren dit collectieve trauma-in-wording en bieden ons kernachtige verhalen – *master narratives* – die de terugkeer bepleiten naar een overzichtelijke wereld, een mythisch tijdperk dat nooit heeft bestaan, maar dat zij presenteren als geïdealiseerde toekomst (*Make America Great Again*). Net als de heldhaftige mariniers en superhelden die

in spectaculaire rampenfilms ondemocratisch de leiding nemen, presenteren zij zich middels deze retro-science-fiction als het enige stabiele baken in de eindtijd.

DE DOMINANTE VERHALEN VAN ONZE TIJD

Daarom is het misschien niet verbazingwekkend dat de Pentagon Film Liaison Office in Los Angeles al decennialang dergelijke rampenfilms subsidieert met militair materieel. Cultuur legt hier de basis voor de huidige politieke orde; die schept de collectieve verbeelding

van een gemeenschap, haar uitdagingen en haar toekomst. Niet voor niets is Trumps ideoloog Steve Bannon ook filmmaker. Hij verkondigt sinds 2004 in zijn documentaire pamfletten een aankomende eindstrijd waarin wit christelijk economisch nationalisme moet zien te triomferen, zoals in zijn *Trump@War* (2018).

Dergelijke propagandakunst – van de door het Pentagon gesubsidieerde rampenfilms tot Bannons alt-right cinema – heeft een ongekende invloed gekregen op onze samenleving.

Gelieerd aan de 'Oorlog tegen Terreur' en nieuwe alt-right regimes, scheppen zij de dominante verhalen van onze tijd: verhalen over collectieve vijanden (vluchtelingen, terroristen, cultuurmarxisten, de globalistische elite) en daarmee tegelijkertijd verhalen over het ware volk dat deze vijanden moet bevechten. Hoe deze dystopische propaganda-kunst te weerstaan? Kan kunst de toekomst opnieuw denkbaar maken?

Van kunst wordt veelal verwacht dat zij kritische vragen stelt en spiegels voorhoudt, dat zij ambigu en gelaagd is en de werkelijke politieke oriëntatie van de kunstenaar obscuur houdt. Spreekt kunst zich uit, dan wordt zij neergesabeld als propaganda en zou zij welbeschouwd eigenlijk geen kunst meer zijn. Maar neigt het verwerpen van een politieke positie in een tijdperk van dystopie en autoritarisme niet al te sterk naar medeplichtigheid?

EMANCIPATORISCHE PROPAGANDAKUNST

Wanneer we kritisch kijken naar de geschiedenis van onze 'autonome' kunst, dan kunnen we niet anders concluderen dan dat zij is bevochten in revolutie en politieke strijd. In de Europese geschiedenis was het de Franse Revolutie die, mede dankzij revolutionaire kunstenaars als Jacques-Louis David, de eerste publieke musea en kunstsubsidies in

het leven riep. Zij bevrijdde kunstenaars van hun propagandistische rol, onderdanig aan de corrupte monarchie. Ze opende de mogelijkheid voor kunstenaars zich te verbinden met het publieke belang. Zo gaf David mede vorm aan de festivals van de

Revolutie, die een nieuwe republikeinse kalender en 'seculiere religie' introduceerden.

Net als David moeten wij ons als kunstenaars ook vandaag de vraag stellen in wiens belang onze verbeelding opereert. Is het ons doel het

kapitalisme mooier te maken, de verdere commodificatie van kunst als elitegoed te faciliteren en ambiguïteit te preken in het aangezicht van nieuwe vormen van autoritarisme en fascisme? Of kan onze verbeelding bijdragen aan nieuwe politieke verbeeldingen

van een wereld waarin een egalitaire toekomst opnieuw denkbaar, verbeeldbaar en dus realiseerbaar kan worden? Kan er tegenover dystopische propaganda-kunst zo iets als een *emancipatorische propaganda-kunst* bestaan?

De onderbelichte geschiedenis van kunstenaars die zich bezighielden met vormen van populaire, emancipatorische propaganda-kunst, toont van wel. Zo kent het Filippijnse ondergrondse verzet sinds het einde van de 19e eeuw twee zogeheten 'propaganda-

ROBOT LOVE. Stephanie Dinkins. Conversations with Bina48





Nu is het aan ons die geschiedenis
van emancipatorische propagandakunst
voort te zetten in het heden en ons
collectief te trainen voor de mogelijkheid
van een toekomst.

bewegingen', waarin kunstenaars actief deelnemen om middels grootschalig poppenspel en muurschilderingen de bevrijding van de koloniale machten en de Marcos-dictatuur te verbeelden. In 1925 publiceert schrijver en politicus Upton Sinclair zijn boek *Mammonart: een kunstgeschiedenis vanuit het perspectief van klassenstrijd*. Alle kunst is propaganda, zo stelt Sinclair, maar de socialistische revoluties van zijn tijd zouden het mogelijk maken nieuwe egalitaire werelden te propaganderen. In dezelfde periode roept socioloog, schrijver en burgerrechtenactivist W.E.B. Du Bois op tot een propaganda die de strijd van zwarte gemeenschappen gelijkwaardig zou maken aan de dominante witte propaganda. In de jaren 70 bepleit schrijver, curator en activist Lucy Lippard een 'intieme feministische propaganda' die een nieuwe feministische canon in het leven moet roepen, en de patriarchale en kapitalistische cultuur ontbinden. En recentelijk was het feminist en filosoof Donna Haraway die een nieuwe propaganda-kunst voorstelde waarin de

co-existentie van menselijke en niet-menselijke subjectiviteiten wordt uitgedragen.

DE BEVRIJDING VAN DE VERBEELDING

Wat deze kunstenaars, schrijvers en activisten met elkaar verbindt, is dat zij zich direct engageren met de populaire (verzets)bewegingen van hun tijd voor onderwerpen als antikolonialisme, socialisme, zwarte bevrijdingsstrijd, feminisme en radicale ecologie. Zij begrijpen dat dominante cultuur en kunst altijd deel uitmaken van een propaganda, van het uitdragen van een normatief wereldbeeld, maar dat niet elke propaganda hetzelfde is. De propagandakunst die dictators in het zadel houdt of witte suprematie normaliseert, is onvergelijkbaar met de propagandakunst die zich verbindt aan het verbeelden van het gemeenschappelijke belang en egalitaire politiek. Emancipatorische propagandakunst is geen instrument van manipulatie, maar een bijdrage aan de bevrijding van de verbeelding: een verbeelding waarin een egalitaire toekomst mogelijk wordt.

EMANCIPATORISCHE PROPAGANDASCHOOL

Het project *Training for the Future* dat ik in 2019 organiseerde met Florian Malzacher in de industriële ruïnes van het Ruhrgebied in Duitsland, creëert een ruimte waar dergelijke allianties tussen sociale bewegingen, transnationale politiek en kunstenaars mogelijk moeten worden. Drie dagen lang werden in dit utopische trainingskamp zeshonderd deelnemers geoefend in alternatieve toekomstscenario's voor de huidige dystopische cultuur. Een poging om ons de politieke, economische en culturele productiemiddelen in de toekomst opnieuw toe te eigenen.

Zo trainden de abortusactivisten van Women on Waves deelnemers in extraterritoriaal activisme. De European Center for Jineology Studies van de Koerdische Vrouwenbeweging trainde mannen in het zich ontdoen van een patriarchale mentaliteit. Het collectief Public Movement oefende deelnemers in militaire en activistische choreografieën om nieuwe lichamelijke

vormen van collectiviteit uit te dragen. Heath Bunting deed praktijkoefeningen in intieme vormen van encryptie om de ondervraging van autoriteiten te weerstaan. Het Army of Love bepleitte de redistributie van liefde in een tijd van isolement en hyperindividualisme. Het Initiatief Zwarte Mensen in Duitsland oefende in dekolonisatie. Laboratory for Insurrectionary Imagination ontvouwde eco-activistische strategieën. En het Pan-Europese European Alternatives introduceerde technieken voor transnationale campagnevoering.

Dit utopische trainingskamp is een emancipatorische propagandaschool. Zij moet nieuwe

allianties mogelijk maken en politieke en artistieke verbeelding met elkaar verbinden. De autoriteiten hebben hun eigen studiekampen en kasteelbijeenkomsten, de plekken waar zij nieuwe witte elites oefenen in politieke strategie en racistische denkbeelden. Zij die geloven in egalitaire politiek en cultuur hebben eveneens hun eigen utopische infrastructuur nodig, hun eigen scholen en trainingskampen, hun eigen parlementen en transnationale partijen.

Dystopische propagandakunst manipuleert ons met beelden van een toekomst in ontbinding, bevolkt door eindeloze vijandbeelden, met als doel

de macht te grijpen en die te behouden. Emancipatorische propagandakunst heeft een andere, complexe en experimentele taak. Onze inzet is niet het 'ware volk' te propaganderen, maar een *volk-in-wording*. Een gemeenschap van de toekomst die zich niet laat chanteren door fictieve vijanden of zich niet laat verleiden tot een terugkeer naar een evenzo fictief verleden, maar die de werkelijke existentiële collectieve dreigingen van het heden in de ogen kijkt: precariteit, belastingparadijzen, fossiele energielobby, racisme en autoritarisme. Wij die geloven in emancipatorische politiek, kiezen niet voor de autoritaire strategie om

reeds kwetsbare groepen tot vijand te bombarderen, onze opponenten zijn de werkelijke machthebbers. Als plek van radicale verbeelding is kunst per definitie altijd politiek, want zonder de verbeelding van een alternatieve toekomst, kan die toekomst ook niet worden verwerkelijkt. Op het keerpunt waarop wij ons nu bevinden, een tijdperk waarin de aarde zich wrekt en de propagandaoorlog volop woedt, is de verbeeldingskracht van kunstenaars belangrijker dan ooit. Generaties van artistieke strijd zijn aan dit moment voorafgegaan, dat is onze sociale, feministische en ecologische erfenis. Nu is het aan ons die geschiedenis

van emancipatorische propagandakunst voort te zetten in het heden en ons collectief te trainen voor de mogelijkheid van een toekomst.

Deze tekst verscheen eerder in nummer 195 van H_ART Magazine

Jonas Staal is een visueel kunstenaar wiens werk draait om de relatie tussen kunst, propaganda en democratie. Hij is de oprichter van de artistieke en politieke organisatie New World Summit (2012-heden) en de campagne New Unions (2016-heden). Met BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht, begon hij de New World Academy (2013-16), met Florian

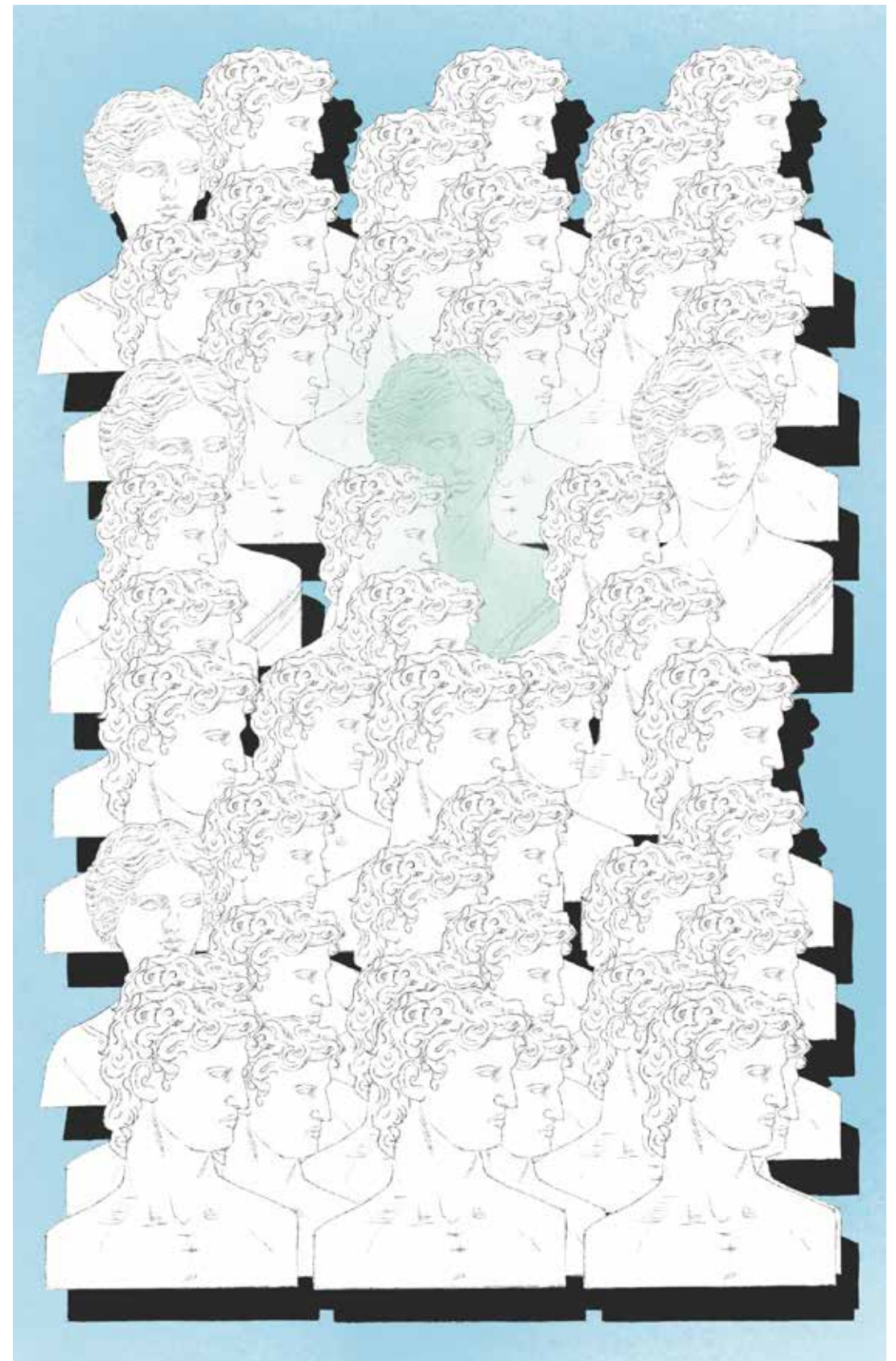
Malzacher leidt hij het utopisch trainingskamp Training for the Future (2018-heden), en met Laure Provost is hij co-administrator van de Obscure Union (2017-heden). Recentere tentoonstellingen van zijn werk vonden plaats in Moderna Galerija, Ljubljana, State of Concept, Athene, CCA Glasgow en het Van Abbemuseum. Zijn projecten zijn ook tentoongesteld in het Stedelijk Museum in Amsterdam, Moderna Museet in Stockholm, de 7th Berlin Biennial, de 31st São Paulo Biennale, en de Oslo Architecture Triennale. Staal heeft een PhD in propagandakunst behaald aan het PhDarts programma van de Universiteit Leiden.



DE VROUW IN DE KUNST IN NEDERLAND

Gaan we nu eindelijk van
vrouwelijke kunstenaars houden?

*Eeuwenlang – ook, of nee: juist in de 20ste eeuw –
zijn vrouwelijke kunstenaars doelbewust genegeerd,
verzwegen, niet op waarde geschat. Nu is alles
anders, toch? Wat hebben de jaren twintig voor hen
in petto?*



Illustratie Martien van den Hoek



Artemisia Gentileschi: Judith onthoofdt Holofernes, ca. 1611-1612, Museo di Capodimonte, Napels.
Beeld Wikimedia Commons

Toen de Franse filosoof Denis Diderot werd gevraagd naar de Poolse kunstenaar Anna Dorothea Terbush, antwoordde hij dat ze te lelijk was om ooit succes in Frankrijk te hebben. Niet haar werk, zij. Het was heus geen gebrek aan talent. Nee, het was haar gebrek aan 'jeugd, aan schoonheid, aan bescheidenheid, aan koketterie'. En het was ook handiger geweest als ze 'goede borsten had gehad en een goed achterwerk, en zich overgaf aan haar leraar'.

Toen Berthe Morisot eind 19de eeuw haar werk tentoonstelde in de Salon in Parijs – schilderijen met vluchtige maar rake streken waaruit mensen opdoemen en in je blik blijven hangen tussen verf en figuur, klodders en beweging – werd ze geprezen door haar mannelijke collega-impressionisten als de radicaalste schilder van het 'onaffe'. Maar sommige critici schreven dat haar schetsmatige werk een 'typisch vrouwelijke stijl' was die voortkwam uit 'onzekerheid en bescheidenheid'. Onaf, schetsmatig, direct: geen enkele impressionist is dat kwalijk genomen. Alleen Morisot.

De 19de-eeuwse Engelse auteur Anna Brownell Jameson vond het werk van de Italiaanse Artemisia Gentileschi 'een gruwel'. 'Als er iets is dat bijdraagt aan de horror en bloederigheid van het onderwerp (...) dan is het wel dat de kunstenaar *een vrouw* is.' De grote kunstschrijver (zo worden de stamvaders van de kunstgeschiedenis meestal geïntroduceerd. Andere opties zijn: 'vermaarde', 'legendarische' of 'eminente'. Kom ik zo op terug) Roberto Longhi wordt gezien als 'herontdekker' van Artemisia Gentileschi, zoals men ook zegt dat de 17de-eeuwse Judith Leyster is 'ontdekt' door, nog zo eentje, Cornelis Hofstede de Groot in 1892. Longhi noemde Artemisia in 1916 'de enige vrouw in Italië die wist hoe te schilderen'. Leuk, maar hij kon zijn weerzin tegen deze 'verschrikkelijke vrouw' niet verhullen. Over haar beroemde onthoofding van Holofernes

schreef hij: 'Hoe kan een vrouw dit schilderen? (...) Wat verbaast, is de wrede gelatenheid van de persoon die dit alles schilderde.'

Ik kan doorgaan met dit soort vaginaverwante oordelen, maar oké, eentje nog: de 18de-eeuwse Adélaïde Labille-Guiard kreeg, toen ze haar schilderijen indiende bij de Salon de la Correspondance in Parijs, het verwijt dat haar werk eigenlijk was gemaakt door haar leraar en verloofde, François-André Vincent. Zo goed kon een vrouw immers niet zijn. Ze overtuigde de jury door enkelen van hen zelf te laten poseren. De geschiedenis is vergeven van kunst van vrouwen die is toegeschreven aan mannen, geregeld omdat het werk 'te goed' werd geacht voor die vrouw. Of anders niet verkocht.



Judith Leyster: Zelfportret, circa 1630, National Gallery, Washington DC.
Beeld Wikimedia Commons



Omdat ze niet naar mannelijk model mocht tekenen, portretteerde Sofonisba Anguissola aanvankelijk veel familieleden, zoals haar zussen Lucia, Minerva en Europa in dit zeldzaam ontspannen potje schaak. *Het schaakspel*, 1555, Nationaal Museum, Poznan. Beeld Wikimédia Commons

De meeste vrouwelijke kunstenaars uit de geschiedenis zijn in de 20ste eeuw vakkundig onder het tapijt geveegd door ‘eminente’, ‘vermaarde’ en ‘legendarische’ mannen, zoals hierboven genoemd – de eerste kunsthistorici, die als donkere spoken boven de hoofden van almaar nieuwe generaties kunstschrijvers waken met hun oordelend zwaard: Longhi, Bode, Bredius, Ruskin, Berenson, Hofstede de Groot, Clark en nog een paar. Mannen met hoge hoeden en sigaren die de kunst verdeelden in goed en slecht, en die haar ophingen in hun nieuwe speeltjes: al die musea die rond 1900 ontstonden. Ze stelden de westerse canon vast en schrapten vrijwel alle dames resoluut uit de boeken.

Dat werd een eeuw lang mak nagevolgd. In de eerste editie van H.W. Jansons *History of Art*, een baksteen van 572 pagina's uit 1962, staan geen vrouwelijke kunstenaars. De *Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*? Nope, niet een (ter vergelijking: Els Kloek beschrijft er 178 in haar boek *Vrouwen en kunst in de Republiek*, uit 1998). Bij mij thuis liggen twee vuistdikke overzichten van Italiaanse kunst: nul vrouwen. Kunstbiograaf Giorgio Vasari bejubelde er in de 16de eeuw tenminste nog vijf. Er waren inderdaad weinig vrouwen in staat te schilderen, maar de 20ste eeuw heeft ons doen geloven dat het er geen een was. Tijdens mijn studie in de jaren negentig was er nul aandacht voor vrouwelijke kunstenaars. Hoe er soms over vrouwelijke professoren werd gesproken, zal ik u besparen. 80 procent van de studenten had een vagina. De meest ontluisterende conclusie van mijn academische opleiding is dat we er leerden mannen te vereren ten koste van vrouwen. Het duurde jaren voordat ik dat zag.

NIEUWE TIJD?

Maar dat was gisteren. Nu is alles anders, toch? Wie kijkt naar het aanbod van grote musea in de komende jaren twintig, ziet,

eindelijk, heel veel vrouwen. In kleine shows én in blockbusters. Een aantal sterren wordt teruggeplaatst in de hemel. Op dit moment is in het Prado in Madrid een dubbeltonstelling te zien van de Italiaanse schilders Sofonisba Anguissola en Lavinia Fontana. Beiden gelauwerd door Vasari, maar weinig van u zullen nu opveren bij hun namen. Terwijl Sofonisba in de 16de eeuw de facto hofschilder was in Spanje, aan het hof van Filips II.

Ze voegde humor en lachende meisjes toe aan de portretkunst, ze schilderde koningen en prinsessen, zelfs Michelangelo boog zich over haar werk met waarderend commentaar. Toen de jonge Anthony van Dyck haar ontmoette aan het eind van haar leven in Sicilië – hij 25, zij 92 jaar – was hij wat je zou kunnen noemen *star struck*. Ze portretteerden elkaar en in zijn dagboek schreef hij de nuttige adviezen die hij van haar kreeg. In de vele monografieën die er over Van Dyck zijn gepubliceerd, is deze vormende ervaring zelden te vinden. Lavinia Fontana was de eerste bekende vrouwelijke historieschilder; ondanks dat ze geen opleiding met schilderen naar levend model mocht volgen, maakte ze bijbelse en mythologische schilderijen met lichamen waarvan het lijkt alsof ze warm zijn. Het is de tweede tentoonstelling van vrouwelijke kunstenaars door het Prado sinds de oprichting, tweehonderd jaar geleden. Drie jaar geleden was een overzicht van de Vlaamse Clara Peeters de eerste.

Komend jaar toont de National Gallery in Londen een overzicht van het werk van die ene kunstenaar van vroeger die sinds kort geldt als superster: Artemisia Gentileschi. Ze kreeg eerder tentoonstellingen, maar voor de National Gallery is het een primeur. Het Mauritshuis toonde onlangs Clara Peeters, het Rubenshuis Michaelina Woutiers (kende ik ook niet), het Frans Hals Museum Judith Leyster en het Uffizi bracht in 2016 toch maar mooi het allereerste overzicht van Plautilla



Lavinia Fontana portretteerde Antonietta Gonzalez, een meisje met 'weerwolfssyndroom'. Haar vader was in opdracht van de Franse koning Henry uit de Canarische eilanden meegenomen naar Frankrijk. De vader en Antonietta's twee zussen hadden allebei het syndroom hypertrichosis. Op het briefje in haar hand staat dat de familie thuis vond rond het hof van Isabella Pallavicina, de markiezin van Soranga, in Parma. 1595, Musée du Château, Blois. Beeld Wikimedia Commons

Nelli, een non die Vasari óók al uitvoerig prees (wat nou, Longhi). Hij schreef over haar: 'Ze had meer fantastisch werk kunnen creëren als ze, net als mannen, de mogelijkheid had gehad te studeren en tekenen naar levende natuurlijke objecten.' Dat was in 1550. We zijn haar in de tussentijd alleen even kwijt geweest.

Als je naar moderne kunst kijkt, wordt het helemaal leuk. Dit jaar waren er blockbusters van Dora Maar (nee, niet alleen de muze van, ook kunstenaar), Berthe Morisot, Yayoi Kusama, Louise Bourgeois, vorige jaren ook van Georgia O'Keeffe, Rineke Dijkstra en Marlene Dumas. Kara Walker heeft nu de Turbine Hall in Tate Modern, de Royal Academy toonde deze zomer Helene Schjerfbeck en Tate Britain geeft de komende twee jaar grote solotentoonstellingen aan vijf vrouwen:

Lynette Yiadom-Boakye, Paula Rego, Magdalena Abakanowicz, Maria Bartusová en Haegue Yang. Die kennen we niet, daarom. *If you don't know, then now you know.* Het tij is gekeerd voor vrouwelijke makers. Musea spreken zich uit: het Baltimore Museum of Art toont komend jaar alleen vrouwen én koopt alleen werk van vrouwen aan, het MoMA in New York krikte de percentages vrouwelijke kunst in de zalen op tot 28 procent en ook Maria Balshaw, directeur van Tate, heeft zalen vrijgemaakt voor vrouwelijke kunst. De vrouw is terug, de jaren twintig zijn de hare. Toch?

GEBREK AAN WAARDERING

Het gaat lekker, zou je denken. Maar er is een probleempje: we waarderen de vrouw nog steeds niet. Op een enkele uitzondering

na vliegt ze zo weer uit ons hoofd, ondanks tentoonstellingen en monografieën. Cijfers van presentaties en aankopen laten zien dat er structureel weinig verandert. Want wat nu wordt geroepen, werd vijftig jaar geleden al gezegd. Linda Nochlin kaartte in 1971 aan wat velen nu als nieuwe inzichten presenteren.

Dit decennium begint met een jubileum: in 2021 is er een halve eeuw voorbij sinds het verschijnen van Nochlins essay 'Why Have There Been No Great Women Artists?'. Het veroorzaakte een schok, zeker. Er kwamen rimpels in de kunstvijver; tentoonstellingen met werk van vrouwen werden opgetuigd. Het stuk is verplicht voer voor iedereen die serieus interesse in kunst heeft, u kunt het makkelijk online vinden.

In haar artikel ontleedt Nochlin onze aannamen over de geniale kunstenaar. Al sinds Plinius in de oudheid wordt er een 'magisch aura' toegekend aan 'de Grote Kunstenaar', alsof er een miraculeuze aangeboren vaardigheid bestaat die zich tijdens zijn leven onvermijdelijk openbaart. Een geniaal gen. Zo kijken we naar kunstenaars, in vroeger eeuwen én in de kranten van vandaag. Missen vrouwen dat gen? Waarom worden vrouwen nooit op die manier bezongen?

Nochlins stuk legt een bommetje onder onze 'vanzelfsprekende' blik en de 'conceptuele arrogantie' dat het witte, mannelijke, westerse perspectief hêt perspectief is om naar kunst te kijken. Nogmaals: in 1971. We hebben de neiging om wat er is te accepteren als natuurlijk, zegt ze, en we zijn dit perspectief gaan zien als hêt gezichtspunt van de kunsthistoricus. Geniaal ben je niet, geniaal kun je worden. Of niet. Om geniaal te kunnen worden, moet een kunstenaar volledig toegewijd zijn, een netwerk en zelfvertrouwen hebben, gehoord worden en kansen krijgen als, ik noem maar wat, een opleiding en kopers. Succes komt voort uit toegang. En die is de meeste vrouwen

ontzegd. Zonder toegang tot een bepaald milieu, een opleiding, middelen en een netwerk, is het simpelweg onmogelijk carrière te maken.

Nochlin wijst het bejubelen van uitzonderingen af, want uitzonderingen (bijvoorbeeld omdat vrouwen een kunstenaar als vader hadden, zoals Artemisia) benadrukken slechts de norm. Er zijn kortom geen Great Women Artists (en, voegt ze eraan toe, geen Great Artists of Color) omdat ze niet in staat zijn great te worden. We erkennen vrouwen in de kunst niet, omdat ons idee van grote kunst hen niet toelaat, laat Nochlin zien. Dus om te zeggen dat, zoals we nu voortdurend lezen, er 'eindelijk een herwaardering' voor vrouwen komt, is onzin. Die was er vijftig jaar geleden al, en vaak ook al lang daarvoor. We (m/v) luisterden alleen niet.

De vraag is dus niet: waarom zijn er geen grote vrouwelijke kunstenaars? Maar vooral: kunnen we eigenlijk wel van vrouwelijke kunstenaars houden? De antwoorden zitten in onze blik. Vier aanvullingen op Linda Nochlins nog altijd relevante vraag en haar antwoorden.

1. WIE BEPAALT ONZE SMAAK?

Kunst is geen wiskunde. Smaak verschilt per generatie. En smaak bepaalt wat er in musea hangt. Bijna niemand vond Rembrandt goed in de 18de eeuw. Nu is hij God. Kunstenaar Maria van Oosterwyck kon in de 17de eeuw een grachtenpand in Amsterdam kopen van haar werk, dat ze verkocht aan prins Cosimo III de' Medici in Italië, koning Lodewijk XIV in Frankrijk, keizer Leopold I van het Habsburgse Rijk en Willem III van Engeland. Het Rijksmuseum, het nationaal kunstmuseum met het grootste aankoopbudget van Nederland, heeft geen werk van haar in de collectie. En u kent haar niet, gok ik zo. Er is nog nooit een overzicht van haar werk tentoongesteld. Zo zijn er over Elisabeth Vigée-Le Brun, Anne Vallayer-



De gigantische stalen spin Maman van Louise Bourgeois voor het Guggenheim Museum in Bilbao.



Coster, Mary Cassatt, Rachel Ruysch, Mary Beale, Cecilia Beaux en een hoop andere vrouwen verhalen te vertellen van succes en lof, en toch zijn we ze vergeten. Dit legt, opnieuw, de enorme misvatting bloot dat de geschiedenis altijd een pad van vooruitgang is. Het was niet vroeger minder en nu meer. Wel met aantallen vrouwelijke kunstenaars, níét met waardering voor hun werk. Onze waardering is geblokkeerd in de 20ste eeuw, omdat ze werd bepaald door mensen die geen interesse in deze vrouwen hadden. Ondanks koninklijke opdrachten, ondanks grachtenpanden, ondanks collega's die *star struck* waren.

Linda Nochlin legt de nadruk op toegang tot de markt, de belangrijkste reden voor de schaarste aan vrouwelijke kunstenaars in de geschiedenis en voor het gebrek aan geniale kunstenaars onder vrouwen. Maar wie zichtbaar is, wordt bepaald door smaak. En wie aan tafel zit, beslist. Over opname in catalogi, over veilingprijzen, over overzichtstentoonstellingen, over recensies, over überhaupt waarderen. De kunstwereld heeft, evenals andere sectoren, leiders nodig die oog hebben voor de kwaliteit van vrouwen. Niet per se vrouwelijke leiders – onderzoeken laten zien dat vrouwelijke leiders niet per se meer oog voor vrouwen hebben – maar mensen die zich bewust zijn van een disbalans en de vanzelfsprekendheid van de heersende smaak durven te bevragen.

De westerse canon is niet in steen gebeiteld. Elke generatie legt andere accenten op wat goed is en wat niet. Dat heeft slecht gewerkt voor Rembrandt in de 18de eeuw, en dat heeft de godganse menselijke geschiedenis slecht gewerkt voor vrouwen en kunste-

Maria van Oosterwyck: Bloemen in een versierde vaas, c. 1670 - 1675, Mauritshuis, Den Haag (te zien in Galerij Willem V). Beeld Wikimedia Commons

naars van kleur, vooral de afgelopen eeuw. Het is tijd om daar, bewust en hard, aan te morrelen. Sofonisba Anguissola kon worden bejubeld wat ze wilde door Filips II, koningin Isabella en Michelangelo, en het Prado kan haar voor het eerst sinds de 16de eeuw op het podium hijsen: er is nog geen krant in Nederland die de tentoonstelling heeft gerecenseerd. Noch hebben *The Guardian*, *Le Monde*, *Die Zeit* of de *Süddeutsche* hun specialisten naar Madrid gestuurd.

2. WE OORDELEN ANDERS OVER VROUWEN DAN OVER MANNEN

Keer op keer tonen onderzoeken aan dat mannen én vrouwen dezelfde eigenschappen volkomen anders beoordelen bij mannen dan bij vrouwen. Onbewust en hardnekkig. Hetzelfde gedrag wordt al vanaf de peutertijd verschillend beoordeeld. Een man is baas, een vrouw bazig. Een man is daadkrachtig, een vrouw dramt. Een man is voortvarend, een vrouw spreekt voor haar beurt. In het onderzoek *Is Gender in the Eye of the Beholder?* van Oxford-professor Renée B. Adams en collega's uit 2017 werd mannen en vrouwen gevraagd schilderijen te beoordelen waarbij willekeurig namen van mannelijke en vrouwelijke kunstenaars werden geplaatst. De waardering was overweldigend slechter voor vrouwen. Adams toonde aan wat veilingprijzen altijd al laten zien: we waarderen de prestaties van mannen (veel) meer dan die van vrouwen. Juist in de kunst maakt dat vrouwen kwetsbaar, omdat prestaties moeilijk te meten zijn.

Bovendien is het gedrag dat wordt aange-moedigd in een man – ambitieus, onbescheiden en luid voor je werk opkomen – voor vrouwen eeuwenlang ondenkbaar geweest (en wordt het nog steeds veroordeeld). Ook hun werk wordt daarom anders beoordeeld. Joanne Rowling kreeg van haar uitgever het bindende advies om op het omslag van haar boeken haar initialen te gebruiken, dat 'genderneutrale' zou beter zijn voor de



Artemisia Gentileschi: Zelfportret als allegorie van de schilderkunst (La Pittura), 1638-39, Royal Collection Trust, Hampton Court Palace. Beeld Alamy

Kara Walker, A Subtlety, 2014, in de voormalige suikerfabriek Domino Sugar Factory in New York. De elf meter hoge 'sfinx' is gemaakt van suiker. Beeld: Flickr Hrag Vartanian



verkoop: J.K. Rowling. Honderden miljoenen kennen haar, weinigen haar voornaam. Nochlin verwerpt het idee dat er iets 'vrouwelijks' is dat kunst van vrouwen onderling bindt. Is het werk van Vigée-Le Brun vrouwelijker dan dat van Fragonard? Is Rosa Bonheur zachter en genuanceerder dan Odilon Redon? Is Ruysch gevoeliger dan Rembrandt? Kunstenaars zijn veel schatplichtiger aan hun tijd dan aan hun geslacht. Maar nog steeds interpreteren we de prestaties van vrouwen meer als individueel en particulier dan die van mannen. Een moeder en kind door Pieter de Hooch is exemplarisch voor Hollands burgerschap, een moeder en kind van Mary Cassatt of Berthe Morisot is een reflectie van haar persoonlijke levenssfeer. Zoals Nochlin schrijft: 'Het probleem ligt niet in de opvatting van wat vrouwelijkheid is, maar in de opvatting van wat kunst is: met het naïeve idee dat kunst de directe, persoonlijke expressie is van een individuele emotionele ervaring, een vertaling van een persoonlijk leven in beeldtaal. Kunst is dat zelden, Grote Kunst is dat nooit.' Helaas zijn we geprogrammeerd om dat wel zo te zien. Vrouwen worden sneller beoordeeld op fouten en ze worden hun ook langer nagedragen.

Heel soms, en steeds meer, werkt het

vrouwelijk perspectief positief voor kunstenaars. Artemisia Gentileschi was een van de eerste kunstenaars die haar vrouwelijkheid omhoog in haar voordeel, bijvoorbeeld toen ze een bijna onmogelijk uitvoerbaar zelfportret maakte als Pictura, de verpersoonlijking van de schilderkunst, die immers een vrouw is. Het was niet alleen technisch een uitzonderlijk goed werk (Artemisia toont zichzelf deels van de achterkant, ze moet zeker twee spiegels hebben gebruikt), het was ook een werk dat geen man ooit had kunnen maken. Koning Charles I van Engeland was verheugd. De smaak van onze tijd werkt bovendien in haar voordeel – zie punt 1. Het 'rauwe' en 'gewelddadige' van sommige van haar voorstellingen wordt nu gewaardeerd. Vorige maand werd er een veilingrecord gebroken voor haar werk met 5,5 miljoen dollar voor het schilderij Lucretia uit circa 1630. Geen Picasso, wel Grote Kunst.

3. DE TECHNIEK BEPAALT DE AANDACHT

En dan het goede nieuws: we hebben ze nu wél, de Grote Vrouwelijke Kunstenaars. Marina Abramović, Marlene Dumas, Bridget Riley, Kara Walker, Yayoi Kusama en Louise Bourgeois zijn voorbeelden van vrouwen die tot de absolute top zijn doorgedrongen. Kunstenaars met sterrenstatus die



Marina Abramović: *The Artist is Present*, 700 uur durende performance (7 uur per dag, drie maanden lang) in het Museum of Modern Art in New York, 2010. Beeld Wikimedia Commons

soms meer dan een miljoen waard zijn per kunstwerk op veiling. Dat is de grootste verandering sinds Nochlins stuk in 1971. Het zal zeker uitmaken dat deze kunstenaars allemaal monumentaal werk maken: Kara Walker verwierf wereldfaam toen ze in 2014 het bijna elf meter hoge beeld *A Subtlety* presenteerde, een sfinx gemaakt van suiker. Dat Beyoncé en Jay-Z een middagje gingen kijken en dit rondinstagramden, hielp natuurlijk. Louise Bourgeois was al bijna 100 toen ze haar gigantische *Maman* voltooide, de tien meter hoge stalen spin die ze in 1999 bij Tate Modern presenteerde. Het vergrootte haar roem tot die van 'starchitects' en filmsterren. Maar een belangrijker factor in de nieuwe supersterrenstatus van vrouwen

is de techniek. Maman ging 'viraal', voor zover dat kon in het pre-Twittertijdperk. Yayoi Kusama maakt extreem Instagrambare kunst en Marina Abramović' performance *The Artist is Present* was in 2010 een van de eerste kunstwerken die via sociale media viraal gingen – een nogal ironisch gegeven voor een werk dat over het belang van lichamelijke nabijheid gaat. Ook Artemisia Gentileschi heeft de regionen van de Grote Kunst gehaald. Dat zal deels zijn doordat er sinds 1971 nieuwe feiten naar boven zijn gekomen: zij blijkt in haar tijd niet alleen bejubeld te zijn door Cosimo de' Medici en Galileo Galilei, maar ook meerdere dichters in Napels hebben lofzangen op haar werk geschreven. Iets wat alleen de grootste

kunstenaars ten deel viel. Artemisia is de uitzondering van de Grote Vrouwelijke Kunstenaar. Anders dan in Nochlins tijd vergroten sociale media nu dingen uit en brengen ze naar een miljoenenpubliek. De kunst is democratischer geworden dankzij de techniek. Dat dringt door tot de museumzalen en werkt in het voordeel van vrouwelijke kunstenaars.

4. KUNST HOEFT NIET TE ONTSTAAN UIT MONOMANIE

Tot slot: de misvatting dat grote kunst moet ontstaan uit totale overgave. Jan Schoonhoven was postbeambte en maakte zijn werk 's avonds. Jeff Koons besteedt alles uit. Damien Hirst... nou ja, oordeel zelf. De mythe

dat totale toewijding de basis is voor grote kunst, haalt Linda Nochlin niet onderuit. Wel zegt ze dat totale toewijding voor een vrouw vaak onmogelijk is, en zeker onwenselijk. Als een vrouw haar familie verwaarloost voor de kunst, nemen we dat haar bijzonder kwalijk. Maar als Paul Gauguin zijn vrouw en vijf kinderen verlaat voor de schilderkunst en voor een schare 13-jarige Polynesische 'vriendinnetjes', maalt niemand erom. Lavinia Fontana had elf kinderen, Rachel Ruysch had er tien en schilderde tot haar 84ste. Tijd om een eind te maken aan de geromantiseerde opvatting dat goede kunst alleen voortkomt uit monomanie. Goede kunst zet onze bestaande ideeën in een nieuw licht en houdt onze mentale deuren open. Dat kunnen mannen en vrouwen bewerkstelligen. Desnoods parttime.

Dit artikel verscheen in december 2019 in de Volkskrant.

Altijd iets te vinden: de kunst van het oordeel, Wieteke van Zeil, Uitgeverij Atlas Contact

In *Altijd iets te vinden* verkent Wieteke van Zeil de kunst van het vormen van een oordeel op haar kenmerkende manier: detail voor detail. Wie naar kunst kijkt, voelt zich misschien geneigd er meteen iets van te moeten vinden. Maar om iets echt op waarde te schatten, kan het juist helpen je mening even voor je uit te schuiven. Ze geeft tips om tot nieuwe inzichten te komen, waardoor je een gewogen oordeel kunt vormen. Het boek



bevat daarnaast zestig associatieve beschouwingen over kunstdetails, die de lezer aanmoedigen zelf onderzoekend te observeren. Want oordeel vormen is een kunst, en kunst kan ons helpen beter te oordelen.



Yuki Kho is cultuurjournalist en online communicatiestrateg. Ze werkt als online samensteller van Mondo bij de VPRO en maakt samen met Ko van 't Hek het platform Kunst Kijken met Ko & Kho, inmiddels de grootste Kunstniewsbrief, en is adviseur. Samen met Heske ten Cate maakt Yuki Kho voor VPROMondo de podcast Naakt op een Kleedje over vrouwelijke kunstenaars.

Verder werkt ze als moderator, presentator en interviewer op culturele evenementen, en ontwikkelt projecten in de cultuursector.

Poortwachters in de kunstwereld hebben vaak dezelfde bril op

INTERVIEW MET YUKI KHO

De Idealenfabriek ging in gesprek met Yuki Kho over vrouwen in de kunstwereld in Nederland, en hoe we het speelveld van de kunstwereld gelijkjer kunnen maken.

WAAROM ZIJN JULLIE NAAKT OP EEN KLEEDJE GESTART?

Heske en ik leerden elkaar kennen omdat ik een andere podcast aan het maken was en Heske daar te gast was. We vroegen mensen om een

kunstwerk mee te nemen en zij nam Hilma af Klint mee en dat was voor mij eigenlijk een eye-opener: een vrouwelijke kunstenaar die eigenlijk al veel eerder dan haar mannelijke vakgenoten met abstracte kunst bezig was maar daar niet de erkenning voor kreeg. En vervolgens werden wij alle twee uitgenodigd om over Hilma af Klint op Radio1 te praten, en raakten daarover daarna aan de praat van 'Hey, we treden vaak in de media op

over de kunstwereld, maar dit is eigenlijk de eerste keer dat we gevraagd worden om over een vrouw te komen praten, wat belachelijk eigenlijk. Daar moeten we iets mee.' Tegelijkertijd kwam er een onderzoek van MamaCash uit in de Volkskrant dat aantoonde dat in de acht grote Nederlandse musea maar 13% vrouwelijke kunstenaars onderdeel zijn van de collectie, en dat de rest dus mannen zijn.

Deze status quo vroeg om drastische verandering. Hoe konden we een positieve

bijdrage leveren aan verandering vanuit onze eigen kracht. We konden natuurlijk gaan protesteren dat het anders en beter moet, maar we hebben besloten om een soort rolodex aan te bieden van allerlei vrouwelijke kunstenaars waar mensen inspiratie uit kunnen putten. Of dat nou een bezoeker, programmeur of museum-directeur is. Toen hebben we Naakt op een Kleedje bedacht, wat er eigenlijk naar verwijst dat vrouwen traditioneel gezien vaker naakt op een kleedje aan de muur van een museum hangen dan dat hun

werk is aangekocht, en dat we dat graag willen veranderen door meer kennis en bewustzijn te creëren.

WAT ZIJN VOLGENS JOU NU DE MEEST URGENTE ISSUES IN DE KUNSTWERELD IN NEDERLAND?

Ik denk dat er enerzijds nog steeds een hele dominante groep is van witte, mannelijke, westerse kunstenaars die het gros van de museumcollecties bevolken. Dat is natuurlijk zo gegroeid door de jaren heen, door de geschiedenis, maar ik denk wel dat dat een



Édouard Manet, 1863 - Le Déjeuner sur l'herbe, Beeld Wikimedia



Hilma af Klint

groot probleem is. Dat er geen goede representatie is van de verschillende soorten makers: qua afkomst, qua kleur, qua gender. Het is een open deur, maar ik denk dat dat wel echt het grootste probleem is op dit moment.

Anderzijds denk ik ook dat het probleem is dat de poortwachters vaak te homogeen zijn. Als ik nu kijk naar alle museumdirecteuren is dat een homogene groep; iedereen heeft een bepaalde bril op, en je ziet nu dat de bril van de mensen die de beslissingen nemen toch wel vaak dezelfde bril is.

En wat naar mijn idee ook heel erg speelt is leeftijd: als je jong bent en je komt van de kunstacademie, dan moet je het eigenlijk meteen maken. Als je dus als vrouw je carrière onderbreekt om bijvoorbeeld kinderen te krijgen, ben je vaak daarna al te oud om aan kunstprijzen mee te doen, mag je je niet meer aanmelden voor sommige subsidies. Eigenlijk zouden we uit moeten gaan van dat leeftijd niet uitmaakt wanneer je kunt doorbreken; je kan ook een 'aanstormend talent' zijn en al ouder zijn.

WAAR UIT ZICH DEZE ONGELIJKHEID NOG MEER IN, BUITEN DE VERHOUDING VAN KUNSTENAARS AAN DE MUUR?

Het uit zich bijvoorbeeld ook in prijzen van kunst. Stel je koopt als museum de helft van nieuwe werken aan van vrouwen, en de helft van mannen. Ik weet dat je dan uiteindelijk alsnog van je totale budget echt een veel kleiner deel aan kunst van vrouwen kwijt bent dan aan mannen. Kunst van vrouwen is goedkoper. Het is een teken aan de wand dat zelfs de succesvolle vrouwen, die echt kunnen leven van hun werk, nog steeds veel minder verdienen dan hun mannelijke collega's.

HOE ZOU DAAR VERANDERING IN KUNNEN KOMEN?

Ik ben zelf best voorstander van quota, omdat we eigenlijk 2000 jaar aan (kunst)geschiedenis moeten herzien en uitbreiden en dat gebeurt niet *overnight*. Ik denk daarom dat je soms verandering moet afdwingen door te zeggen dat je bijvoorbeeld een vrouwenquota gaat hanteren, waardoor we gedwongen worden om onze bril te veranderen. Want ik denk dat de criteria voor kwaliteit nu vaak onbewust heel erg gebaseerd zijn op wit, man, westers. We moeten onszelf eigenlijk geforceerd aanleren om die criteria aan te passen. Als het gaat over diversiteit in de kunstwereld wordt nu heel vaak gezegd "ja maar wij



'A Radical Under Beechwood', Lynette Yiadom-Boakye
Beeld Flickr, Karen Bryan



DOO8 BIENNALE - Lynette Yiadom-Boakye, Beeld Flickr, Fabio Omero

gaan gewoon voor de beste kandidaat”, maar ik denk dat ‘de beste’ kandidaat eigenlijk niet bestaat. Iedereen hanteert daar andere criteria voor en aan die criteria moeten we gaan tornen. Dat kan je eigenlijk alleen doen als je verplicht zegt ‘je moet zoveel kunstwerken uit deze hoek, en zoveel uit die’ opnemen in de collectie. Dat is natuurlijk niet ideaal, dat vind ik belangrijk om erbij te zeggen. Het is niet ideaal, maar ik denk wel the only way to go.

Bij museumdirecteuren en curatoren is nog niet bij iedereen het besef dat a) zij poortwachter zijn en b) dat wat zij denken dat goede kunst is, onbewust gevormd is door hun eigen opleiding of eigen omgeving, die er op een bepaalde manier uitziet. Als ik mijn hele leven alleen maar in groene kamers heb gezeten, met groene muren, dan vind ik een blauwe muur minder mooi, en daar kan ik dan niks aan doen, maar dat kan ik wel proberen te veranderen. Zolang mensen blijven zeggen ‘ik kies alleen maar voor kwaliteit’, ‘ik zie geen kleur’ of ‘ik zie geen verschil tussen mannen en vrouwen’, dan is het kwartje nog niet gevallen. Dat is volgens mij stap één, mensen bewust maken van dat er een probleem is. En pas daarna kun je het gaan hebben over betere representatie et cetera, maar je moet eerst zorgen dat er meer bewustzijn is van waarom het nodig is.

HET LIJKT ALSOF VROUWELIJKE KUNSTENAARS EN MAKERS DE AFGELOPEN TIJD STEEDS MEER ONDER DE AANDACHT KOMEN, HOE KIJK JIJ DAAR TEGENAAN?

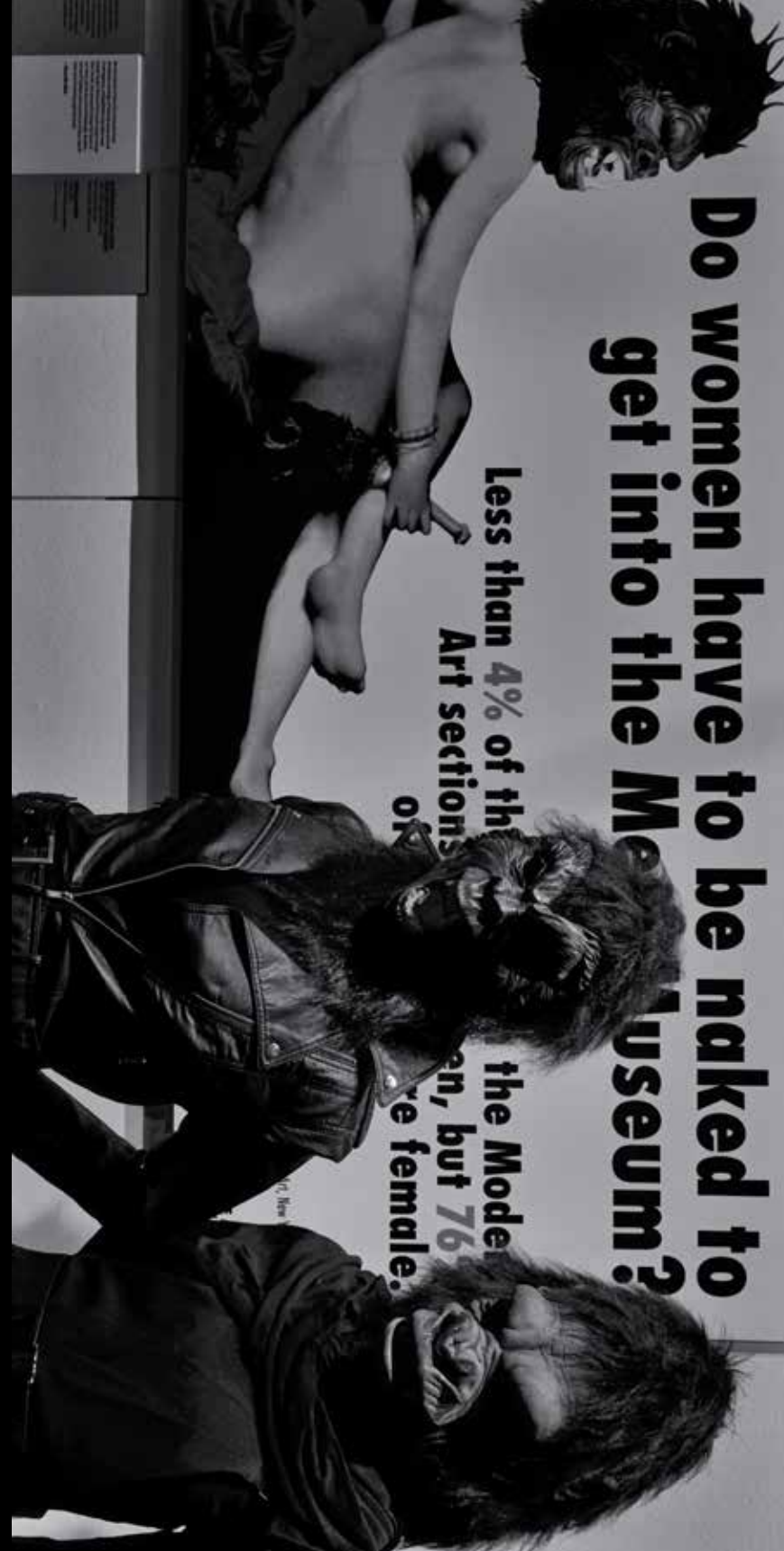
Ja dat zie ik ook, er is meer aandacht voor. Maar ik denk dan ook ‘ok, er is al meer dan 2.000 jaar aandacht voor mannelijke kunstenaars’, dus wat is dat jaartje aandacht voor vrouwelijke kunstenaars dan? Het is net als hoe nu Black Lives Matter veel op iedereen netvlies staat: er wordt al zo lang aan het afbreken van barrières gewerkt en dan zeggen mensen dat er nu eindelijk verandering is. De tendens is dat er dan vaak een tegenreactie komt. Waar ik soms bang voor ben is dat het nu even een hype is; het zou natuurlijk gewoon normaal moeten zijn. Het zou je in principe niet op moeten vallen als er ergens veel vrouwen te zien zijn.

WIE ZIJN JOUW EIGEN FAVORIETE KUNSTENAARS, AL DAN NIET VROUWELIJKE?

Ik vind dat echt een moeilijke vraag. Ik merk dat ik bij elke aflevering die we opnemen weer verliefd word op een andere vrouwelijke maker, omdat iedereen zo haar eigen persoonlijke verhaal heeft word je heel erg fan van iemand. Of het nou een Hilma af Klint is (waar we trouwens geen aflevering over hebben gemaakt) die al heel erg ver haar eigen tijd vooruit

was en dat zelf ook doorhad, maar zo graag werk wilde blijven maken, die drive vind ik heel tof. Maar ik kan een Lina Iris Viktor, waar we met Stephanie Afrifa over praatten, weer op haar hele eigen manier waarderen. Of een Lynette Yiadom Boakye, die Ghana vertegenwoordigde op de Biënnale, daarvan denk ik ‘wow’: die heeft hele realistische schilderijen waarvan mensen dachten dat het op Edgar Degas leek. Mensen zeiden dat ze het daarom niet moest doen, maar ze zei zelf juist dat het nog *niet* gedaan was – niet door haar, niet door een vrouw van kleur. Al die verhalen hebben op een bepaalde manier te maken met doorzettingsvermogen en zo gaan staan voor wat je maakt, daar kan ik gewoon niet tussen kiezen. Dat er zo’n maakdrang in je zit dat je niet anders kan dan maken wat je maakt, dat spreekt me heel erg aan.

Guerrilla Girls
V&A Museum, Londen





We vroegen een aantal hedendaagse kunstenaars om mee te werken aan Andersland. Stuk voor stuk reageren zij op hun eigen manier op wat er om hen heen gebeurt of wat ze persoonlijk (hebben) ervaren. Door het magazine heen komt u werk van hen tegen, als een soort mini expositie.

AiRich

Visueel kunstenaar AiRich verenigt het heden, verleden en de toekomst om haar afro futuristische superwezens te creëren. Ze gebruikt portretfotografie als medium om krachtige verhalen te vertellen, meestal geïnspireerd door zwarte mythologie en sciencefiction.

UR HIGHNESS is afkomstig uit een 5-koppige fotoserie genaamd 'Planet AiRich' en verteld het verhaal over de zelfverzonnen planeet AiRich. Een 'black' Utopia van zwarte, extravagante supermensen die de zielen repareren van Afrikanen en haar diaspora omdat zij vaak slachtoffers zijn van onrecht/ongelijkheid op Planeet Aarde. Planeet AiRich diende eerst voor haar als toevluchtsoord en werd later de rode draad in haar werk.

UR HIGHNESS (Out of the Series Planet AiRich)
Model Sharne Georgi, Concept/fotografie/styling: AiRich, 2018

BESCHERM DE KUNST ALS SAFE SPACE VAN DE FANTASIE

De strijd tegen nepnieuws kan alleen gevochten worden als er ergens een vrijplaats over blijft waar nep geen zonde is, maar een deugd. Volgens Micha Wertheim moeten het theater, de roman en kunst in het algemeen die vrijplaats zijn. Maar de muren die het fort van de fictie bewaken staan onder druk.

De gedachte is dat (meestal) blanke schrijvers het recht niet hebben om te schrijven over culturen waartoe ze zelf niet behoren.

Op vrijdag 16 juni 2017 verscheen een filmpje online waarop we konden zien hoe twee activisten in New York een voorstelling van Shakespears *Julius Caesar* verstoorden. Onder toeziend oog van 1800 man publiek stormde een vrouw tijdens de eerste scène van de derde act, als Caesar een mes in zijn rug krijgt, het podium op. De acteur die Caesar speelde was uitgedost om zoveel mogelijk op president Trump te lijken, met bijvoorbeeld een te lange rode stropdas. 'Jullie zijn ISIS!' schreeuwde de vrouw, een rechtse activiste, voor ze door de beveiliging van het podium af werd getrokken. Een andere activist filmde het tafereel terwijl hij schreeuwde: 'Jullie zijn Joseph Goebbels.' Het filmpje ging viral.

De verleiding is groot om dit incident te zien als het zoveelste bewijs dat rechts Amerika

een meedogenloze oorlog voert tegen alles wat progressief is en tegen de kunsten in het bijzonder. Maar dat is te makkelijk. De route van deze rechtse activisten om de werkelijkheid die buiten de muren van het theater bestaat, naar binnen te brengen, werd uitgestippeld door progressieve activisten. En in veel gevallen is de deur waardoor ze naar binnen kwamen opengezet door de makers zelf. Wie dat toestaat, moet niet verbaasd zijn als de waanzin van binnen het theater naar buiten sijpelt. En de waanzinnigen van buiten het theater tijdens de voorstelling naar binnen rennen.

Een jaar eerder verweerde schrijver en journalist Lionel Shriver zich tijdens het Brisbane Writers Festival tegen activisten die schrijvers aanspreken op personages en scènes in romans die gestoeld zouden zijn op *cultural*



Lionel Shriver, Wikimedia

appropriation: culturele toe-eigening. De gedachte is dat (meestal) blanke schrijvers het recht niet hebben om te schrijven over culturen waartoe ze zelf niet behoren. Shriver had dat aan den lijve ondervonden toen ze in een roman een donkere vrouw opvoerde die op jonge leeftijd dementeerde. Activisten namen haar dat kwalijk, ze vonden dat ze daar geen recht toe had. Politieke belangen worden zo door die activisten binnengesmokkeld in de laatste veste waar politiek er niet toe mag en kan doen. Het domein van de fictie.

Voor mij zijn de kunsten, en fictie in het bijzonder, een hermetisch gebied waar we onze fantasie de vrije loop kunnen laten. Een plek waar de maker en het publiek even vrij kunnen zijn van de morele krachten die ons in het dagelijks leven verhinderen om naar onze vaak immorele impulsen te handelen. Kunst is, buiten onze fantasie en onze dromen, de enige plek waar we onbezwaard mogen toegeven aan lusten en agressie. Kunst is – als ik als leek Freud er even bij mag halen – een domein waarin we ons collectieve id even kunnen ontspannen, zonder te worden teruggedrukt door ons geweten. Een amoreel universum waarin de maker vrijuit onderzoek kan doen naar morele vragen, omdat hij of zij de zekerheid heeft dat dat geen consequenties zal hebben.

In Mexico bestaan clowns die voor ze optreden een cirkel op de grond tekenen. Alles wat ze binnen die cirkel zeggen en doen is geoorloofd. Die cirkel is wat in het theater de muren zijn, en bij een roman de kaft is. Je zou die plekken ook safe spaces kunnen noemen, ware het niet dat die term gekaapt is door mensen die juist beschermd willen worden tegen de soms wrede en schokkende gedachten die binnen die cirkel worden onderzocht – zoals sommige studenten op Amerikaanse universiteiten die niet blootgesteld willen worden aan die gedachten, die ze als kwetsend zouden kunnen ervaren. De ironie is natuurlijk dat fictie – en de universiteit waar over die fictie wordt onderwezen – nu net een ruimte zou moeten zijn waar je weerstand kunt opbouwen tegen die schokkende buitenwereld. Fictie is niet moreel en niet immoreel maar *amoreel*. Het is het domein van de fantasie.

Ook in Nederland worden schrijvers en theatermakers aangevallen op de amorele gedachten die ze binnen de kaften van een roman hebben ontplooid. Documentairemaker Sunny Bergman nam het schrijver Robert Vuijsje kwalijk dat hij een personage had bedacht dat er een wereldbeeld op nahoudt waaraan zij aanstoot neemt. Daarom maakte ze er op haar Facebookpagina bezwaar tegen dat Vuijsje zelf – dus niet het romanpersonage, maar de bedenker ervan – de

Anton de Komlezing zou houden in het Verzetsmuseum.

Door voorbij te gaan aan de context waarbinnen Vuijsje zijn personage opvoerde, namelijk een roman, bewandelde Bergman precies dezelfde route als de pro-Trump-demonstranten die een Shakespeare-uitvoering ontwrichtten. Beide hebben ze geen boodschap aan de context. Ze hebben geen boodschap aan de afspraak dat het theater en de roman dienen als *safe spaces* waarin alle gedachten vrij zijn. Wat de situatie nog pijnlijker maakt, is dat veel makers die deur zoals gezegd zelf openzetten.

Regisseur Ola Mafaalani nodigde, toen ze in 2015 tijdens het Nederlands Theater Festival de Staat van het Theater uitsprak, honderd vluchtelingen uit om het podium van de Amsterdamse Stadsschouwburg



Ola Mafaalani

met haar te delen. In haar toespraak riep ze makers op invloed uit te oefenen op de wereld, buiten de muren van het theater. Ze citeerde de scenarioschrijver van *Borgen*, Adam Price, die ooit tegen haar had gezegd: 'De ellende is dat de mensen met visioenen, zoals kunstenaars, geen macht willen. Maar macht moet je willen, want zonder macht geen invloed.'

Theater wordt zo gereduceerd tot een politiek pressiemiddel. Wie begaan is met het lot van de honderd vluchtelingen die naast Mafaalani op het podium stonden, zal verleid worden te denken dat dat pressiemiddel hoog nodig is. In haar ijver iets goeds te doen voor de samenleving maakt ze van het podium, een ruimte die ik beschouw als een amoreel laboratorium, een morele arena waar politiek bedreven moet worden.

Mafaalani staat niet alleen. Het is een teken van deze tijd dat alles nut moet hebben. In haar toespraak hekelde ze terecht het feit dat kunst afgerekend wordt op bezoekersaantallen en verkoopcijfers. Maar in haar verzet tegen dat platte marketingdenken, maakt ze de fout politiek engagement voor te dragen als maatschappelijk nut.

Makers, programmeurs en producenten vallen over elkaar heen om te verklaren hoe geëngageerd en politiek relevant hun voorstellingen zijn. Terwijl het nut van kunst nu net is

WHAT IF THIS IS ALL REAL

dat ze nutteloos is. Of laat ik zeggen: dat ze nutteloos zou moeten zijn. Wie de afgelopen jaren door de brochure van het Holland Festival bladerde, zou haast tot een heel andere conclusie komen. Makers, programmeurs en producenten vallen over elkaar heen om te verklaren hoe geëngageerd en politiek relevant hun voorstellingen zijn. Ook recensenten voeren maatschappelijke relevantie op als maatstaf voor de kwaliteit van een theatervoorstellingen.

Ze komen daarmee tegemoet aan de eisen van subsidiegevers, die voortdurend op zoek zijn naar diversiteit en maatschappelijk nut, om het geld dat naar de kunsten gaat politiek te kunnen verantwoorden. Als maker die zelf geen subsidie hoeft aan te vragen, weet ik hoe verleidelijk het is om ook in een interview te vertellen over je maatschappelijke betrokkenheid. Dat, of een autobiografische onthulling, zorgt er nu eenmaal voor dat journalisten een sappig verhaal kunnen opschrijven. In 2015 vertelde P.F. Thomése in de Wintertuin al hoe moeilijk het is om als schrijver een roman onder de aandacht van het publiek te brengen zonder aan die druk toe te geven.

Het laatste wat ik wil beweren, is dat schrijvers en theatermakers politiek geen stelling mogen nemen. Wie goed met woorden is, moet dat talent vooral aanwenden om de opiniepagina van de krant te

vullen, of desnoods via Twitter van zich te laten horen. Ook zou ik nooit willen beweren dat makers zich niet mogen laten inspireren door wat zij ervaren als politiek relevante onderwerpen. Ik heb dat zelf vaak genoeg gedaan. Maar ik deed het nooit omdat ik de illusie of intentie had mijn publiek van iets te overtuigen. Ik deed het alleen omdat de actualiteit nu eenmaal een vruchtbare grondstof is voor mijn verhalen. Wie Caesar wil verkleden als Trump, Obama of Paulus de Boskabouter, moet zich vooral vrij voelen om dat binnen de muren van het theater te doen.

Ondertussen lopen ook buiten de muren van het theater en de kaften van de roman, feit en fictie steeds meer door elkaar heen. Ik heb het niet alleen over de Amerikaanse politiek. Wie zijn of haar Facebook-tijdlijn opent komt terecht in een lawine van politieke meningen en grappige filmpjes die bijna allemaal uit hun context zijn losgerukt.

Hoe verwarrend die vermenging van feit en fictie is, werd duidelijk toen Karin Amatmoekrim in de *NRC* een pleidooi hield voor een debat over culturele toe-eigening. Ze hing dat op aan een foto die ze gezien had van een bordje in een Amerikaanse taxi. Daarop stonden vier kindjes, allemaal met een andere huidskleur. Eronder stond de tekst: 'We zijn allemaal gelijk. Of je nu zwart, bruin, geel of normaal bent.'

Wat Amatmoekrim niet wist, of vergat te vermelden, is dat dat bordje nooit in een taxi heeft gehangen. De foto was een grap, een gefotoshopte inzending voor een prijsvraag van een satirische website. Een foto gemaakt door iemand die haar gevoeligheid over het onderwerp diversiteit deelde. Op internet is die foto, losgezongen van haar context, een eigen leven gaan leiden.

Die vermenging van feit en fictie zien we voortdurend overal terug. Deze week nog schreef Peter Zantingh in *NRC* een groot stuk over het seksisme dat de baas van Uber zijn baan heeft gekost. Seksisme blijft niet langer onbestraft, schrijft Zantingh, om vervolgens het gedrag van de weeggestuurde CEO gelijk te stellen aan dat van Al Bundy, een personage uit de sitcom *Married With Children*. Dat de één echt bestaat en met zijn gedrag echt mensen beschadigd heeft, terwijl de andere een fictief personage is, doet er in het betoog van Zantingh niet toe.

Feit en fictie zijn in het stuk volledig inwisselbaar geworden. Zoals we dat ook terugzien bij een website als *Geenstijl*, die zichzelf profileert als ongefundeerd, maar tegelijkertijd serieus wil worden genomen in het politieke debat.

Juist in dat verwarrende klimaat is het belangrijk dat er plekken zijn waar feit en



Paulien Cornelisse
Beeld Dirk Annemans

fictie nog wel uit elkaar worden getrokken. Een gezonde samenleving zal onderscheid moeten blijven maken tussen feit en fictie. Journalisten voeren die strijd door nepnieuws te bestrijden. Volgens mij kan die strijd alleen gevoerd worden als er een plek is waar nep geen zonde is, maar een deugd. Een vrijstaat waar fictie ongestraft mag gedijen. Wie gevaarlijke gedachten en fantasieën geen eigen *ruimte* gunt, zal er vroeg of laat last van krijgen. Die *ruimte* bespeken, voeden en bewaken is de taak van de kunsten. In mijn eigen theatervoorstellingen en columns voor VN beperk ik mij vaak tot autobiografische verhalen, en verwijs ik graag naar de actualiteit.

Samen met Paulien Cornelisse heb ik acht jaar geleden Echt Gebeurd opgericht, een platform waar mensen uit het hoofd verhalen vertellen die ze zelf hebben meegemaakt. Maar hoezeer ik ook uitzie naar iedere aflevering van *The Moth*, het Amerikaanse storytelling-platform waar wij Echt Gebeurd van hebben afgekeken, en hoezeer ik ook geniet van iedere pagina die David Sedaris schrijft, dat is nooit omdat het waargebeurde verhalen zijn.

De schoonheid en de waarde van Echt Gebeurd zit hem niet in het waarheidsgehalte maar in hoe de verhalen verteld worden. We creëren voorwaarden waarin mensen nauwelijks na

hoeven te denken over vorm en stijl. Op die manier ontstaat een heel eigen vorm die voor ons de verhalen extra kracht geeft. Voor Sedaris geldt hetzelfde. Dat het waar is wat hij schrijft is leuk, maar de kracht zit hem in zijn unieke stijl.

Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat de populariteit van het autobiografische en van verwijzingen naar de actualiteit symptomen zijn van de benarde positie waarin echte fictie terecht is gekomen. Opgejaagd door het internet en politieke belangen zijn autobiografieën de veilige haven geworden voor wie de vrijheid wil voelen van kunst, zonder zich zorgen te maken over morele problemen die er helemaal niet zouden moeten zijn.

Niet voor niets merkte Lionel Shriver in Brisbane op dat als we gehoor geven aan de verwijten van culturele toe-eigening, er straks alleen nog maar plaats zal zijn voor autobiografische verhalen. Ik vrees dat ze gelijk heeft. Dat zou niet alleen een ongelooflijke verarming zijn voor ons allemaal. Het zou de opmaat betekenen voor de gedachte dat we straks alleen nog verhalen mogen lezen over ons zelf. Laat dat nu net zijn waar alle fictie altijd al over ging. Kunst en fictie gaan altijd over onszelf.

Nina Simone, zong en leefde in een wereld die mijlen ver van de mijne staat. En toch heb ik bij ieder liedje het gevoel dat



Nina Simone en concert in Morlaix (Bretagne, Frankrijk), mei 1982.
Beeld Wikimedia

ze over mijn leven zingt. Niet omdat ik mij verbeeld te hebben meegemaakt wat zij heeft meegemaakt. Maar omdat ze haar ervaring heeft gebruikt om iets te maken wat ook voor mij toegankelijk is. Shakespeare schreef in *Julius Ceasar* over een beschaving die ver van de onze staat. Waar bovendien moreel veel op af te dingen was. Hij deed dat in een tijd die al even ver van de onze af staat, in een taal die niet de mijne is. En toch lijkt het alsof zijn verhalen over ons allemaal gaan.

Dat is nu net wat kunst tot zo iets bijzonders maakt. Kunst is een zwembad waarin we vrij en zonder gevolgen door onze gedachten, interesses,

fantasieën, lusten en angsten kunnen zwemmen. Dat zwembad heeft altijd gelekt, maar de lekkage lijkt wel acuter dan ooit. Wie het lek wil dichten door kunst politiek relevant te maken, trekt zelf de stop eruit. Verhalenvertellers die zich in de periferie van de fictie bevinden, zullen er alles aan moeten doen om fictie te verdedigen.

Wie beweert dat kunst de wereld kan verbeteren onderschat wat kunst ons te bieden heeft. Kunst kan ons niet redden, kunst *kán* ons troosten, en ons verzoenen met het feit dat we niet te redden zijn.

Dit is de tekst van de Staat van het Verhaal die Micha Wertheim zaterdag 24 juni 2017 op uitno-

diging van Wintertuin uit sprak tijdens het Nieuwe Types literaire festival in Arnhem. De lezing verscheen in deze vorm op de site van VN.

Kunst kan ons niet redden

“[He] showed me two ways that I believe and trust in.

One is remembering – if you remember and continue to remember the image.

The other involves looking at a painting more than once and finding something new in it each time . . .

Maybe there is a third technique, the one I believe in the most, perhaps, though it's the most arbitrary, and that's to ask yourself

if you could live inside the painting”.

Siegel, 1988

LARA TANKE

DE OPKOMST VAN DE ONDERDRUKTEN IN DE KUNST- EN CULTUURSECTOR

In hoeverre maakt emancipatie deel uit van de sociale missie?



Guernica, Pablo Picasso, Beeld Wikimedia



Vincent van Gogh (1853-1890) *Caféterrassen bij nacht*

Het klinkt aannemelijk dat door naar Picasso's *Guernica* (1937) of naar Van Gogh's *Caféterrassen bij nacht* (1888) te kijken, we weten wie deze kunstenaars waren. Picasso verzette zich tegen dominante opvattingen over perspectief, compositie en kleur. Hij experimenteerde met meerdere gezichtspunten in een voorstelling en driedimensionale vormen maakte hij vlak. Daarna vermenigvuldigde hij ze en boog ze naar de kijker toe en af. Hierdoor ontstond ruimte zonder diepte. Van Gogh bracht klodders of dikke lagen verf aan zonder deze uit te strijken. Hij overdreef het effect van licht, zocht naar het grootst mogelijke contrast in kleur en probeerde op de doeken te illustreren daar waar woorden tekortschoten. Tot op zekere hoogte kennen we hen dus, maar die kennis gaat voornamelijk over het type kunstenaar dat zij waren. De rebel die gruwelt van wat door de kunstcanon wordt gestandaardiseerd als schoonheid of de hongerige opstandeling die op zoek is naar vrijheid van expressie. Maar wie zij als mensen waren weten we niet.

Maar sinds het postmodernisme wordt dat wel steeds belangrijker. Daarvoor deed

het er vooral toe of de kunstenaar man, Westers en hetero was. Dat construct, dat zorgvuldig samengesteld denkbeeld, trekt de stroming juist in twijfel en viert een diversiteit in ras, etniciteit, geslacht en klasse (Sullivan, 1994)¹. Kunst van vrouwen, van mensen met een mentale of fysieke handicap of met een niet-westerse achtergrond. Of kunst van mensen die onderaan de sociaaleconomische ladder staan. Het wie, wat, waar, waarom -vragen waarop verschillende antwoorden kunnen worden gegeven zonder dat de een meer waard is dan de ander – maakt een inhaalslag. Daardoor verandert de kunst die wordt gemaakt en daarmee ook de discussie over wat wel of niet kunst is. Het nog niet eerder vertoonde autobiografische karakter van het werk heeft daar alles mee te maken. Dit is kunst vanuit de eerste persoon.

Wat het lastig maakt is dat veranderingen in de maatschappij sneller kunnen gaan dan de markt kan bijhouden. In dit geval vormt de markt de maatschappij niet, maar andersom. De ene sector gaat daar meer flexibel, adequaat en accuraat mee om dan de ander, maar dat ligt ook wel aan het vraagstuk. Denk bij-

voorbeeld aan het bevorderen van inclusiviteit en diversiteit. Het zijn breed ingezette termen geworden die het goed doen op papier, maar in praktijk toch veel haken en ogen blijken te hebben. Daar worstelt de culturele sector nu ook al langere tijd mee. Wanneer er dan knopen zijn doorgehakt, duurt het nog wel een tijdje voordat de veranderingen voor het publiek zichtbaar zijn. De kunst die binnen de muren van de musea wordt getoond is vaak zijn tijd vooruit, maar de sector zelf haast zich langzaam.

Daar is een verklaring voor. Culturele instituties zoals musea hebben sinds hun bestaan dusdanige kennis en kwaliteit opgebouwd in wat wel of niet kunst is en door wie dat voornamelijk wordt gemaakt. Deze autoriteit moet gehandhaafd maar voornamelijk beschermd worden. Een verandering van koers kan namelijk de indruk wekken dat het beleid wordt tegengesproken. Om dat te voorkomen worden nieuwe feiten en waarden geïnterpreteerd vanuit het eigen kader (Wolpe, 1985)². Hierbij kan gedacht worden aan musea die zich voorheen richtten op een specifieke stijlperiode, maar nu hun blikveld verbreden door werk van hedendaag-

¹ Sullivan, G. (1994). Art-Based Art Education: Learning That Is Meaningful, Authentic, Critical and Pluralist. *Studies on Art Education* 35(1):5. Retrieved from <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00393541.1993.11650738>

² Wolpe, P. R. (1985). The maintenance of professional authority: acupuncture and the American physician. *Social Problems*, 32(5), pp. 409-424

se kunstenaars met diverse achtergronden aan de collectie toe te voegen. Op papier is dan het bestand van kunstenaars uitgebreid en gediversifieerd, maar de werken zelf vallen nog wel in de stijl van hoe de zogenoemde Meesters het voor ogen hadden. Op die manier kan het nog altijd aan het publiek worden gepresenteerd als kunst.

Uiteraard is de sector niet te vergelijken met organisaties die zich richten op het stimuleren van maatschappelijke belangen. Maar kunst en identiteit zijn niet los te koppelen van elkaar. Daardoor wordt het ook meteen een politieke kwestie. Meer betrokkenheid, minder partijdigheid en een accurate beeldvorming: daar gaan inclusiviteit en diversiteit over. Dat gaat verder dan het afvinken van hokjes, voorrangspostities, quota's of goede bedoelingen die vooral sprekend zijn op papier. Dat dat lastig is, is begrijpelijk en ondanks dat de voorgaande alinea's misschien het tegendeel bewijzen, is er ook de welwillendheid zichtbaar. De sector is bereid om vragen te stellen, om aannames te verwerpen en voorruit te kijken in plaats van achteruit. Het probleem is echter dat er enerzijds moet worden gezorgd voor een hedendaags beleid dat een scala aan mensen,

zienswijzen en creatieve uitingen viert. Anderzijds moet ook het eigen imago beschermd worden. De vraag is of daar een balans in is.

In de volgende alinea's wordt u meegenomen in de komst van Outsider Art in hedendaagse musea. De stijgende populariteit van het label is een treffende metafoor voor hoe cultuur wordt gevormd, zowel binnen als buiten de muren van culturele instituties. Hierdoor wordt ook de spanning blootgelegd tussen het bewaken van een consistent imago en het doel om inclusief te zijn. Uiteindelijk zal blijken dat bij het bevorderen van emancipatie meer komt kijken dan het afvinken van een checklist.



Selfridges' The Museum of Everything. Beeld jaimelondonboy Flickr

OUTSIDER ART, EEN DEFINITIE

Recentelijk ontpopt zich er een nieuw populair fenomeen in de kunstwereld: het waarderen van kunstenaars die zich aan de randen van de samenleving bevinden (Chapin, 2009)³. Het prestigieuze veilinghuis Christies (NY) organiseert al meerdere malen op rij jaarlijks een openbare verkoop met resultaten oplopend in de miljoenen. Het Los Angeles County Museum of Art (LACMA) zorgde in 1992 al voor krantenkoppen met de veelzeggende en controversiële tentoonstelling *Parallel Visions: Modern Artists and Outsider Art*. Hierin gingen grote namen als Salvador Dalí de dialoog aan met outsider kunstenaars als Red Grooms. Iets dichterbij

huis organiseerde cultureel instituut de Kunsthal Rotterdam in 2016 de tentoonstelling *The Museum of Everything*. Het doel was om de beperkte blik op wat kunst is of hoort te zijn te verbreden, en om gelijke kansen voor kunstenaars te bieden (www.kunsthal.nl). Ook de Hermitage in Amsterdam bleef niet achter en opende in datzelfde jaar een permanent museum voor Outsider Art, het Outsider Art Museum.

De creatieve uitingen die deze kunstenaars maken wordt gelabeld als Outsider Art. Er circuleren meerdere termen om de expressies te omschrijven, variërend van Grassroots Art en Naïve Art tot Visionary Art. Ondanks dat het anders kan worden genoemd, hebben alle termen met elkaar gemeen dat de creatieve uitingen het tegenovergestelde zijn van dominerende esthetische overtuigingen, Insider Art (Rhodes, 2000)⁴. Officieel wordt Insider Art niet zo genoemd, men spreekt eerder van de (hedendaagse) kunstcanon; maar als iets of iemand wordt getypeerd als buitenstaand(er), dan moet er ook een binnenkant zijn waartoe het wordt geweigerd. Insider Art wordt gemaakt door

kunstenaars met een artistieke en/of academische achtergrond. Ze werken vanuit geaccepteerde concepten, kaders en representaties. Outsider Art daarentegen wordt gemaakt door onopgeleide mensen die voor niemand anders dan henzelf creëren. Ze zijn dan ook niet bezig met externe voorwaarden zoals een ideologie, een traditie of een stilistisch kader (Tansella, 2007)⁵. Zij reageren juist op interne voorwaarden en wat hen typeert is hun eigenzinnigheid. Dit kan voortkomen uit hallucinaties, schizofrenie of mentale instabiliteit, zoals het geval was bij de nu beroemde kunstenaars Adolf Wölfl (1864-1930), Edvard Munch (1863 – 1944) en Vincent van Gogh (1853 – 1890) (Verheecke, 2007)⁶.

Het is haast niet voor te stellen dat de laatste twee genoemde kunstenaars er ooit een andere status op na hielden dan bejubeld en toonaangevend. Ook zij werden op moment van leven gezien als outsiders, mede doordat hun geestelijke onrust voor afwijkend gedrag zorgden. Dat is waar Outsider Art op gebaseerd is: de autobiografie van de maker. Zonder deze context verliezen de uitingen

aan betekenis en wordt het object betekenisloos. Dat wil niet zeggen dat de objecten niets waard zijn, integendeel. Maar het is de ongecontroleerde zelfexpressie en directheid van de kunstenaars dat dient als bewijs dat het om Outsiders gaat. Wie die Outsider tenslotte is of kan worden, is plaats- en tijdgevoelig en gebaseerd op overtuigingen die breed worden gedragen door de maatschappij. Wanneer je niet (meer) past in het plaatje van wat hoort, van wat goed is, van hoe iemand zich hoort te gedragen, dan degradeer je tot buitenstaander. Het is een label dat je wordt gegeven in plaats van dat je het jezelf kan toe-eigenen. Op het moment dat je jezelf gaat zien als outsider, ben je het eigenlijk al niet meer. Een galerie eigenaar wist dit door een persoonlijke ervaring treffend te illustreren:

“Een vrouw kwam naar me toe tijdens een show en zei nogal hooghartig: mijn dochter en ik zijn Outsider kunstenaars maar omdat we wit en middenklasse zijn, waardeert niemand ons, en ik zei dat je geen Outsider kunstenaar kunt zijn als je me vertelt dat je dat bent” (vertaling LT, Fine, 2003)⁷

³ Chapin, M. (2009). Fake Identity, Real Work: Authenticity, Auto fiction, and Outsider Art. *SPECS*

Journal of Arts and Culture, pp. 148-160

⁴ Rhodes, C. (2000). *Outsider Art: Spontaneous Alternatives*. London: Thames and Hudson

⁵ Tansella, C. (2007). The long and winding journey of Outsider Art. An historical Perspective. *Epidemiology and Psychiatric Sciences*, 16(2), pp. 133-138.

⁶ Verheecke, G. (2007). De ondraagelijke grijsheid van

het bestaan van Institutionele kunst vs. Outsiderkunst. Een vergelijkende studie tussen Paul Klee (1879-1940) en Adolf Wölfl (1864-1930).

⁷ Fine, G. A. (2003). Crafting authenticity: The validation of identity in self-taught art. *Theory and Society*, 32(2), pp. 153-180.148-160



Adolf Wölfl, 1930 Beeld Wikimedia Commons

Voorkomende thema's in Outsider Art zijn seksualiteit, identiteit en verbeelding. Er wordt gezegd dat het meest opvallend aspect is dat de kunstenaars de grens kunnen overschrijden van wat er zintuiglijk kan worden waargenomen. Een wereld voorbij de waarneembare realiteit waar regels er niet toe doen (Rhodes, 2000). Het gemaakte werk kan zowel in vorm als inhoud als provocatief worden beschouwd en de boodschap die de maker wil communiceren kan een uitdaging zijn om te ontcijferen.

NIEUWE MEESTERS

In 2016 opende het Outsider Art Museum in Amsterdam haar deuren. Mocht u er nog nooit zijn geweest: het museum ligt in de Hermitage, wat het een museum in een museum maakt. Het maakt onderdeel uit van het Dolhuys|Museum van de geest in Haarlem. Het museum stelt zichzelf op de website als volgt voor:

"In het Outsider Art Museum is ontwapenende, verrassende, niet gepolijste kunst te zien. Toonaangevende werken van nationale en internationale

Outsider-kunstenaars. De makers zijn vaak mensen die maatschappelijk niet zo gezien worden; ze zijn niet 'besmet' met de artistieke, culturele trends. De bezoeker stapt hier een compleet nieuwe wereld binnen en wordt meegenomen in de wilde achtbaan van deze kunstenaars."

Na twee tentoonstellingen waarbij de nadruk lag op het internationale karakter van Outsider Art, specifiek China en Japan, werd in 2017 de derde tentoonstelling geopend met de sprekende titel: Nieuwe Meesters. Ditmaal werden er enkel werken van Nederlandse Outsider kunstenaars getoond. Daarnaast werd gevierd fotograaf Sander Toelstra gevraagd om de kunstenaars vast te leggen op beeld, zodat deze bij de werken konden worden geëxposeerd. Het leverde prachtige zwart-wit portretten op. Bij sommigen was de afwijking duidelijker zichtbaar dan de ander. Het Syndroom van Down is bijvoorbeeld meer eenvoudig te herkennen door de stand van de ogen en de korte ledematen. Naast de foto's was er ook een video te zien waarin was vastgelegd hoe Toelstra de portretten maakt en hoe de kunstenaars aan het werk zijn in hun eigen, kleine studio. Wat deze tentoonstelling dus zo bijzonder maakte is dat de bezoeker voor het eerst kon zien wie de werken had gemaakt.

HERMITAGE  AMSTERDAM

OUTSIDER ART MUSEUM NIEUWE MEESTERS

04.10.17
T/M
28.05.18

FOTOGRAFIE SANDER TROELSTRA | COLLECTIE DOLHUYS |    cordaan



In plaats van je als bezoeker af te vragen wie de Outsiders zijn, werd die vraag al beantwoord door het in beeld te brengen.

DE OUTSIDER IN EEN WERELD VAN INSIDERS

Of je nou wel of niet een keer in een museum bent geweest: over het algemeen zijn de reacties hetzelfde. Witte muren waar kunst op wordt tentoongesteld. Dat is de meest samenvattende omschrijving waardoor mensen een bezoek aan zich voorbij laten gaan, of niet. Tentoonstellingen worden ingeleid met tekstuele context; bij het ene museum wordt daar een heel boekwerk aan gewijd en andere houden het op enkele regels. De kunstwerken worden voorzien van kleine tekstblokjes waarop het jaartal en de naam van de kunstenaar staan. Indien overleden wordt er ook nog de periode van leven vermeld. Maar heeft u ooit een tentoonstelling bezocht waar een foto van de maker naast het werk hing?

Waarschijnlijk niet, want dat is onder bekende omstandigheden niet nodig. Net zoals er een bepaalde willekeurigheid is om te bepalen of iemand wel of niet een Outsider is, zo geldt dat ook voor de waarde van een object: is het kunst of is

het gewoon... een object? (Becker, 1978)⁸. Objecten hebben geen intrinsieke waarde, dat wil zeggen dat geen enkel aspect in het werk het per definitie kunst maakt. Denk aan de kleur, het soort verf of een bepaalde schildertechniek. Wat kunst is wordt sociaal bepaald. Om ervoor te zorgen dat er geen verwarring is over wat kunst en wat 'gewoon' een object is, wordt er door professionals gediscussieerd om overeenstemming te bereiken. De vraag die daarin leidend is al volgt: hoe kan het ongewone acceptabel genoeg zijn om het kunst te kunnen noemen? (Baumann, 2007)⁹. Dit is geen eenvoudig proces, maar uiteindelijk hangt het oordeel in grote mate af van de heersende opvattingen over esthetiek (Alexander, 2011)¹⁰. Het object moet voldoen aan de verwachtingen van wat schoonheid is; al de elementen (bijvoorbeeld het visuele en het tactiele) moeten met elkaar te verenigen zijn en al die onderdelen moeten los van elkaar bijdragen aan de waarde van het object. Al met al moet het interessant genoeg zijn om een unieke reactie op te wekken door de verschillende combinaties.

Maar Outsider Art is niet

gebaseerd op de traditionele verwachtingen van wat kunst is of hoort te zijn. Het proces van legitimatie, zoals hierboven beschreven, loopt op die manier dan ook anders. De zogenoemde poortwachters, de mensen die de kunstwereld en de omloop van werken als het ware beschermen, vieren het ongebruikelijke karakter van Outsider Art. Weliswaar doen ze dit door de nadruk te leggen op de identiteit van de maker. Vervolgens wordt die dan gebruikt om te *rechtvaardigen* waarom het een plek aan de muur verdiend, in plaatst van de bezoeker ermee te *informer*en zoals gebruikelijk wordt gedaan in de vorm van een inleiding voorafgaand aan de tentoonstelling. Culturele instituten dragen op geen enkele manier de verantwoordelijkheid om uit te leggen waarom iets wel of geen kunst is, omdat ze beschikken over culturele autoriteit. Een concept dat in 1982 door Paul Starr werd geïntroduceerd. Het benadrukt de macht van organisaties om bezoekers een bepaalde waarheid op te leggen. Op het moment dat deze autoriteit begint te wankelen, worden er plannen gemaakt om te voorkomen dat instituties als verwarrend overkomen. Outsider Art kan namelijk, maar

vele malen ook niet, de associatie oproepen van een kind dat een tekening heeft gemaakt. De voorstellingen kunnen op verschillende manieren worden benaderd: op z'n kop, diagonaal of een kwartslag gedraaid naar links of rechts. De vraag in hoeverre dit verschilt van een zesjarige die zich enthousiast op het tekenvel stort, is geen ongebruikelijke vraag (al is die vraag niet per se alleen van toepassing bij Outsider Art). Maar door expliciet te vermelden dat het om Outsiders gaat (bijvoorbeeld vanwege een crimineel verleden of een fysieke en/of mentale beperking) wordt er impliciet benadrukt dat het werk niet beoordeeld moet worden volgens de richtlijnen die gelden voor Insider Art. Dit wordt omzeild door andere autonome en artistieke standaarden toe te passen. Een gesprek tussen een kunsthandelaar en een geïnteresseerde illustreert dit:

"Heeft hij een opleiding gehad?" "Nee." "Oh, mooi. Is hij zwart?" (vertaling LT, Fine, 2003)

Het creëert een wereld waarin er een Wij en een Zij bestaat – de normalen vs. de anderen. Het kan alleen kunst zijn omdat het gemaakt is om erbuiten te staan. *Outside of the Inside*.

ZIJ ALS CURIOSITEIT, ALS BEZIENSWAARDIGHEID

Nieuwe Meesters moest vermoedelijk een ode zijn aan

deze ongetrainde kunstenaars. Er is natuurlijk ook een verschil tussen een museum dat zich alleen richt op Outsider Art en een museum dat opeens besluit een tentoonstelling te organiseren vanuit een andere context. In het eerste geval gaat het om de opbouw van kennis en kunde voor een langere periode. In het laatste geval gaat het vaak om een kortstondige viering van het onbekende, een inkijk in het fascinerende ongebruikelijk. Het gaat hier niet om goed of fout, maar om de intentie om structureel aandacht te bieden aan een sociaal, cultureel en maatschappelijk probleem.

Juist om die reden is het ook belangrijk dat een open dialoog mogelijk blijft om te groeien. Want wat er gebeurde door de portretten naast de werken op te hangen, is dat de kunstenaars nog steeds bezienswaardigheden blijven. Het maakt ze opnieuw, of nog steeds, kwetsbaar. Gevierd kunstenaar Marina Abramović koos in haar installaties *The*

Artist is present om zelf het middelpunt te zijn. Dagenlang zat ze in het Museum of Modern Art (MoMA) in New York op een stoel en konden bezoekers tegenover haar gaan zitten. Soms verroerde ze zich niet, soms lachte ze en toen haar ex tegenover haar ging zitten stroomden de tranen over haar wangen. Abramović koos er zelf voor om zich zo kwetsbaar op te stellen, zij eigende zich de ruimte toe om te reageren op haar omgeving. Zij kreeg de ruimte. Wat geef je en wat neem je? Een vraag die elk instituut en elke kunstenaar zichzelf kan stellen. Maar wanneer het gaat om culturele minderheden zou het geen vraag of keuze meer moeten zijn. Dan moet er enkel nog sprake zijn van geven. Het geven van ruimte, het geven van een eigen stem. Dat is waar emancipatie om draait.

EMANCIPATOIRE TRANSITIE

Het voorbeeld van de tentoonstelling Nieuwe Meesters staat niet op zichzelf. In feite



Museum van de geest Dolhuys Haarlem

⁸ Becker, H. S. (1978). Arts and crafts. American Journal of Sociology, 83(4), pp. 862-889

pp. 47-65.

⁹ Baumann, S. (2007). A general theory of artistic legitimization: How art worlds are like social movements. Poetics, 35(1),

¹⁰ Alexander, V. (2011). Sociology of the arts. Exploring fine and popular forms. Malden (USA): Blackwell Publishing Ltd



Prada Transformer/OMA

is het een metafoor voor hoe er in de kunstwereld met minderheden om kan worden gegaan. Een beleid dat zich achter de schermen afspeelt en dieper gaat dan quota's, diversifiëring op de werkvloer en aandacht voor maatschappelijke kwesties - een beleid waar de bezoeker niets van mee krijgt. Op de vraag hoe het anders zou kunnen zijn geen definitieve antwoorden. Als de oplossingen voor het oprapen lagen, dan werd het papier gebruikt om over iets anders te schrijven. Maar, zoals auteur Maarten Doorman in zijn boekje *De navel van Daphne* treffend verwoord, moeten musea eens een stap terugzetten in het applaudiseren voor het verleden en zich beginnen hard te maken voor een cultuur

die nu bestaat. Een ondernemend beleid waaruit spreekt waarom het wordt gedaan en dat gelooft in iets wezenlijks anders dan voorheen. Als de kunst- en cultuursector als een van de kerntaken heeft om te weerspiegelen wat er zich in de maatschappij afspeelt, en tegelijkertijd door de samenwerking met kunstenaars ook nog eens meer zicht heeft op wat gaat komen, waarom maakt het zich dan niet meer hard voor een emanciperende functie die het óók moeten hebben?

Wat ik om die reden dan ook voorstel is het integreren van een nieuw kunstecosysteem. Gezonde ecosystemen zijn open levensgemeenschappen waar de mate van diversiteit de stabiliteit bepaalt. Des te meer

organismen aanwezig zijn en er relaties tussen hen bestaan, des te meer dynamisch en duurzaam het evenwicht zal zijn. Het is geen gesloten systeem, maar juist een nauwe samenwerking tussen individuen van verschillende soort die langdurig deel uitmaken van elkaars omgeving. Ze zijn in symbiose en strijden met elkaar in plaats van tegen elkaar.

In het nieuwe kunstecosysteem draait het om variatie en uitwisseling. Het waakt voor zelfvoorziening zodat hetgeen wat zich binnen de muren van culturele instituties niet als waarheid of de norm wordt beschouwd. Het streeft naar zelfregulatie van de sector. Het laat zich inspireren door de Rotterdamse 'geen woorden



Prada Transformer/OMA

maar daden'-mentaliteit en stelt zich daardoor opzichtig kritisch en activistisch op. Maar als alle lagen van het museum, van het vrijwilligersbeleid tot het kunsttransport en van de dagelijkse bedrijfsvoering tot het opbouwen van de tentoonstelling, zijn gebaseerd op oude traditie en aan vervanging nodig zijn, waar start de grote schoonmaak dan? Veranderingen worden traag doorgevoerd, maar het is geen kaartenhuis dat omvalt bij de minste of geringste wijziging. Verandering doorvoeren wekt de suggestie van het grabbelen in een grabbelton waar alle problemen tussen en binnen de lagen zijn gestopt. Er is er niet één met meer prioriteit dan de ander, waardoor mijn komende voorbeelden ook

in een willekeurige volgorde zijn geplaatst. Het geheel is meer dan de som der delen en vraagt dus om een holistische kijk.

Ondanks dat een maatschappij kritiek kan uiten op het functioneren van een museum, blijft de opvatting en toepassing van die kritiek binnen de muren van het museum. Daarbij blijft de bal die over en weer zou moeten gaan stilliggen en een eiland op zichzelf, waardoor grote groepen mensen per definitie al worden uitgesloten om dit zelf te kunnen ervaren of een weerwoord te kunnen uiten. Kunst in de openbare ruimte, zoals op straat, op de muur of in een natuurgebied, doorbreekt dit, maar legt niet de relatie vast die het heeft

met een cultureel instituut en de waarden die daaruit voortkomen. Het punt is namelijk dat zodra een nieuwe verandering is doorgevoerd, dat weer tot nieuwe norm kan worden verheven, zonder dat er wordt getoetst of dit overeenkomt met de normen en waarden van hen die zich buiten de sector bevinden, maar wel als belanghebbende moeten worden gezien. Binnen en buiten moeten in evenwicht met elkaar zijn.

Architect Rem Koolhaas (OMA) ontwierp in opdracht van modehuis Prada de *Prada Transformer*, een kantelbaar gebouw waarvan de muren kunnen roteren zodat er steeds nieuwe ruimtes kunnen ontstaan. Het ene moment

bevindt de bezoeker zich in een filmzaal, de andere dag is diezelfde ruimte getransformeerd in een expositie. Een museum, hoe ambitieus ook, zou deze strategie kunnen implementeren om wanden van binnen naar buiten te laten draaien. De beleving, de standpunten en het moreel van tentoonstellingen over bijvoorbeeld slavernij of het exotische karakter van 'De Ander' blijven zo niet binnenskamers, maar onderdeel van een samenleving waarin het zich afspeelt. Het neemt daardoor actief deel aan een gesprek waardoor de zeggenschap over de getoonde eigendommen ook een andere lading krijgt.

Want het schort nog te veel aan die zeggenschap: waarom worden verhalen voornamelijk verteld door mensen die het moeten hebben van horen zeggen? Uiteraard worden bestuur en de medewerkers al meer gediversifieerd, hoewel meisjesmaat, maar ook dan worden er verschillende (economische) belangen tegen elkaar afgewogen. Het tijdelijk vervangen van het complete bestuur en de medewerkers door mensen die de geschiedenis zelf hebben meegemaakt, al dan niet door voorgaande generaties, en die daar tot op heden nog mee in aanraking komen, zou een ambitieuze strategie kunnen zijn. Hierdoor worden verhalen die afhankelijk zijn van percepties en vaak foutieve beeldvor-

ming vervangen door discretie, nauwkeurigheid en veel belangrijker nog, door zeggenschap. Educatie wordt op die manier ook geen losstaand onderdeel van tentoonstellingen, maar is verweven in de belangrijkste boodschappen: wat hangt er aan de muur en van wie; wie is er werkzaam in het gebouw en wie vertelt over de tentoonstelling; wie wordt er uitgenodigd voor discussies, panelgesprekken of lezingen en wiens opvattingen worden toegejuicht? Welke doelgroepen worden aangesproken en met wie wordt ervan buitenaf samengewerkt? Iets wat niet van een blaadje is afgelezen, maar wat de bezoeker, jong, oud, rijk en arm, zelf kan ervaren. Een beleid dat voortkomt uit de gedachte: ik zie jou zoals jij hoopt dat ik jou zie.

Want ook het veelvoorkomende labelen van kunstenaars of stromingen brengt verschillende percepties met zich mee, variërend van afschuw tot onbegrip. Shakespeare vroeg zich ooit al af wat een naam nou eigenlijk zegt, want een roos zou precies hetzelfde ruiken als het een andere naam had gehad. Hiermee doelde hij op de waarheidsgetrouwheid van een label en dat het eigenlijk compleet arbitrair is. Door het elimineren van labels wordt er vaak ineens zichtbaar dat wat er onderlag veel meer te bieden heeft dan aanvankelijk werd gedacht.

De Outsider is niet alleen maar een losgeslagen individu die handelt in een waan van naïviteit of simpelweg anders dan anders is, maar kan juist ook een fascinerend inzicht geven op wat is of wat kan zijn. Maar dat punt lag te ver uit het zicht door de in steen gebakken verwachtingen die labels met zich meebrengen: een identiteit die gefragmenteerd is en gereduceerd wordt tot één of enkele van die aspecten waarna uitvergroting plaatsvindt. Er wordt vaak gezegd dat labels ons helpen om de chaotische wereld om ons heen te categoriseren, maar als die wereld daardoor alleen maar meer versplinterd raakt terwijl verbinding is wat wordt nagestreefd, wat is dan het nut van een label? Wellicht was dat ook wat het Outsider Art Museum in Amsterdam zich afvroeg, aangezien onlangs het bericht is verschenen dat het verder gaat onder de naam Museum van de Geest. De insteek: in dit museum leer je over je eigen geest én die van anderen.

Zo zou ik nog even door kunnen gaan. Het ene argument meer doordacht dan de ander en de ene oplossing meer voor de hand liggend dan voorgaanden.. De sector is omvangrijk en daarmee ook de problematiek. Toch heb ik wel hoop. Hoop dat er door al die suggesties van verschillende mensen binnen en buiten de sector, een opening komt.

Een doorbraak waardoor het eigen belang minder wordt geëvalueerd en nagestreefd, en het belang van anderen een prioriteit wordt. Ik ben me ervan bewust dat het 'schrijven over' zo veel makkelijker is dan het werkelijk doen, maar tegelijkertijd besef ik me ook dat zovelen de woorden op papier hebben gebruikt om koninkrijken te bouwen, bewegingen te lanceren en gedachtegoed te manifesteren. Het is nog niet te laat, maar de tijd tikt wel.

Lara Tanke werkt bij Stichting Utopa en is o.a. verantwoordelijk voor de communicatie van de Idealenfabriek. Tijdens haar bachelor Fashion & Branding en master Arts, Culture en Society richtte zij zich al op identiteit, representatie en emancipatie van (culturele) minderheden en streeft ze ernaar om hen, die vaak om foutieve redenen een minder prominente plek in de maatschappij hebben, een volwaardige stem te geven.

ik zie jou
zoals jij
hoopt
dat ik jou
zie

Zodra wij iemand zien, hebben we ons oordeel klaar.
Als groepsdieren schatten wij voortdurend in: hoort zij erbij (is ze normaal)? Valt hij er buiten (is hij abnormaal)?
Eén blik is genoeg. Kijk maar naar de gezichten in deze ruimte: in een fractie van een seconde plaatsen we iemand in een hokje. Anderen doen dat ook bij ons, dus werken we steeds aan ons uiterlijk om bij de juiste mensen te horen. Onze selfies tonen dat.

“MUZIEK
HELPT ONS
OM BETERE
MENSEN TE
WORDEN”



[Welke klanken zullen mijn kinderen zich herinneren als ze groot zijn? Die vraag zette Alicja Gescinska \(39\) aan het denken. Het leidde tot *Thuis in muziek* \(2018\), een boek waarin de Pools-Belgische schrijfster/filosofo een pleidooi houdt om muziek een veel belangrijkere rol te geven in ons leven. In gesprek met Hans-Maarten Post filosofeert ze over of muziek mens en maatschappij beter kan maken.](#)

Dit artikel verscheen eerder in Het Nieuwsblad Magazine van zaterdag 27 oktober 2018.

In de hoek van de woonkamer staat een piano. Maar wat we niet vinden, is een muziekinstallatie. En dat voor een filosofo die een boek heeft geschreven over het belang van muziek in ieders leven. “Dat klopt”, zegt Alicja Gescinska glimlachend. “Er hangen ook nog geen gordijnen. We wonen hier nog maar pas. We hadden dit huis, maar ik wilde niet verhuizen tot ik het laatste punt had gezet in mijn nieuwe boek. Toen dat manuscript in juli naar de uitgeverij was vertrokken, heb ik gezegd: nu kunnen we de verhuisdozen beginnen te vullen.”

Alicja Gescinska, het is de vrouw die u kunt kennen van het fraaie *Wanderlust* op Canvas, een reeks waarvoor ze op wandeling met bijzondere geesten van alle slag, van muzikant Youssou N'Dour over filosoof Roger Scruton tot schrijfster Connie Palmen. Of u las misschien haar eerste roman *Een soort van liefde*, waarvoor ze in 2017 de Debuutprijs kreeg. Uit Polen komt ze, waar haar ouders vertrokken toen ze zeven was.

Het gezin verbleef een tijdje in een Brussels asielcentrum, tot het in het Oost-Vlaamse Lede een nieuwe thuis vond. Haar vader overleed tien jaar geleden, haar moeder vond inmiddels een nieuw liefde, die in Polen woont. Terwijl Alicja met ons praat, kruipt een van haar drie kinderen in huis rond. Even later gaat de vader de andere twee van school halen. Het is bij diezelfde kinderen dat het verhaal van *Thuis in muziek* begint.

“Kinderen maken dat je veel opnieuw in vraag stelt. Kijk naar voeding. Je eet van alles en nog wat zonder je daar vragen bij te stellen. Tot je kinderen hebt. Dan begin je als ouder plots ingrediëntenlijsten af te speuren en vraag je je af: wat geef ik mijn kinderen nu eigenlijk te eten? De verantwoordelijkheid maakt je bewuster. Hetzelfde met muziek. Doordat ik weet hoe belangrijk klanken en muziek zijn voor de ontwikkeling van ons brein en onze ervaring van de wereld, ben ik mij vragen gaan stellen over mijn kinderen. Welke klanken zullen zij zich later herinne-

ren? Zelf heb ik bijvoorbeeld een scherpe herinnering aan het geluid dat de stervende hond van mijn grootmoeder maakte. We hebben drie jaar in Amerika gewoond en daar waren cicaden die een vreemd geluid maakten. Mijn kinderen vroegen altijd waar dat vandaan kwam. Daardoor vroeg ik me af: welke klanken brengen hen later terug naar hun ouderlijk huis? Die cicaden? Of zullen ze, als ze Chopin horen, denken: dat is de muziek die mama altijd speelde! Welke klanken verankeren zich in hun brein? Juist omdat het bepaalt hoe je je ontwikkelt als mens en wat je muziekvoorkeur zal zijn. Waar laat ik hen naar luisteren?”

VAN JE KINDEREN NAAR DE KERN VAN DE ZAAK. IN JE BOEK ZOEK JE EEN ANTWOORD OP DE VRAAG OF MUZIEK MENS EN MAATSCHAPPIJ BETER MAAKT.

“Als filosoof ben ik geïnteresseerd in de mens en muziek is een deel van ons. Waar je ook gaat in de wereld, of naar welk tijdvak



Fryderyk Chopin

je ook kijkt: de mens maakt muziek. Maar waarom? En wat doet muziek met ons, wij die morele wezens zijn? Daar hebben tal van filosofen al bij stilgestaan. En een aantal van hen heeft muziek vooral argwanend bekeken.”

“Muziek roept emoties op en daar kijken filosofen sceptisch naar, want wij moeten toch vooral rationele wezens zijn. Reden waarom een Grieks filosoof als Plato sommige muziekgenres wilde verbieden en iemand als de Duitse filosoof Adorno negatief stond tegenover jazz omdat hij vond dat het de mens corrumpeerde. Anderen waren dan weer geïntrigeerd door het vraagstuk hoe het kan dat slechte mensen toch muziekliefhebbers kunnen zijn. Waarom konden nazi's overdag de ergste dingen doen en 's avonds naar de opera gaan? Hoe kan het dat iemand met een groot muzikaal talent toch een monster kan zijn? Ik zie het zo: muziek doet ons op vele manieren groeien. Want muziek is een product van andere mensen. En door op te gaan in muziek, treed je in dialoog met

die ander. Je vraagt je bijvoorbeeld af: wanneer werd dat stuk gecomponeerd? Of: waar gaat dit lied over? Wat probeert die zanger of die viool mij te vertellen? En dat je openstellen naar andere mensen is van essentieel belang om te kunnen groeien als mens. Muziek ontwikkelt onze empathische vermogens. Door muziek leer je de ander beter kennen, en ook jezelf.”

“Natuurlijk: het is niet alleen via muziek dat je die vaardigheden ontwikkelt. Muziek is geen noodzakelijkheid om een goed mens te zijn. Maar het helpt wel. En daarom pleit ik ervoor om het weer de plaats te geven die het verdient in ons leven. Een centrale plaats. En het niet langer te zien als een bijzaak, als iets dat het leven gewoon een beetje verfraait.”

MUZIEK VERGROOT ONZE EMPATHIE, ZO SCHRIJF JE, EN DAARDOOR WORDEN WE RIJKER EN BETER ALS MENS.

“Ja, omdat je dan die openheid naar de ander hebt. Iemand die niet empathisch in het leven staat, zal zich niet het lijden of het leven van een ander aantrekken. En als je je dat niet aantrekt, ga je ook nooit een ander de hand reiken. En een wereld waarin niemand zijn hand uitsteekt naar de ander, waarin iedereen alleen naar zichzelf kijkt, dat is toch een wereld waarin je niet wilt leven? Want samenleven is altijd: elkaar ergens proberen te vinden, elkaar proberen te begrijpen. Empathie is een essentieel onderdeel van een goede menselijke relatie, en daardoor ook van een samenleving. En muziek vergroot die empathie.”

MAG IK OVERDRIJVEN, TER VERDUIDELIJKING? ZOUDEN WE VAN DONALD TRUMP EN ASSAD BETERE MENSEN KUNNEN MAKEN, MOCHTEN WE HEN MEER NAAR MUZIEK KUNNEN LATEN LUISTEREN?

“Nee. (glimlacht) Misschien. Maar er is geen garantie. De Franse moraalfilosoof Vladimir

Jankélévitch vat het mooi samen: muziek ontwapent de harten, op voorwaarde dat je een hart hebt. En ik weet het niet hoe het zit met de harten van Trump en van Assad, maar ik sta er nogal sceptisch tegenover. (lacht) Muziek is dus geen wondermiddel. Het is niet: ik heb een vervelende collega, ik doe hem een cd van Bach cadeau en dan komt het goed. We kunnen iemand als Trump niet beter maken door hem Bach te laten horen. Maar: mocht Trump, of wie dan ook, blootgesteld worden aan verschillende soorten muziek en mocht hij echt zijn best doen om zich af te vragen: waarom maakt men in Portugal fado, waarom zit daar zoveel tristesse in? Of: hoe is die jazz eigenlijk ontstaan, waarom betekent dat zoveel voor de zwarte gemeenschap? Dan zal muziek hem helpen om zich open te stellen naar anderen. Als je die openheid niet hebt, dan zal muziek die ook niet creëren.”

VOEDT U UW KINDEREN INMIDDELS ANDERS OP, DOOR WAT U NU WEET?

“Op school is er een koor. Wel: ik heb hen niet gevraagd of ze daar naartoe wilden, ik

heb hen geïnformeerd dat ze voortaan donderdags naar het koor gaan. (glimlacht) Want een koor, dat is meer dan wat deuntjes zingen. Je leert rekening houden met elkaar en met de dirigent. Het gaat er mij niet om dat mijn kinderen muzikanten of zangers worden, het gaat er mij om dat ze die ervaring meekrijgen van samen te zingen met andere kinderen. Natuurlijk heeft dat ook te maken met mijn eigen ervaring. Toen wij in België kwamen, ben ik ook in een kinderkoor gaan zingen, met mijn twee zussen. En dat was enorm belangrijk voor mij, om te ervaren dat ik ergens bij hoorde. Om daar verder op door te gaan: ik vind het jammer dat muziek gezien wordt als een van de vele hobby's. In mijn ogen is muziek net zo belangrijk als wiskunde of taal. We leren kinderen schrijven, en sommigen van hen zullen schrijvers of dichters worden, anderen zullen niet verder komen dan het maken van hun boodschappenlijst. Maar daarvoor moet je ook kunnen lezen en schrijven. Ik denk hetzelfde over muziek: leer het aan iedereen, ook al zullen slechts sommigen ermee doorgaan. Muziek kan ons zoveel leren, als



we er intenser en bewuster mee omgaan. Mocht muziek een centralere plaats krijgen in ons onderwijs, dan zou de beleving ervan helemaal anders worden.”

MUZIEK IS EEN FUNDAMENTEEL ONDERDEEL VAN WIE WE ZIJN, SCHRIJFT U. WELKE MUZIEK MAAKT EEN WEZENLIJK ONDERDEEL UIT VAN WIE U BENT, NAAST DAT KOOR VAN TOEN?

“Een componist die ik overal met mij meeneem, is Chopin. Hij is een steunpilaar in



mijn leven. Je moet weten: mijn ouders hebben muziek nooit centraal geplaatst. Muziek was iets onbereikbaars. Ik dacht: als je niet vroeg genoeg met een instrument begint, dan is het te laat. Tot ik op een plaatselijke academie een meisje van zeventien Chopin hoorde spelen. Voor haar was het ook slechts een hobby, want ze ging biologie studeren. Op dat moment besepte ik: je kunt dus ook als gewone sterveling aan de piano gaan zitten? Het heeft mij zodanig ontroerd dat ik mij meteen heb ingeschreven voor pianolesen. En ik heb een piano gekocht, degene die je hier in de hoek zag staan. Met het doel om ooit zelf ook Chopin te kunnen spelen.”

“Daarnaast: Schubert, het lied *Der Wanderer*. Omdat hij daarin schrijft: Wo bist du, mein geliebtes Land? Waar ben je, mijn geliefde land? Dat is een verlangen dat ik deel met dat lied. Waar hoor ik thuis? Het is alsof ik nooit volledig kan samenvallen met een plek. Als ik in België ben, dan mis ik Polen. Of Amerika. En als ik in Polen ben, mis ik Vlaanderen. Ik ben het omgekeerde van honkvast. Ik heb constant het gevoel dat ik eropuit moet trekken en ergens een deel van mezelf moet gaan zoeken. En dat lied verwoordt die zoektocht. Uiteindelijk voel ik mij vooral thuis door mijn kinderen en mijn man. Nu zitten ze hier, in de Kempen, maar mochten ze in Londen zijn, dan zou mijn thuis daar zijn.”

“Het is trouwens heel grappig hoe wij ons identificeren met muziek. Hoe snel is iemand niet gekwetst als jij de muziek die hij in zijn hart heeft gesloten maar niks vindt. Zeg niet tegen een Beatlesfan: ik vind daar niets aan. Hij zal je dat kwalijk nemen. Terwijl als jij zegt: mijn lievelingseten is Italiaans, en je vriend houdt van sushi, dan zullen jullie het nog perfect met elkaar kunnen vinden. Maar een metalfan en een countryfan samenbrengen is veel minder evident. Mensen geven het ook overal mee, waar ze naar luisteren, als kenmerk van hun identiteit. Kijk maar naar datingsites. Muziek maakt deel uit van wie iemand is.”



U MAAKT ZICH OOK ZORGEN OVER VAARDIGHEDEN DIE WE VERLIEZEN, ZOALS CONCENTRATIE, IN DEZE TIJDEN WAARIN WE CONTINU AFGELEID WORDEN, ONDER MEER DOOR ONZE SCHERMEN.

“Ja, we zouden veel aandachtiger moeten zijn voor wat er via onze oren bij ons naar binnen komt. En waarom. Zo erger ik mij aan het feit dat er dingen naar binnen komen die ik helemaal niet wil. Muzak? Achtergrondmuziek? Ik word er gek van. Ik vraag er niet om, als ik in de lift sta of op restaurant ga. Het is alsof men mensen niet in stilte durft te laten. We zorgen er daardoor ook voor dat we allemaal heel goed zijn in níet luisteren. Doordat we zoveel prikkels krijgen, proberen

we die continu weg te filteren in ons hoofd. Waardoor we, als er dan eens echte muziek is, even vaardig zijn in het wegfilteren daarvan. Weinig mensen luisteren nog écht naar muziek. We horen het, altijd en overal, en daarom grijpen we er ook niet meer voldoende bewust naar. Daardoor glipt er heel veel schoonheid door onze vingers. Maak het eens stil, en richt je écht op een muziekstuk. Dat hoeft geen opera van een paar uur te zijn, maar gewoon iets korts, van vijf of tien minuten. En luister daar dan eens met beide oren naar.”



EEN TAFEL VOOR DE ONGENODE GAST

Detail uit Guess Who's Coming To Dinner Too?
2019 © Aatjan Renders

Het iconische feministische kunstwerk *The Dinner Party* van Judy Chicago bestond in 2019 veertig jaar. Patricia Kaersenhout maakte een tafel voor degenen die destijds niet op de gastenlijst stonden. Het werk werd in het najaar van 2019 tentoongesteld in De Appel.



Het laatste avondmaal
Leonardo Da Vinci, 1495 - 1498



Judy Chicago
Beeld Donald Woodman

JUDY CHICAGO, DE FEMINISTISCHE

kunstenaar die vorig jaar zomer tachtig werd, vertelt in interviews graag over haar inspiratie voor *The Dinner Party*, het beroemde feministische kunstwerk dat inmiddels veertig jaar bestaat. Als jonge vrouw volgde ze een college-reeks aan UCLA, de universiteit van Californië, die ging over de intellectuele geschiedenis van Europa. De docent belofde zijn studenten op de laatste bijeenkomst in te zullen gaan op de bijdrage die vrouwen hadden geleverd aan het westerse denken. Chicago keek er het hele semester naar uit, maar op de beloofde dag

kwam de docent de collegezaal binnen en zei: "Bijdragen van vrouwen aan de Europese intellectuele geschiedenis? Geen enkele."

Toen Chicago zelf haar entree maakte in de West Coast-kunstwereld van de jaren zestig ervoer ze een dosis seksisme die, in combinatie met de dodelijke opmerking van haar docent, de aanzet gaf tot een langdurig onderzoek naar vrouwen die wel degelijk in staat waren geweest iets aan de wereld bij te dragen, maar wier bijdragen niet waren opgemerkt of in ieder geval nergens stonden genoteerd. In 1975 verscheen haar eerste boek, *Through*

the Flower: My Struggle as a Woman Artist, en ondertussen werkte ze met een groeiend team van vrouwen aan een zoektocht naar belangrijke vrouwen voor wat zou worden *The Dinner Party*: een driehoekige installatie van een tafel met drie lange zijden, gedekt voor 39 personen, met op de vloer in goudkleurig handschrift de namen van nog eens 999 vrouwen die aan hen verwant waren. Het is een geschiedenis en een netwerk in één, een eerbetoon aan mythische figuren en godinnen maar ook aan nonnen, schrijvers, wetenschappers en kunstenaars, van de universele Oergodin tot aan kunstenaar

Georgia O'Keeffe. Chicago ontwierp voor ieder van hen een symbool en verwerkte dat in de decoratie van hun bord en in het borduursel van hun tafelloper. Bijna zonder uitzondering zijn het varianten op een vulva die op de borden liggen: weelderige bladeren of overlappende schubben die in het midden ruimte laten voor een gat of spleet, als de pit van een vrucht of de stamper van een bloem. Bij sommige borden ligt de decoratie in het porselein verzonken, bij andere verschijnt het symbool driedimensionaal, ja, als een maaltijd. Met de bladeren die boven het bord van Virginia Woolf uitsteken, en die beschutting

bieden aan een stel glimmende bonen, wilde Chicago bijvoorbeeld uiting geven aan de vruchtbaarheid van Woolfs geest. De tafellopers zijn fijnbesnaarder, voorzien van episodes uit hun levens, symbolen uit hun werk en fragmenten uit hun schrijven en denken.

In een essay in *The Dinner Party: Restoring Women to History* (2014), een monografie volledig gewijd aan het kunstwerk, schrijft Chicago over de achterliggende symboliek die haar bracht tot 39 vrouwen aan een driehoekige tafel. Het getal dertien speelde een rol, van de aanwezigen op Da Vinci's *Het laatste avondmaal* tot een

coven van heksen. Uiteindelijk kwam ze tot *The Dinner Party* als 'een herinterpretatie van Het laatste avondmaal vanuit het gezichtspunt van degenen die gedurende de geschiedenis het eten kookten'.

EEN KUNSTWERK GELDT ALS EEN

iconisch kunstwerk wanneer het niet meer is weg te denken uit de (kunst)geschiedenis. Het moment van verschijning tekent zich af als een verstoring van de gang van zaken, een hobbel, soms een verschuiving, waarna de kunst een andere richting neemt, en zo niet, dan toch in de wetenschap van zijn bestaan. Was het al moeilijk om het debuut van *The Dinner Party* te negeren – volgens de overlevering liep de wachttijd voor het San Francisco Museum of Modern Art in 1979 op tot vijf uur en barstten de vrouwen in de rij op enig moment uit in gezamenlijk gezang – de tour die het kunstwerk vervolgens langs musea en centra door de Verenigde Staten maakte was niet te missen. De populariteit van *The Dinner Party* was immens, maar dat deed (en doet) voor het oordeel van de gevestigde kunstwereld niet veel goeds. Men was afwachtend en afwijzend, een aantal musea trok zich terug, er waren naast positieve reacties van bezoekers vooral negatieve recensies in de kranten. *The New York Times* noemde het werk een 'schandelijke laster voor de vrouwelijke verbeelding',

het stond vanaf nu bekend als de 'vagina's op een bord'.

Na de Verenigde Staten trok het werk nog acht jaar door de rest van de wereld en kwam uiteindelijk vermoeid en ietwat versleten terug bij Chicago. De University of the District of Columbia, de van oudsher zwarte universiteit in Washington DC, stelde voor om *The Dinner Party* permanent te vestigen en Chicago wilde het werk schenken, maar er was renovatie nodig. Toen conservatieve politici daar lucht van kregen, was de controversale compleet. "Dit ding is een nachtmerrie", zei een van hen. "Dit is geen kunst, dit is pornografie, 3D keramische pornografie." De aanval had effect, het kunstwerk verdween in de opslag.

Maar nog was de storm niet gaan liggen. Op de toppen van de tweede golf van het feminisme waren het eerst vooral mannen die hun gal over *The Dinner Party* spuwden, maar door de jaren heen kwamen daar vrouwen bij. De kritiek luidde dat Chicago vrouwen had gereduceerd tot hun geslachtsdeel, een nogal eenzijdige benadering van gender en seksualiteit. Maar ook dat Chicago de enige zwarte vrouw aan tafel, de vrijgevochten slaaf en activist Sojourner Truth, geen vulva op haar bord had gegeven, maar een tekening van drie gezichten. Misschien konden witte feministen zich geen zwarte vagina voorstellen?

EN TOEN STOND ER EEN TAFEL

in de aula van Broedplaats Lely in Amsterdam Nieuw-West, de huiskamer van kunstcentrum De Appel. Een tafel die in alles een knipoog is naar die beroemde tafel, met haar drie lange zijden en geborduurd tafellinnen met de namen van vrouwen. Een tafel met een niet misteverstane titel: *Guess*

Who's Coming To Dinner Too?

HET WAS 'HET LAATSTE AVONDMAAL' VANUIT HET PERSPECTIEF VAN HEN DIE HET ETEN KOOKTEN

Een tafel in driehoekvorm heeft niemand aan het hoofd. In De Appel is gedekt voor 38 vrouwen en groepen vrouwen: Carmen Pereira, politicus uit Guinee-Bissau, zit naast

Funmilayo Anikulapo-Kuti, onderwijzer en activist uit Nigeria. Koningin Amanirenas, blind aan een oog en van voor onze jaartelling, zit naast Septimia Zenobia, koningin van Palmyra uit de derde eeuw. Gertrudis Bocanegra, die vocht in de Mexicaanse Onafhankelijkheidsoorlog, zit tussen de hindoestaanse verzetsstrijder Janey Tetary en Juana Azurduy

de Padilla, guerrillastrijder voor de Boliviaanse onafhankelijkheid. De vrouwen hebben ieder een tafelloper met aan een uiteinde hun naam en levensjaren geborduurd, en aan de andere kant een symbool en enkele kwaliteiten: intelligentie, standvastigheid.

Ze hebben een servet met hun naam, maar die liggen

Patricia Kaersenhou, *Guess Who's Coming To Dinner Too?*, 2019 © Aatjan Renders





The dinner party, Judy Chicago. Beeld Flickr Jonas Söderström

verspreid over de tafel. En in plaats van borden en bestek staat er alleen een wonderlijk soort glaswerk op tafel: glazen mokken die aan elkaar verbonden zijn met hun oren, schalen die in hun vorm uitnodigen om van twee kanten uit te eten. De stukken staan verspreid over de tafel, niet voor elke vrouw apart. Hier wordt samen gegeten, en wel met de handen.

De tafel van Patricia Kaersenhout (1966) kent, net als die van Chicago, een hele geschiedenis. Na *Rebelse trots*, een serie over zwarte feministen uit de jaren tachtig, begon Kaersenhout na te denken over *The Dinner Party*: een heel goed kunstwerk, maar met een eenzijdig perspectief. Met

verschillende werkplaatsen werkte Kaersenhout aan een eerste versie van de tafel die in 2017 werd tentoongesteld in broedplaats WOW. Een raster van bamboe, dat nu in de aula van De Appel hangt, hing toen boven de tafel en diende als kapstok voor de tafellopers: bij discussies die Kaersenhout organiseerde zaten deelnemers boven op de tafel in plaats van erachter. De avond met Heleen Mees, die een discussie leidde met Gloria Wekker en Philomena Essed, ontspoorde volledig.

Maar ook vóór die tentoonstelling was de tafel in beweging. Gemeenschappen uit de Kolenkitbuurt ontmoetten elkaar bij de tafel om te borduren. Kaersenhout nam de tafellopers

mee naar West-Afrika waar vrouwen, tegen betaling, de glazen kraaltjes erin naaiden.

En nu heeft een groep 'vluchtelingenvrouwen' mee geborduurd en kwam er aan tafel plek voor twee nieuwe vrouwen: Sylvia Rivera en Marsha P. Johnson, transvrouwen die eerst nog aan het gezelschap ontbraken. In De Appel steekt hier en daar nog een naald met draad in het tafellinnen, een stille uitnodiging.

De Dahomey-Amazones, vertelt Kaersenhout bij haar tafel, vonden hun oorsprong in de zeventiende eeuw. Het Afrikaanse koninkrijk van Dahomey beschikte over een vrouwenleger dat tegen de Franse

kolonisator vocht, én won, want die Fransen vonden het moeilijk om vrouwen te doden en die vrouwen waren – Kaersenhout glimlacht – *fearless*.

De Aba-Vrouwenoorlog, ook vertegenwoordigd aan tafel, was de opstand in 1929 tegen de Britse kolonisator in Nigeria die belasting wilde heffen op marktvrouwen. Zij zijn toen onder andere dansend gaan protesteren, maar ook naakt. En naaktheid was voor de kolonisator iets waar men niet naar kon kijken.

HIER EN DAAR STEKEN NAALD EN DRAAD IN HET TAFELLINNEN, EEN STILLE UITNODIGING

Het is de ochtend van de opening en een fotograaf neemt haar portret: Kaersenhout draagt een blauwe overall met een riem om haar middel en enkellaarzen met hoge hakken. Ze zou zo nog een tafel kunnen maken maar voor deze selectie, die exclusief bestaat uit wat zij noemt zwarte vrouwen en vrouwen van kleur, keek ze naar vrouwen die vochten én vechten tegen het kolonialisme en tegen racisme, en naar onderdrukking door het patriarchaat. Kaersenhout: "Veel vrouwen zijn letterlijk weggevaagd, hun lichamen vernietigd opdat ze geen heldinnenstatus zouden krijgen." De titel van haar tafel refereert niet alleen aan *The Dinner Party*, maar ook aan de film *Guess Who's Coming to Dinner* uit 1967, over een zwarte man, gespeeld door

Sidney Poitier, die voor het eerst op bezoek gaat bij zijn witte schoonouders. Kaersenhout: "De film raakt nooit aan de complexiteit van segregatie destijds in Amerika. Het vertelt het verhaal vanuit het witte patriarchaat. Je hoort de kant van Sidney niet."

Kaersenhout benadrukt dat haar installatie geen kritiek is op het kunstwerk van Chicago, die zij bewondert, maar een aanvulling. Haar tafel is bovendien meer dan een tafel: voor de vele ramen van de aula, die zicht bieden op omliggende woningen, kantoren en een hotel, zijn bijvoorbeeld doeken met Adinkra-symbolen van de Ashanti gespannen die corresponderen met de vrouwen aan tafel. Er is een randprogrammering met onder meer een avond met *vogueing* en een educatieprogramma voor scholen en academiestudenten.

Maar natuurlijk is er ook kritiek. Dat bord dat Chicago voor Sojourner Truth maakte, noemt ze pijnlijk. Kaersenhout: "Pijnlijk omdat er een complexe geschiedenis van zwarte vrouwen en seksualiteit bestaat. Door die niet te erkennen, ontken je weer iets." Ze ziet de moeilijkheid, maar vindt het toch jammer dat Chicago de problematiek uit de weg is gegaan. "Dat maakt voor mij ook dat Sojourner Truth toch de ongenode gast is aan de tafel."

Zelf hanteerde Kaersenhout een zwart perspectief. Zij liet zich inspireren door de Ubuntu-filosofie waarbij het getal twaalf belangrijk is: aan tafel zaten eerst drie keer twaalf vrouwen. Voor het glaswerk deed ze onderzoek naar voorchristelijke keramiek uit West- en Centraal-Afrika en Zuid-Amerika. Ze wijst me op een lange, dunne pijp van donker glas op een van de tafels, als een slanke kandelaar. En vertelt over de traditie waarbij een pijp in de grond dient als kanaal voor voedsel, een manier om te dineren met de doden.

SINDS 2007 STAAT

The Dinner Party permanent opgesteld in het Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, een speciale vleugel van het Brooklyn Museum in New York. Voor Chicago was het van meet af aan een wens om haar werk permanent tentoon te stellen. Vanwege de kennis die het bewaart en die elders haast onvindbaar was. Van een bezoek lang geleden herinner ik me een donkere zaal met daarin een enorme tafel, dramatisch uitgelicht en vol kleur, als een planeet met leven in een zwarte ruimte. De rijen van weleer zijn verdampt, je bent hier alleen, en de details die op elke afbeelding van *The Dinner Party* verloren gingen, komen hier gezamenlijk tot je. *The Dinner Party* is een moment in de geschiedenis dat hier mag voortduren. De kelken naast de borden lijken te ver-

wijzen naar een gezelschap dat er af en toe nog eens samenkomt, als een geheim genootschap. Het deed me denken aan Barney's Beanery, de favoriete hang-out voor mannelijke kunstenaars in de jaren zestig die Ed Kienholz vereeuwigde met een replica, een plek waar Chicago overigens ook kwam. *The Beanery* staat permanent opgesteld in het Stedelijk Museum in Amsterdam en is net als *The Dinner Party* een referentiepunt. Een uitnodiging om er ook eens plaats te nemen, ten minste in gedachten.

Chicago staat opnieuw volop in de belangstelling: ze heeft shows door het hele land en in haar woonplaats in New Mexico opende ze een plek voor haar eigen kunstcentrum Through the Flower. Het werk *Birth Project* (1980-1985), waarvoor ze samen met een groep handwerkers het geboorteprocés verbeeldde, krijgt een nieuwe lading nu vrouwenrechten op dat gebied onder druk staan.

Een tentoonstelling in het National Museum of Women in the Arts heet *Judy Chicago – The End: A Meditation on Death and Extinction*. Chicago denkt er na over het einde van haar eigen leven maar ook dat van ijsberen, door de klimaatcrisis, en dat van haaien, zonder vin stikkend op de zeebodem voor onze soep. Ze is activist gebleven.

Recent kwam er opnieuw kritiek op *The Dinner Party*. In een bespreking van een tentoonstelling in het Brooklyn Museum, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, merkte auteur Esther Allen in *The New York Review of Books* op dat aan Chicago's tafel slechts plek was voor één vrouw uit de Spaanstalige wereld. Waarom, bijvoorbeeld, zat Frida Kahlo niet aan tafel? Chicago reageerde met een ingezonden brief waarin ze beschrijft hoe weinig informatie er in de jaren zeventig beschikbaar was over vrouwen, zonder computers

en internet, maar ook door de heersende gedachte dat vrouwen geen geschiedenis hadden. De kritiek op *The Dinner Party* spijt haar. "Hoe ongelukkig dat vrouwen nog steeds de noodzaak voelen om het werk van hun voormoeders te kleineren om meer eigentijdse bijdragen te erkennen.

We moeten *bouwen* op elkaars prestaties om de cyclus van uitwissing, die ik met *The Dinner Party* probeerde te overwinnen, ooit te doorbreken."

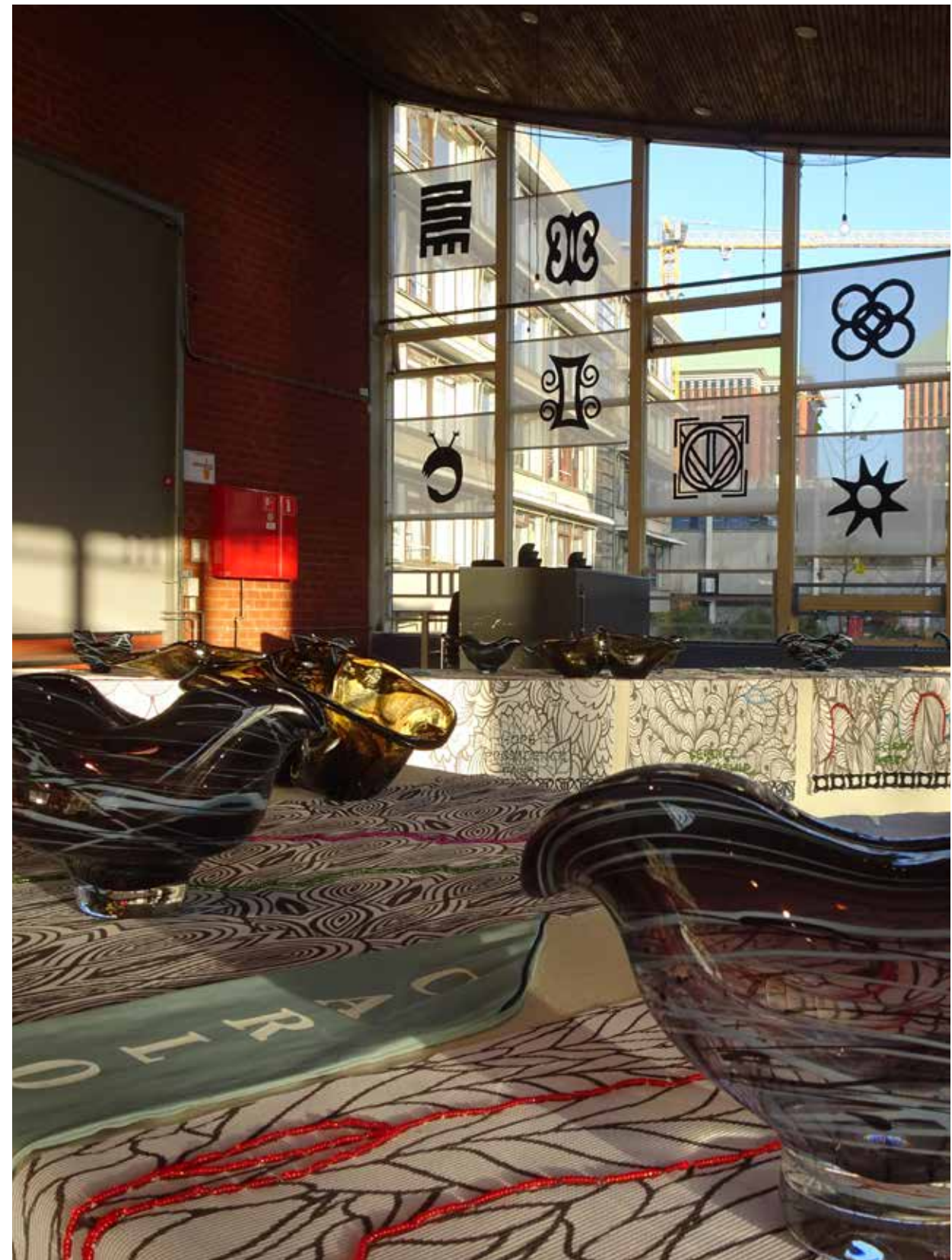
Haar tafel staat nog altijd gedekt, het is een kwestie van schikken en herschikken. Het wachten blijft op een tafel om echt samen van te eten, vrouwen zwart, wit, van kleur, trans. En misschien, als de tijd er rijp voor is, kan er eens een man aanschuiven.

Patricia Kaersenhout, *Guess Who's Coming To Dinner Too?*, 2017

ROOS VAN DER LINT

Roos van der Lint (1985) maakt vanaf januari 2014 als kunstredacteur deel uit van de redactie van De Groene Amsterdammer. Daarvoor studeerde zij kunstgeschiedenis in Leiden, liep stage bij het Solomon R. Guggenheim Museum in New York en bezocht wereldwijd kunstevenementen. Ze werkte eerder als redacteur bij Kunstbeeld en schreef freelance voor diverse kunstbladen over hedendaagse kunst. In 2013 verscheen bij Veen Media *Waarom ik kunst maak*, een bundel met interviews met internationale kunstenaars. In 2016 schreef Van der Lint op uitnodiging van het Mondriaan Fonds het essay *Het boek in de kunst - Een provocatie van de tijd*.

Dit artikel verscheen in oktober 2019 in nummer 41 van De Groene Amsterdammer.





DUPLIC8, 2016, inkt op rijstpapier, 460 x 180 cm, foto: Pete Purnell

We vroegen een aantal hedendaagse kunstenaars om mee te werken aan Andersland. Stuk voor stuk reageren zij op hun eigen manier op wat er om hen heen gebeurt of wat ze persoonlijk (hebben) ervaren. Door het magazine heen komt u werk van hen tegen, als een soort mini expositie.

Raul Balai

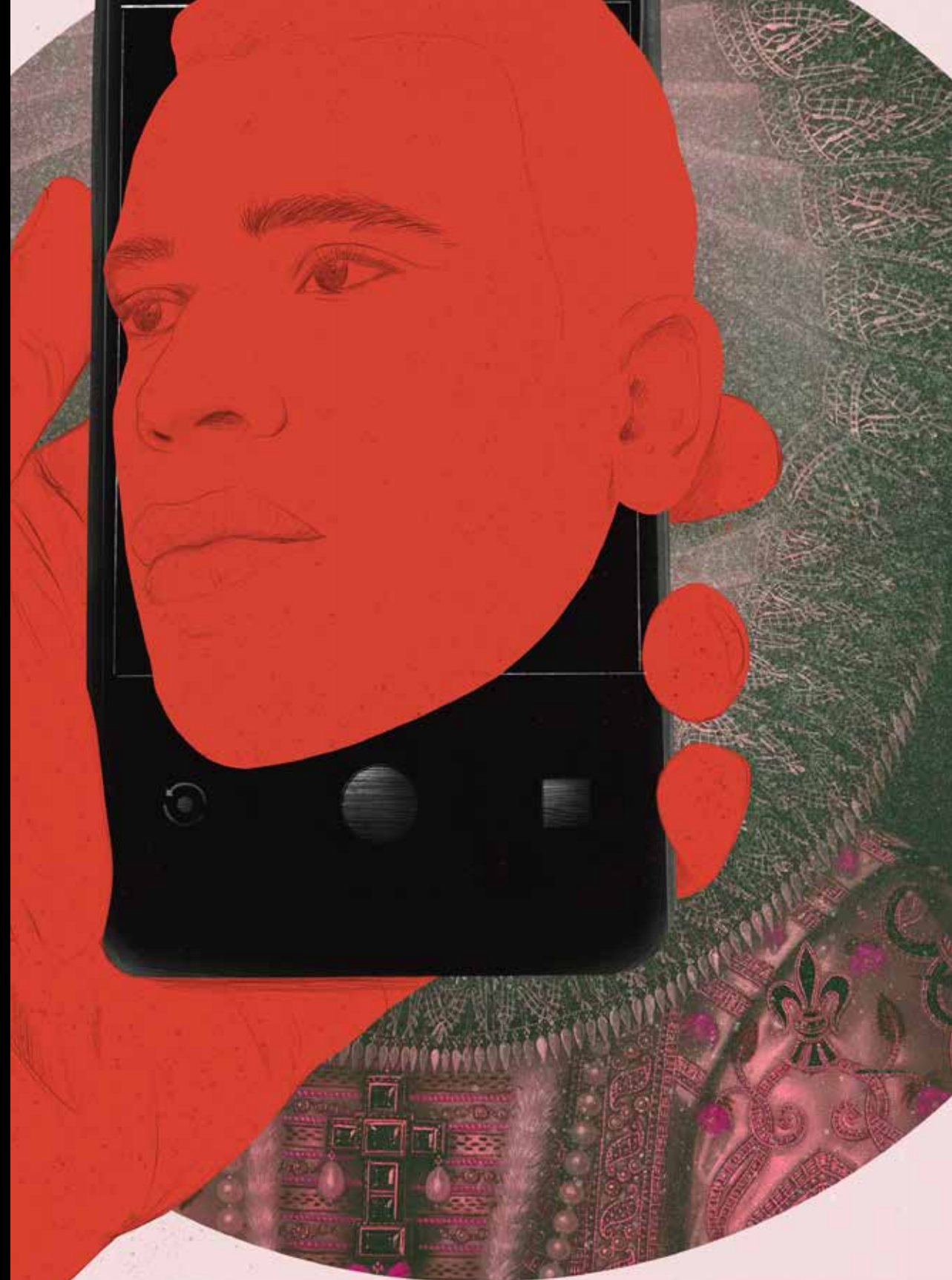
Het werk DUPLIC8 vertoont overeenkomsten met het werk "Eight Elvies" van Andy Warhol door het personage overlappend te weergeven en het formaat. Het werk maakt onderdeel uit van de serie Bang!Bang!, een verzameling werken die functioneren als installatie. Het legt de fantasie over 'de cowboy & de indiaan' vast en hoe deze worden gepresenteerd in de populaire cultuur zoals in videospelletjes voor kinderen. Een verheerlijking van de slechterik (de cowboy als revolutionair) waardoor het ook gelijk duidelijk wordt hoe het Westen aankijkt tegen haar eigen dominantie. Want wie is nou

eigenlijk de boef en wie is de politieagent? Wie is de winnaar en wie is de verliezer in het spel? Voor Balai is zijn werk de uitkomst van een wisselspel tussen reflecteren en uitvergroten.

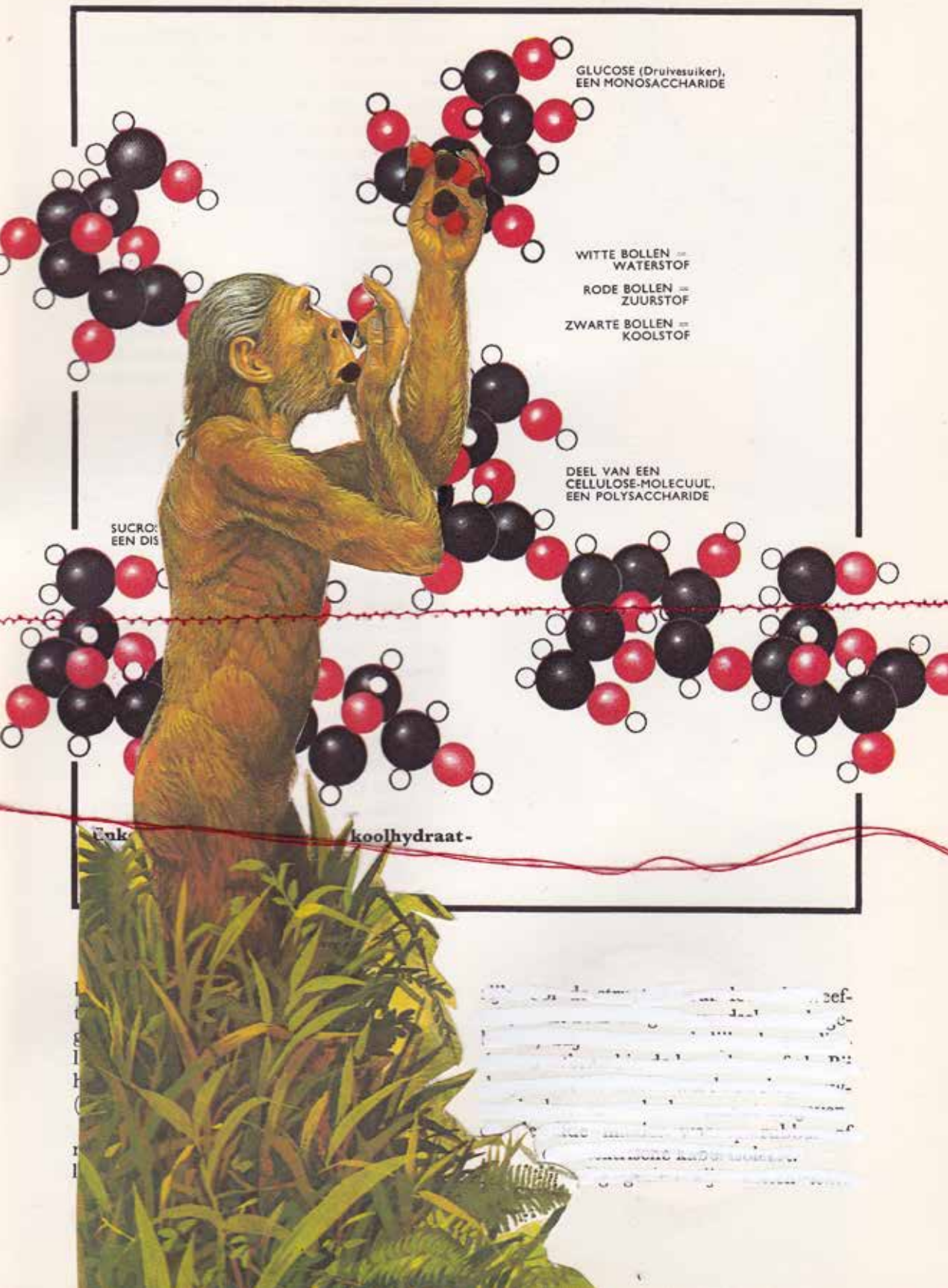
Balai is naast kunstenaar ook curator en tentoonstellingsontwerper. Hij kan niet getypeerd worden aan de hand van een stijl of genre, maar eerder als constant in beweging in een zoektocht naar een gepaste vorm en toepassing voor het verhaal dat hij wil vertellen.

DE DROOM OVER 1000 SCHIPBREUKEN

Geboren in Nederland, uit Surinaamse ouders, maakt Patricia Kaersenhout een artistieke reis waarin ze de betekenis onderzoekt van onzichtbaarheid als gevolg van de Afrikaanse diaspora en kolonialisme in relatie tot haar opvoeding in een West- Europese cultuur. De politieke rode draad in haar werk roept vragen op over veranderingen binnen de huidige Afrikaanse diaspora in relatie tot feminisme, seksualiteit, racisme en de geschiedenis van de slavernij.



Illustratie Martien van den Hoek



“Rot op naar je eiland!” is tegen mij gezegd als kind, maar ook later als volwassene. ‘Welk eiland dan?’, dacht ik als kind. ‘Waar is dat eiland en hoe kom ik daar? Hoe heet dat eiland?’ De opmerking riep zoveel vragen bij me op dat het mijn fantasie eindeloos prikkelde. Ik fantaseerde over schipbreuken en dat ik als enige overlevende aanspoelde op een onbewoond eiland. Ver weg van de wereld met al haar rauwe zinloze gebeurtenissen. Tegelijkertijd wist ik dat deze opmerking gerelateerd was aan mijn huidskleur en cultuur, die beide als inferieur worden beschouwd.

Misschien dat dit het zaadje is geweest voor het groeien van een werk wat ik veel later heb gemaakt. De titel: *The dream of a 1000 shipwrecks*. Het is een werk dat bestaat uit meerdere delen en lagen. Het eerste deel bestaat uit 144 werken van pagina's uit wetenschappelijke boeken die geschreven zijn vanuit een westers modernistisch perspectief. De pagina's zijn uit de boeken gescheurd, en vervolgens bewerkt en opnieuw gerangschikt met als rode draad de zee en de schepen. Op deze wijze heb ik getracht

om zogenaamde westerse kennis, waarin de stemmen van mijn voorouders genegeerd worden, te ontheiligen. Door de werken zijn twee teksten van Shakespeare verwerkt. Het feit dat Europeanen besloten om met schepen oceanen te doorkruizen heeft de hele wereld een andere en nieuwe ordening gegeven, waarvan de desastreuze gevolgen vandaag de dag nog wereldwijd aanwezig zijn in onze samenlevingen. Door de grenzen van een geschreven historische en/of wetenschappelijke werkelijkheid in twijfel te trekken en er een onbegrensde chaos en fantasie tegenover te zetten, creëer ik een andere werkelijkheid. Met dit werk beweeg ik weg van westerse moderniteit waarin maar één wereld mogelijk is en streef ik naar een wereld waarin meerdere werelden mogelijk zijn. De Colombiaans-Amerikaanse antropoloog Arturo Escobar noemt dit *pluriversalisme*.

HAMLET EN THE TEMPEST

De volgende twee teksten van Shakespeare zijn in *The dream of a 1000 shipwrecks* verwerkt:

*‘What a piece of work is a man!
How noble in
reason, how infinite in faculty!*

*In form and moving
how express and admirable! In
action, how like an angel!
In apprehension, how like a
god!
The beauty of the world. The
paragon of animals – and yet,
to me, what is this quintessen-
ce of dust?
Man delights not me – nor
woman neither,
though by your smiling you
seem to say so.’*

Uit Hamlet

Wanneer Hamlet de vraag rechtstreeks in zijn toespraak tot Rosenkrantz en Guildenstern oproept, richt hij zich op een diepgaande existentiële vraag. Hij gaat naar de kern van de vraag wat een mens is. Hij zegt: een mens is in wezen slechts een hoop stof. Dat is naar mijn idee niet alleen een diepgaande uitdrukking van depressie, maar ook een schokkend beeld van hoe onbetekenend de mens eigenlijk is.

De tweede tekst komt uit *The Tempest* en wordt uitgesproken door Prospero:

*Our revels now are ended.
These our actors,
As I foretold you, were all
spirits, and*

Are melted into air, into thin air:
And like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd tow'rs, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. We are such stuff
As dreams are made on; and our little life
Is rounded with a sleep.

In *The Tempest* portretteert William Shakespeare het personage Caliban als een woest, afschuwelijk beest en als de slaaf van Prospero. Shakespeare ziet Caliban als een minder wezen. Prospero symboliseert de westerse macht die een eiland en zijn inwoners domineert; terwijl Caliban de eilandbewoner vertegenwoordigt die wordt gecontroleerd door de westerling. De overdreven krachtige houding die Prospero vertoont, symboliseert de verovering van de witte man over andere culturen. Het concept dat de ene man krachtiger is dan de andere, is een factor die bijdraagt aan de immorele

relatie tussen Prospero en Caliban. Caliban vertegenwoordigt de inheemse eilandbewoner die niet kan ontsnappen aan de wreedheid van zijn meester.

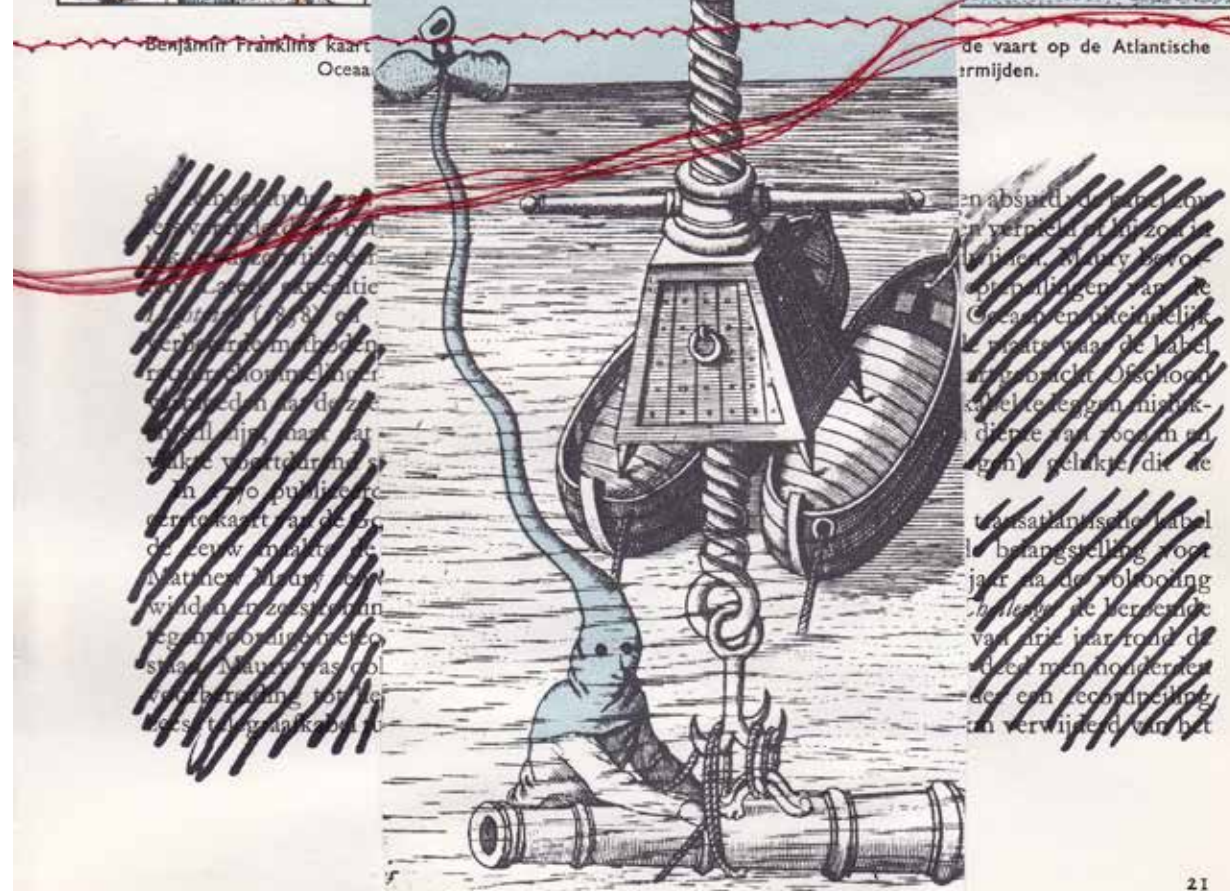
William Shakespeare benadrukt dat Caliban de manier vertegenwoordigt waarop de westerse beschaving destijds mensen van de Caribische eilanden voorstelde. Mensen uit het westen verbeeldden het Caribische volk als monsters en vervormde beesten. Shakespeares beeld van Caliban als een beestachtige wilde was opzettelijk. In het stuk wordt Caliban vaak bestempeld als een dier of als iets minder dan een mens. Shakespeare maakt een complexe analyse van de westerse perceptie van de Cariben door deze aanstootgevende voorwaarden. Voor de westerling is het enige onderscheid tussen een dier en Caliban dat de eilandbewoner een geaccepteerde taal kan spreken. Het deels dierlijke, deels menselijke aspect van Caliban vertegenwoordigt de manier waarop mensen zich voorstellen hoe eilandbewoners fysiek verschijnen, maar wat Shakespeare doet door Caliban te laten spreken, is een wezen met een vreselijke uit-

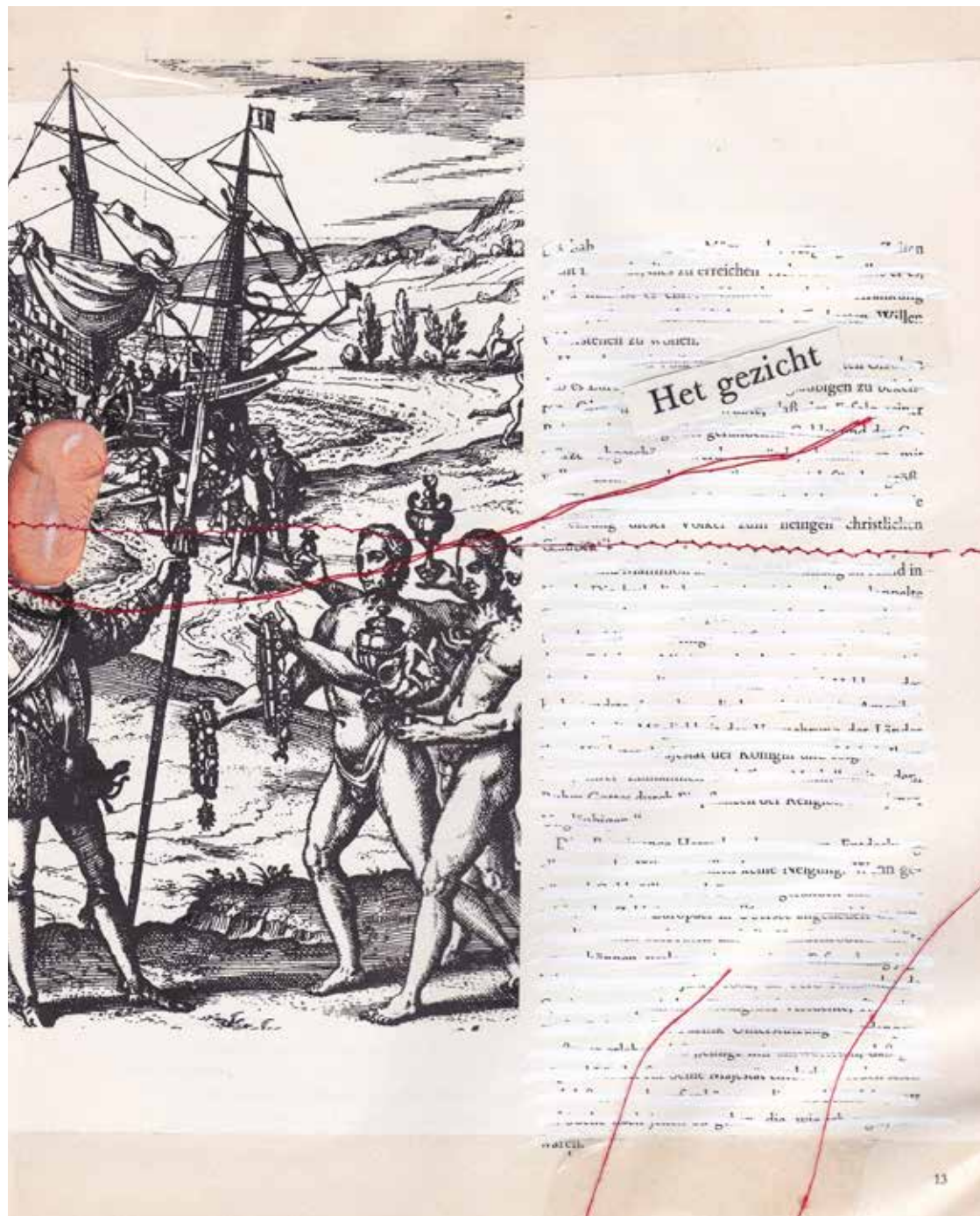
straling transformeren in een echt persoon met gedachten en menselijke emoties.

DE BETEKENIS VAN ONZICHTBAARHEID

Kunst is voor mij een onderzoekend medium, waarbij onderwerp van onderzoek de relatie van de menselijke geest tot de buitenwereld is. Perceptie en de status van de voortdurend veranderende weergaven van werkelijkheid zijn daarbij voor mij de kernbegrippen. Mijn werk onderzoekt verborgen en vergeten verhalen die zich onvouwen als een artistieke zoektocht naar de betekenis van onzichtbaarheid als gevolg van de Afrikaanse diaspora en het kolonialisme. Veel werken belichamen de paradox om het onzichtbare te willen visualiseren en het ondefinieerbare toe te staan. De onderwerpen die ik onderzoek gaan over de positie van Zwarte mensen in relatie tot seksualiteit, slavernij, kolonialisme en racisme. Mijn artistieke praktijk is al geruime tijd geïnspireerd door Zwart activisme, een missie waarmee ik mezelf hartstochtelijk identificeer. Het is niet alleen de erfenis van de Nederlandse koloniale periode die belang-

aha!! now I understand





rijk is voor mijn werk, maar ik behandel ook de huidige ontwikkelingen in verband met migranten zonder papieren van het Afrikaanse continent en jonge Zwarte activisten. Binnen mijn werk onderzoek ik de koloniale esthetiek, die vraagtekens plaatst bij waarom binnen de westerse esthetiek categorieën als schoonheid en representatie elke discussie over kunst en de waarde ervan domineren. “In hoeverre bepalen deze categorieën hoe we over onszelf denken: wit of zwart, hoog of laag, sterk of zwak, goed of slecht.” (Walter Mignolo). Met mijn werk probeer ik gevoelens van verdriet, woede en verlies op te roepen als een manier om onze voorouders te herdenken die op brute wijze onvrijwillig zijn verplaatst en daardoor ontheemd zijn geraakt.

KUNST, ACTIVISME EN VOELEN

Kunst en activisme zijn voor mij onlosmakelijk met elkaar verbonden. Alle kunst is politiek. Tegelijkertijd bestaat er tussen beide een complex spanningsveld. Kunst gaat over verbeelden en het overstijgen van een realiteit. Mijn werk zou onder

een ander gesternte een nieuwe betekenis kunnen krijgen, terwijl activisme gaat over een dagelijkse rauwe realiteit waar Zwarte mensen mee te maken hebben. Hoe voorkom ik dat mijn werk pamflettistisch wordt? Dat is een strakgespannen koord waar ik voortdurend op balanceer.

Met mijn werk nodig ik de bezoeker uit om een liminale ruimte te betreden. Dat is een denkbeeldige ruimte waarin er ongemak mag zijn, waar het schuurt en schaaft maar waar de beschouwer gestimuleerd wordt om middels mijn werk, mijn performances, een andere werkelijkheid te verbeelden. Maar het gaat ook over voelen, want wij zijn in het westen getraind om te consumeren met het hoofd. Dat geldt ook voor kunst, en ik wil met mijn performances dat consumptieve gedrag doorbreken door mensen via het lichaam naar een ander bewustzijn te brengen.

Ik bevraag de dominante westerse visie op schoonheid en wil eerder emoties oproepen. De gevolgen van de trans-Atlantische slavernij zijn voor mij nog steeds voelbaar, omdat in de Caribische traditie

geschiedenis ook wordt overgedragen via het lichaam. Ik draag deze belichaamde herinneringen van mijn voorouders met mij mee. Dit is iets wat het men in het westen vaak niet begrijpt omdat binnen de modernistische traditie hoofd en lichaam gescheiden zijn. “Ik denk dus ik besta” van de Franse filosoof René Descartes heeft bijgedragen aan deze modernistische overtuiging. Maar er is een diepe wond gemaakt tijdens de slavernij en later het kolonialisme waar we allen van moeten helen. En helen gaat niet via het hoofd maar het lichaam.

PLEZIERACTIVISME

Ik ben ook een activist: een plezieractivist. Een term die ik oppikte van de sociale rechtvaardigheidsactiviste adrienne maree brown. Aanvankelijk ging plezieractivisme over het claimen van het recht voor Zwarte mensen en met name vrouwen om plezier te ervaren. Feiten, schuld en schaamte zijn beperkte motivaties om verandering te creëren, dus daar beweeg ik bewust van weg. Het zijn lage energieën en het is een manier om verantwoordelijkheid nemen te vermijden.

Met mijn werk nodig ik de bezoeker uit om een liminale ruimte te betreden. Dat is een denkbeeldige ruimte waarin er ongemak mag zijn, waar het schuurt en schaaft maar waar de beschouwer gestimuleerd wordt om middels mijn werk, mijn performances, een andere werkelijkheid te verbeelden.

Een plezieractivist is zich bewust van wereldmisbruik en weet dat de strijd voor een rechtvaardige wereld een lange strijd is die niet binnen enkele generaties is opgelost. Ik geloof dat er op een dag een eerlijke wereld zal zijn en het maakt me blij om te weten dat ik daaraan heb bijgedragen. Ook al weet ik dat ik hoogstwaarschijnlijk niet fysiek aanwezig zal zijn wanneer dit gebeurt. De strijd voor gerechtigheid is een strijd die mij voldoening geeft, gelukkig maakt en bergen energie geeft.

Aan het einde van het stuk *The Tempest* stijgt Caliban boven zijn meester uit en tart hem. Hiermee daagt Shakespeare de verwachtingen van de lezer uit en maakt van de tot slaaf gemaakte een overwinnaar. Deze belangrijkste plotwending laat zien dat Shakespeare Caliban zag als iets meer dan een dier. Shakespeare wilde dat de lezer Caliban tegen het einde van het stuk in een nieuw licht zou zien. Niet als een wild dier, maar als een personage met ware emoties. Bovendien zou de slotscène

een toekomstige waarschuwing kunnen zijn voor een revolutie en het vernietigen van de kolonisatoren van de wereld.

HET ONTMANTELEN VAN MACHT

Voor mij is er een duidelijke parallel te trekken met de huidige Black Lives Matter beweging en de bovenstaande passage. Zwarte mensen zijn boven hun 'meester' aan het uitstijgen. De revolutie is nu gaande en de witte minderheid kan er niet meer omheen dat er een einde moet komen aan

500 jaar onderdrukking, moorden en uitbuiting van Zwarte mensen.

De koloniale moderniteitsmatrix van macht waar we in gevangen lijken te zijn, zal ontmanteld moeten worden. Wonden moeten geheeld worden en dat gaat gepaard met pijn. En veel tranen, maar we zijn begonnen en laten we het vooral met tederheid en begrip doen. Laten we radicaal zijn in onze liefde naar elkaar toe. Voor witte mensen is het belangrijk om te beseffen dat Zwarte mensen niet op wraak

uit zijn maar rechtvaardigheid willen. En gezien het onrecht wat ons al eeuwenlang is aangedaan is dat niet te veel gevraagd. Toch?

Ik geloof dat kunst kan bijdragen aan belangrijke maatschappelijke veranderingen die leiden tot een meer rechtvaardige samenleving. Maar dan zal de kunstwereld zich moeten durven onttrekken aan het systeem van kapitalisme en diepgaande institutionele veranderingen ondergaan door haar eigen racisme onder

ogen te zien. Deze verandering gaat vele malen verder dan een #blacklivesmatter bericht plaatsen op social media of meelopen in een demonstratie. De vraag is of men daartoe bereid is. Maar om met Shakespeare te spreken: Bereidheid is alles, de rest is ijdelheid.



Beeld links:

Installatie van *The Dream of a Thousand Shipwrecks, 2 Unlimited*, De Appel, Amsterdam (2018)
photo: Konstatin Guz

Beelden in dit artikel:

Patricia Kaersenhout, *The Dream of a Thousand Shipwrecks*, 2009

Een serie mixed-media collages op pagina's uit geschiedenisboeken en antropologische publicaties. In totaal 37 stukken waarvan 2 met aan beide kanten collage.

Ongeveer 28x20 cm, collectie Stedelijk Museum Amsterdam.

PATRICIA KAERSENHOUT

geeft regelmatig lezingen over haar werk in relatie tot Decolonial theory en geeft les aan de Decolonial summer-school in Middelburg. Ook is ze coach bij de masteropleiding Creative Producing aan de DAS Graduate school in Amsterdam. Ze heeft regelmatig exposities in zowel binnen- als buitenland. Haar werk wordt vertegenwoordigd door Wilfried Lentz.

We vroegen een aantal hedendaagse kunstenaars om mee te werken aan Andersland. Stuk voor stuk reageren zij op hun eigen manier op wat er om hen heen gebeurt of wat ze persoonlijk (hebben) ervaren. Door het magazine heen komt u werk van hen tegen, als een soort mini expositie.



Alexis Blake, Conditions of an Ideal, 2016, performance. Photography: Arron Leppard (Performed in the Parthenon Gallery of the British Museum, 2016. Co-commissioned by Block Universe and Delfina Foundation. Supported by the Mondriaan Fonds and Embassy of the Kingdom of the Netherlands. Dancers: Vanessa Abreu, Nandi BheBhe, Ruby Embley, Tanja Erhart, Eleni Papaioannou, Kezia Pollendine, Ellen van Schuylenburch; Musicians: Luisa Gerstein, Sarah Jones, Lani Rocillo)

Alexis Blake

Tussen de marmeren sculpturen van de Parthenon-friezen in het British Museum onderzoekt Alexis Blake de historische Eurocentrische representatie van het 'idealiseerde' vrouwelijke lichaam. *Conditions of an Ideal* toont een choreografie waarbij gestructureerde improvisaties laveren tussen groepsbewegingen en individuele houdingen, tussen momenten van spanning en balans. De groep dansers gaat een kritische dialoog aan met de iconische, antieke tegenhangers en biedt weerstand tegen de eeuwenoude idealen die op haar geprojecteerd zijn. De collectieve bewegingen creëren een nieuw figuur: een pluriform, gevarieerd, meerzijdig lichaam. De samenkomst van de lichamen uit heden en verleden benadrukt de gelaagdheid van de geschiedenis, die in feite altijd pluriform en ambigue is. Door het lichaam als levend archief

te beschouwen kan het keer op keer bevraagd en herzien worden om ruimte te vinden voor dialoog en grenzeloze mogelijkheden.

Alexis Blake heeft een multidisciplinaire praktijk die beeldende kunst, beweging en performance samenbrengt. Ze onderzoekt de manier waarop het lichaam wordt weergegeven en behandeld als een archief, dit onderzoekt, verstoort en onderhandelt ze daarna op een kritische manier. Haar werk verdiept zich in de representatie en subjectivering van het 'vrouwelijke' lichaam en activeert het als een plaats en middel voor sociaal-politieke verandering. Daarbij creëert ze ruimtes om machtsystemen bloot te leggen en deze te ontwijken.



DE FASCINATIE VAN DE KUNSTEN

Een terrein waarop de kloof, die door de huidige samenleving trekt, zich prominent manifesteert, is dat van de cultuur in engere zin, waarmee ik bedoel het domein van de kunsten, inclusief wat meestal de populaire cultuur genoemd wordt. Het publiek voor kunst en cultuur, zoals men dit domein ook wel aanduidt, valt duidelijk uiteen in twee groepen. De hoger opgeleiden vormen het vrijwel exclusieve publiek voor wat gewoonlijk kunst genoemd wordt of ook wel 'hoge cultuur': beeldende kunst in al zijn vormen, literaire teksten, art house films, klassieke muziek, opera, dans en drama. Dat betekent overigens niet dat alle hoogopgeleiden kunstliefhebbers zijn, maar wel dat de mensen die zich engageren met de kunsten vrijwel allemaal hoogopgeleid zijn. De lager opgeleiden anderzijds kiezen voor hun kunstgenot vrijwel uitsluitend voor wat we populaire of 'lage' cultuur noemen: popmuziek in alle varianten van smartlappen tot dance, blockbuster films, musicals en cabaret. Wel treffen we tegenwoordig bij manifestaties van lage cultuur ook dikwijls hoogopgeleiden aan. Deze bezoekers worden wel culturele omnivoren genoemd, omdat ze schijnbaar alles tot zich nemen wat op cultureel gebied wordt aangeboden. Opvallend is echter wel dat lager opgeleiden zelden omnivoor zijn. Zij houden het bij het culturele menu dat anderen uit hun groep ook consumeren. Ik vermoed trouwens dat het cultureel omnivorisme niet inhoudt dat in de populaire cultuur alle onderscheidingen wegvallen. Als we goed kijken zullen

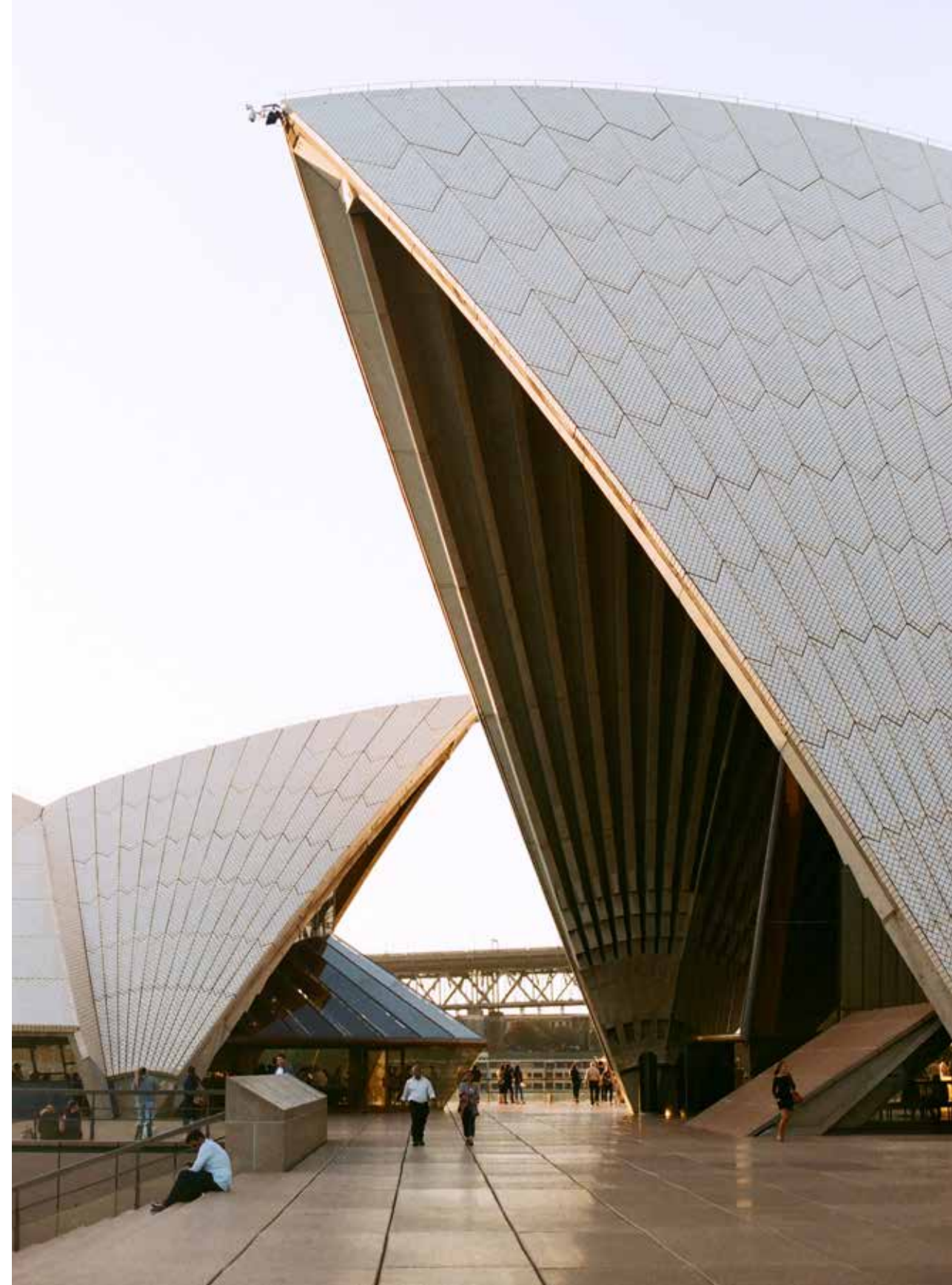
we zien dat binnen de populaire cultuur ook een hiërarchie bestaat, en dat we de hoogopgeleiden eerder aantreffen bij hoger aangeschreven populaire cultuurmanifestaties. Zij bezoeken eerder Lowlands, de zomerfestival-favoriet van studenten, dan Zwarte Cross, het festival dat vooral mbo'ers en werkende jongeren trekt.

WAAROM CULTUURBELEID?

Democratische overheden hebben het moeilijk met het gegeven van de culturele kloof. In veel westerse landen investeren zij flink wat belastinggeld in de hoge cultuur vanuit dezelfde gedachte die ook achter de gelijke-kansen-politiek in het onderwijs zit: kunst moet voor iedereen beschikbaar zijn ongeacht afkomst of inkomen. Dat dit mooie ideaal in de praktijk ertoe blijkt te leiden dat de subsidiegelden vooral ten goede komen aan een beperkt deel van de samenleving en wel dat deel dat het meestal toch al goed heeft, wringt dus. Aan de rechterzijde van het politieke spectrum klinkt daarom regelmatig de roep om te stoppen met subsidies voor de kunsten – die toch vooral links georiënteerd zijn – en in plaats daarvan de belastingen te verlagen. Met geld op zak in plaats van gestald bij de overheid, kunnen mensen zelf kiezen waaraan zij het wensen te besteden.

Twee argumenten keren steeds weer terug in de beleidsdocumenten waarmee overheden hun ingrijpen in de kunstwereld rechtvaardigen. Het eerste luidt dat de kunsten ons samenbrengen. In beleidstaal: kunst en cultuur bevorderen de sociale cohesie. In meer gewone taal kun je zeggen: feestvieren, de daad van saamhorigheid bij uitstek, gaat het beste met kunst. Een feest moet opgeluisterd en aangekleed worden. Dat doen kunstenaars. Omgekeerd heeft elke kunstmanifestatie, tentoonstelling, concert, theatervoorstelling of vernissage vaak iets feestelijks en dus verbindends.

Een feest moet opgeluisterd en aangekleed worden. Dat doen kunstenaars.



Opera House Sydney



Het tweede argument is dat de kunsten in de samenleving de creativiteit bevorderen. Ontmoetingen met kunst maken dat mensen zich openstellen voor nieuwe gedachten en praktijken. De kunsten zorgen ervoor dat mensen hun vertrouwde wereld zo nu en dan eens verlaten en een kijkje gaan nemen in de werelden van anderen. De samenleving vaart er wel bij als mensen zich niet permanent in een eigen wereld opsluiten, maar zich ook eens daarbuiten bewegen. Kunst is een medicijn tegen allerlei vormen van verstarring waaronder een rigide hokjesgeest die mensen vastzet in hun eigen gelijk.

Als we deze mooie woorden vergelijken met de geschetste praktijk van de verdeling van het publiek, dan komt de vraag op wat de status is van deze argumenten. Zijn ze de uitdrukking van een idealisme, zoals in het vorige hoofdstuk beschreven, de fascinatie voor een onmogelijk verlangen? Of zijn ze het product van bureaucratische dromerijen, die aan de harde werkelijkheid voorbijgaan en waarin de wereld als door een roze bril verschijnt?

UITDAGENDE EN COMFORTABELE KUNST

In de hoofdstukken over mijn mensbeeld heb ik beschreven hoe soms het onmogelijke mogelijk kan worden. Voorwaarde daarvoor is dat de werkelijkheid zijn karakter van noodzakelijkheid verliest. Dat gebeurt wanneer mensen ertoe komen om nee te zeggen tegen de werkelijkheid waarin ze leven. Dan is de werkelijkheid niet langer alles wat er is. Dan verschijnt zij als slechts een mogelijke werkelijkheid, een van de vele mogelijkheden die het leven in zich bergt. Een werkelijkheid die slechts een mogelijkheid is, kan ook anders zijn. Als de werkelijkheid zo verschijnt in een nieuw perspectief spreken sommige moderne filosofen, zo zagen we, van een gebeurtenis. Gebeurtenissen vinden plaats wanneer mensen gefascineerd worden door iets waarvoor binnen de dagelijkse werkelijkheid geen plaats lijkt te bestaan. Dat iets kan een persoon zijn. In dat geval spreken we van verliefdheid. Maar ook andere zaken kunnen ons zo buitengewoon boeien dat zij de wereld waarin we leven op zijn kop zetten, zodat we gedwongen zijn er op een nieuwe manier naar te kijken. Of dat

ook tot veranderingen in de werkelijkheid leidt, hangt vervolgens af van onze bereidheid om verantwoordelijkheid te nemen voor dat wat ons in die gebeurtenis verschijnt.

De kunsten, stelde ik toen, zijn in staat om zulke gebeurtenissen op te roepen. Ze kunnen ons ertoe verleiden te stoppen met wat ons dagelijks zo dringend bezighoudt en aandacht te schenken aan iets dat daar weinig mee van doen heeft en ons afleidt van serieuzer zaken. Dit is overigens geen wetmatigheid. Ontmoetingen met kunst kunnen mensen ook volkomen onverschillig laten. Maar ik maak me sterk dat er weinigen zijn die nooit eens zodanig werden geraakt door een melodie, een beeld, een verhaal, een dans of wat voor kunstuiting dan ook dat deze hen minstens voor even uit hun gewone doen gehaald heeft.

Geboeid worden door kunst is naast de erotische verliefdheid een gebeurtenis – in de sterke betekenis waarmee ik dit woord hiervoor geladen heb – waarmee veel mensen bekend zijn, zo niet uit eigen ervaring dan toch van horen zeggen. Verliefdheid en kunst staan in het leven dikwijls met elkaar in verband. De muze die kunstenaars volgens de mythen zou inspireren is in veel gevallen een concreet aanwijsbare geliefde met wie de kunstenaar soms een relatie heeft, maar die hij ook heel goed alleen op afstand kan beminnen. Veel kunstwerken gaan over de liefde. Wie verliefd is grijpt naar kunstuitingen om aan zijn of haar gevoelens uitdrukking te geven.

De fascinatie voor kunst treft allereerst kunstenaars. Kunstenaars zijn de mensen in de samenleving die hun leven net wat anders inrichten dan de meesten, omdat zij geboeid

worden door iets waarvan de meesten het belang niet inzien. Maar als zij doorzetten en vaardig worden in datgene wat de mensen om hen heen aanvankelijk volstrekt onbelangrijk vinden, dan kan het gebeuren dat enkele van die omstanders toch geraakt worden door wat de kunstenaars bezighoudt. Zij laten hun gewone bezigheden even voor wat ze zijn en gaan luisteren naar de liederen en de verhalen, kijken naar de dans en het spel, stilstaan bij de beelden die de kunstenaars hun voorhouden. Als dat gebeurt is de kans groot dat vervolgens ook anderen hierdoor aangestoken worden en hun aandacht gaan verleggen. Soms blijft het bij een momentaan genot zonder veel gevolgen voor het dagelijks leven. De kunstervaring wordt ingekapseld in de routinematige patronen waarin het leven zich gewoonlijk afspeelt, zodat zij wel voor de nodige afleiding zorgt, maar niet in staat is echte verandering te bewerken. Soms gebeurt er meer, hoe klein ook. Dan verandert er iets in het denken

en doen van mensen. Het kan aanvankelijk nauwelijks merkbaar zijn en toch later van grote invloed blijken te zijn geweest.

Ik wil bij kunst die dit laatste teweeebrengt, in navolging van de cultuurwetenschapper Hans van Maanen, spreken van 'uitdagende' kunst, in onderscheid van kunst die slechts afleiding biedt, 'comfortabele' kunst, volgens Van Maanen. Uitdagende

kunst zorgt voor artistieke gebeurtenissen. Artistieke gebeurtenissen zijn ontmoetingen met kunst die mensen losmaken van hun routines, gewoontes en clichés, en hen openstellen voor ervaringen waarvoor ze eerder geen aandacht hadden. Meer inzicht in eigen zwakheden en meer begrip voor anderen, ook zij die buiten de eigen leefwereld vallen, kunnen daarvan het gevolg zijn.

Ze kunnen ons ertoe verleiden te stoppen met wat ons dagelijks zo dringend bezighoudt en aandacht te schenken aan iets dat daar weinig mee van doen heeft en ons afleidt van serieuzer zaken.

Wat betekent het nu, in het licht van het voorgaande, dat de kunsten in onze samenleving zo vaak uitsluitend in eigen kring genoten worden? Doen de kunsten hun werk niet goed? Of is het publiek bijzonder hardnekkig? Zijn artistieke gebeurtenissen zeldzamer dan ik doe voorkomen? Of is de hele voorstelling van artistieke gebeurtenissen verkeerd, uitdrukking van een vals idealisme? Is in de praktijk de kunstbeleving van mensen gewoon een deel van het dagelijks leven, een noodzakelijke uitlaatklep misschien die ervoor zorgt dat het sociale mechanisme zonder haperen blijft draaien?

Laten we eerst de huidige tweedeling van het publiek nog eens nader beschouwen. Wat weten we daarvan? Kunnen we verklaren waarom juist opleiding een scheiding aanbrengt in het publiek voor de kunsten?

DE VERDELING VAN HET PUBLIEK

Financieel-economische factoren spelen bij deze tweedeling nauwelijks een rol. In het algemeen is een bezoek aan 'hoge kunst' dankzij overheidssubsidies (veel) goedkoper dan een bezoek aan de producten van de entertainmentindustrie, die volop commercieel worden uitgebaat. Natuurlijk zijn er mensen voor wie elk cultureel uitstapje te duur is, maar dat is een ander thema. De verdeling van het publiek voor de kunsten in hoog en lager opgeleiden kan niet louter vanuit de kosten worden verklaard.

Dat ook opleiding niet de doorslaggevende factor kan zijn, wordt duidelijk uit de bevindingen van de socioloog Wim Knulst die als een van de eersten in Nederland onderzoek verrichte naar de determinanten van kunstconsumptie. In zijn proefschrift *Van vaudeville tot video* (1990), dat onderzoekt hoe het bezoek aan de kunsten beïnvloed is door de komst van allerlei nieuwe media die kunst en cultuur bij mensen in de huiskamer gebracht heeft (in dit onderzoek: televisie, video en hifi-apparatuur), presenteert hij

gegevens over de samenstelling van het kunstenpubliek in 1962 (dus vóór de doorbraak van deze nieuwe media) en 1987. Als je kijkt naar het opleidingsniveau van het publiek voor klassieke muziek en toneel in 1962, dan is nog geen 5% van de mensen die in dat jaar regelmatig concerten en toneelvoorstellingen bezochten (in dit onderzoek zijn dat mensen die dat minstens 4x per jaar doen – in vergelijking met nu een onvoorstelbaar hoge frequentie!) hoogopgeleid, terwijl meer dan 80% van dit publiek geen hogere opleiding had genoten dan mulo (de voorloper van de huidige mavo). In 1987 is het aandeel lager opgeleiden gezakt tot een derde, terwijl dan ruim een derde van het publiek reeds een diploma van hogeschool of universiteit op zak heeft.

Een belangrijke verklaring voor deze verschuiving is uiteraard dat in 1962 het volgen van een studie op hoger niveau sowieso slechts voor weinigen was weggelegd. En dat kwam niet omdat er weinig mensen waren met het talent voor studie, maar omdat de gang naar het hoger onderwijs nog vooral bepaald werd door afkomst. Voor mensen uit de arbeiders- en middenklasse was mulo vaak het hoogst haalbare, ongeacht hun leercapaciteiten. Voor vrouwen werd in die tijd zelfs in de hogere klassen een opleiding op hoger niveau veelal onnodig gevonden. Wat in de 25 jaar die liggen tussen 1962 en 1987 is veranderd, is dat afkomst niet langer de bepalende factor was voor iemands schoolcarrière. Welke opleiding iemand volgde werd steeds meer bepaald door intelligentie.

Zo kunnen we de cijfers verklaren die Knulst presenteert. In 1962 telde de samenleving maar weinig hoogopgeleiden, maar ze kende niet minder intelligente mensen dan nu. De verdeling van intelligentie over de bevolking is al zolang er onderzoek naar gedaan wordt behoorlijk stabiel. Ongeveer een derde van de mensen moet op grond van zijn of haar

intelligentie in staat geacht worden een opleiding op hoger niveau af te ronden. Dat in 1962 maar weinigen dat gedaan hadden, valt dan ook niet terug te voeren op een lagere gemiddelde intelligentie van de bevolking. Er waren dus velen die, hoewel zij niet meer dan lager onderwijs genoten hadden (vooral vrouwen), of hooguit nog een beperkte vervolgopleiding op lager niveau, wel degelijk over intelligentie beschikten. Ik vermoed dat juist dit deel van de lager opgeleiden in het verleden tot de trouwe kunstconsumenten behoorde. In de kunsten konden zij nog iets kwijt van hun talenten waarvoor het beroepsleven of het leven als huisvrouw geen gelegenheid bood.

Zo beschouwd is de wending die optreedt in het kunstenpubliek in de jaren tussen 1962 en 1987 minder dramatisch dan zij op het eerste gezicht lijkt. Toen en nu bepaalde en bepaalt niet opleiding met welk type kunsten iemand zich engageert, maar intelligentie. Wat hiervoor 'hoge' en 'lage' kunst genoemd is, is in de praktijk dikwijls 'complexe' en 'simpele' kunst, kunst die lastig te begrijpen is en dus om intelligentie vraagt (en soms ook om de

nodige voorkennis) en kunst die vooral probleemloos vermaak biedt (ook al kan in dat vermaak heel wat 'lering' verborgen zitten).

Hoe verhoudt zich nu dit onderscheid van complexe en simpele kunst tot het onderscheid dat ik eerder maakte tussen uitdagende en comfortabele kunst? Is complexe kunst uitdagend en simpele kunst comfortabel? Het hangt er, denk ik, helemaal van af wie het is die met kunst wordt geconfronteerd. Een kind kan door de dorpsfanfare gefascineerd worden op een manier die bepalend is voor zijn verdere leven, terwijl wie idolaat is van Mahler de meest grandioze uitvoering van een van diens symfonieën kan ondergaan zonder dat zijn of haar leven iets verandert. Dat laatste zegt natuurlijk niets over het werk van Mahler, want het is goed voorstelbaar dat iemand die – meestal toch wat later in het leven – voor het eerst met dit werk geconfronteerd wordt, door die ervaring compleet uit het lood geslagen wordt, zodat hij gedwongen wordt zichzelf en zijn wereld met nieuwe ogen (en oren) te bezien (en te beluisteren).



Complexiteit van het kunstwerk is dus geen noodzakelijke voorwaarde voor artistieke gebeurtenissen in de sterke betekenis waarin ik het begrip gebeurtenis hier hanteer.

Complexiteit van het kunstwerk is dus geen noodzakelijke voorwaarde voor artistieke gebeurtenissen in de sterke betekenis waarin ik het begrip gebeurtenis hier hanteer. Wel noodzakelijk, zij het weer niet voldoende, lijkt me dat degene die met een kunstwerk geconfronteerd wordt deze ervaring aankan, waarmee ik niet bedoel dat zij het onmiddellijk doorgrondt, maar juist dat zij niet terugschrikt voor een ervaring waarvoor de eigen leefwereld bij de eerste kennismaking geen plek lijkt hebben. De meest voor de hand liggende reactie op zo'n ervaring is immers: weglopen, er geen aandacht aan schenken, haar veroordelen als onnuttig en ongewenst. Die reactie opschorten, serieus aandacht schenken aan wat wordt geboden en pas na enige tijd proberen er een oordeel over te geven (systeem 2 inschakelen, in de termen van Kahneman) vraagt dat je een tijdlang meerdere ballen in de lucht houdt, wat een lastige taak is, die nog moeilijker wordt omdat je niet weet of hij je uiteindelijk iets gaat opleveren. Intelligentie speelt hierbij een rol, omdat het erom gaat iets dat je nog niet kent te verbinden met dat wat je al wel kent, dat wil zeggen dat je iets leert en intelligentie is niets anders dan leervermogen. Opvoeding en opleiding kunnen de taak vergemakkelijken omdat die je de structuren kunnen aanreiken waarbinnen het leren plaats kan vinden. Anderzijds zal het zo zijn dat hoe steviger die structuren zijn, hoe minder heftig de ervaring wordt die het kunstwerk biedt, waarmee ook de kans afneemt dat de ontmoeting met het werk tot een artistieke gebeurtenis wordt. Dat verklaart weer waarom ondanks het grote aanbod van complexe kunst in alle artistieke disciplines de gewenste beleidseffecten van een grotere openheid bij de bevolking voor het nieuwe en onbekende en als gevolg daarvan meer cohesie tussen verschillende bevolkingsgroepen en sociale lagen grotendeels uitblijven. De mensen die de concerten, voorstellingen, tentoonstellingen of andere manifestaties van complexe kunst

bezoeken zijn vrijwel allemaal door en door vertrouwd met de kunsten waarvan zij het publiek vormen, zodat de ontmoeting met deze kunsten voor hen niet veel meer is dan een afleiding van de dagelijkse beslommeringen. De ervaren kunst is voor hen eerder comfortabel dan uitdagend. Ze bevestigt eerder hun kijk op zichzelf en de wereld dan dat ze hun uit de eigen bubbel haalt en dwingt met andere ogen naar zichzelf te kijken. In dat opzicht verschilt de ervaring van het publiek van het concertgebouw of de schouwburg meestal niet veel van dat van de bezoekers van een popfestival of een musical.

Uitdagendheid is dus net als complexiteit niet primair een eigenschap van kunstwerken, maar veeleer van de ervaring die kunstwerken bij ons kunnen oproepen. Een kunstwerk dat uitdaagt zal altijd in eerste instantie overkomen als complex. Dergelijke kunstwerken zullen eerder in de smaak vallen bij wie makkelijk leren, intelligente mensen dus voor wie het een feest is om geconfronteerd te worden met iets wat ze nog niet kennen. Dat geldt overigens niet voor alle intelligente mensen. We zagen reeds dat er in onze samenleving ook veel hoogopgeleiden zijn die zich van kunst weinig aantrekken. Wie tevreden is met zichzelf en zijn bestaan zal in het algemeen weinig op hebben met boodschappen die hem oproepen dit bestaan nieuw te bekijken. Daarom zijn de echte liefhebbers van de uitdaging die kunst biedt vooral intelligente jongeren die hun plek in de wereld nog niet gevonden hebben. Van die jongeren zullen degenen die niet van huis uit vertrouwd zijn gemaakt met kunst het meest gevoelig zijn voor de complexe en uitdagende ervaringen die kunstwerken bieden.

Tegelijk is het gegeven dat de uitdaging die kunstwerken bieden ook afhankelijk is van de ontvanger, de verklaring voor het feit dat kunst in verschillende levensfasen verschil-

lend gerecipieerd kan worden. De simpele fanfaremuziek die je als kind versteld deed staan, kan later haar uitdaging verliezen. Anderzijds kan een kunstwerk dat je als jongere onverschillig laat – zoals de symfonieën van Mahler – je later in het leven gaan fascineren en de deuren openen voor nieuwe ervaringen. Sommige kunstwerken kunnen zelfs in verschillende levensfasen op een verschillende manier aanspreken. Dan kunnen we spreken van grote kunst.

Dus ja, om terug te komen bij de vragen die ik hierboven stelde: uitdagende kunst zal altijd in eerste instantie overkomen als complexe kunst en daarmee dat deel van het publiek afschrikken dat moeite heeft om te gaan met complexiteit en het liefs de wereld met eenvoudige schema's bekijkt. Maar dat wil niet zeggen dat iedereen die intelligent en goed opgeleid is, gecharmeerd is van de uitdagingen van kunst. Er is een publiek dat misschien wel met complexiteit kan omgaan maar er geen behoefte aan heeft om uitgedaagd te worden zichzelf en de wereld eens anders te bekijken – al was het alleen omdat men in deze kringen heel tevreden is met zichzelf en de wereld waarin men zich beweegt.

MAATSCHAPPELIJK FUNCTIONEREN VAN KUNST

Ik wil nu proberen de vraag te beantwoorden die al vanaf het begin onder dit hoofdstuk ligt: is het erg dat het publiek voor de kunsten verdeeld is in een groep die van complexe kunst houdt en een groep die het liever simpel houdt? De verheven doelstellingen van het kunst- en cultuurbeleid lijken met deze situatie niet te worden gehaald. Maar wie lijdt daaronder?

Op zoek naar een antwoord wil ik allereerst vaststellen dat het misschien wel wat te veel gevraagd is van de kunsten: alle mensen creatief maken en tot elkaar brengen. Is het niet al mooi, wanneer een deel van de bevolking

op de verlangde wijze door de kunsten wordt aangestoken? En als dat deel ook nog eens het hoogopgeleide deel is, en dat impliceert: dat deel dat in de samenleving de meeste touwtjes in handen heeft, is dat dan niet winst voor iedereen? Het lijkt me van wel. Als het dus de ('hoge') kunsten af en toe lukt om hun publiek, ook als is het een beperkt publiek, te fascineren en zo momenten van verstillings in te bouwen in de levens van mensen met invloed en macht waarin die zich gaan afvragen wat hun handelen betekent, niet alleen voor henzelf, maar ook voor degenen aan wie zij leiding geven, dan kunnen we gerust stellen dat deze kunsten een eminente maatschappelijke rol vervullen.

Maar bij dit antwoord wil ik wel enkele kanttekeningen plaatsen.

Uit het feit dat uitdagende kunst altijd complex is, wordt gemakkelijk de conclusie getrokken dat complexe kunst ook uitdagende kunst is. Dat hoeft echter lang niet altijd het geval te zijn. Er zijn zeker complexe vormen van kunst die niet uitdagen op de manier zoals hier geschetst. Zij zijn eerder behaaglijk voor een publiek dat gewend is om met complexiteit om te gaan. Voor dat publiek is kunst een aardige puzzel, een lekkere kluif om even op te kauwen, maar niet levensveranderend. Complexiteit kan in de kunstwereld in het algemeen op waardering rekenen, zeker van kenners, maar de motieven daarvoor zijn niet heel sterk. Wie een verwend publiek wil verleiden om uit zijn leefwereld te stappen moet soms misschien juist gebruik maken van het middel van de eenvoud. Dat was wat Malewitsj deed, en dada en Mondriaan en cobra. In de muziek speelden volksmuziek en jazz eenzelfde rol. In het algemeen is de wending naar de popcultuur die zo karakteristiek was voor een groep nieuwe hoogopgeleiden die in de jaren zestig en zeventig de maatschappij betrad, te bezien als een poging om oudere generaties intellectuelen en bestuurders

wakker te schudden door hen iets voor te houden waar ze zich altijd verre van gehouden hadden en zelfs dikwijls op neer hadden gezien.

Dit brengt me tot een tweede kanttekening. De kunstwereld kent een stevige neiging tot institutionalisering. Dat is begrijpelijk vanuit het perspectief dat zij in het verleden al te vaak afhankelijk is geweest van de grillen van enkele personen – zoals nu nog onder autoritaire regimes het geval is. Instituties zijn echter geen kunstenaars. Zij hebben andere drijfveren. Bestendiging van het eigen bestaan is voor instituties belangrijker dan het volgen van je fascinatie. In veel kunstinstellingen spelen creatieve kunstenaars een ondergeschikte rol. In elk geval krijgen zij het minste betaald – als ze al betaald

krijgen. We zien die neiging tot bestendiging ook aan het publiek, dat bij alle kunstinstuties een grote gelijkvormigheid laat zien. 'Ons soort mensen' is de kreet die daarvoor wordt gebruikt. De eis van meer publieksinkomsten die de overheid de laatste decennia aan gesubsidieerde kunstinstellingen stelde, heeft er vooral toe geleid dat men intensiever is gaan vissen in dezelfde vijver, dat wil zeggen dat men het trouwe publiek ging overhalen om vaker te komen, om bij gevorderde leeftijd en toenemende kwalen niet af te haken en ervoor te zorgen dat ook hun kinderen bij de club zouden blijven. Een breder publiek is daarmee niet ontstaan. Tegenwoordig vraagt het kunstbeleid daarom terecht om diversiteit van het publiek in plaats van om meer publiek. Ik voorzie dat dit ertoe leidt dat de instellingen zich gaan richten op diegenen in kringen van mensen met een migratieachtergrond die er klaar voor zijn om tot 'ons soort mensen' toe te treden, maar dat nog niet gedaan hebben. De hoogopgeleiden onder hen dus. Als dat lukt, is dat winst natuurlijk, maar ook weer van beperkte waarde. Een ander soort diversiteit, namelijk een publiek van mensen met diverse opleidingen, zie ik de grote kunstinstellingen niet gauw bereiken. Daarvoor moet het aanbod aangepast worden in de richting van minder complexe manifestaties. Dat offer zal menige kunstinstelling te groot zijn.

Een van de argumenten om die koerswending af te wijzen, luidt: er is al zoveel populaire cultuur. Laat ons toch dat kleine domein van de hoge kunsten bewaken. En natuurlijk is daarvoor iets te zeggen. Maar als we het schema hoge kunst versus populaire cultuur combineren met dat van uitdagende versus comfortabele kunst, dan ziet het kunst- en cultuurdomein er heel anders uit. Dan rijst de vraag: Is er wel genoeg uitdagende populaire cultuur? Hoewel er zeker uitdagende populaire cultuur bestaat, vooral in de wereld van de muziek en in het aanbod voor jongeren, maar dan vooral

omdat voor jongeren cultuuruitingen al gauw uitdagend zijn, meen ik dat het antwoord op deze vraag negatief moet zijn.

Een van de redenen waarom dat zo is, is dat populaire cultuur voornamelijk commercieel wordt aangeboden – met de amateurkunst als grote uitzondering. Wie geld wil verdienen verstoort niet het comfort van zijn publiek. Dat zie ik overigens nog als een extra bezwaar tegen de populaire cultuur: ze levert op geen enkele wijze een alternatief voor een samenleving waarin alles draait om succes hebben en geld verdienen. Niet alleen draaien de verhalen die zij vertelt om deze thema's, ook de context waarin deze verhalen worden aangeboden getuigt ervan. Een van de verrassende aspecten van een bezoek aan de hoge cultuur is dat je (soms) een wereld binnentreedt waarin het duidelijk niet gaat over economie, efficiency, winst. Dat alleen vind ik meestal een verademing. Ook als de aangeboden kunst je weinig doet, ben je er toch even helemaal uit. In de tempelvoorhoven van de commerciële kunsten gaat het er helaas heel anders toe. Daar word je opgezweept tot zoveel mogelijk consumeren. Grote kunstinstellingen zouden wat mij betreft ernaar moeten streven het publiek van de populaire cultuur te verleiden zo nu en dan eens op een niet-commerciële manier van kunst te genieten.

LAST BUT NOT LEAST: DE KUNSTENAARS

Dit biedt me, ten slotte, een laatste gezichtspunt om naar de waarde van kunst voor de samenleving te kijken. De kunsten staan buiten het dominante waardesysteem van onze door het kapitalisme gevormde maatschappij. Je ziet dat niet als je alleen kijkt naar façades van de grote kunstinstuties, en verblindt wordt door het goud en pluche waarmee ze van binnen zijn bekleed. Maar kijk naar de kunstenaars en het is onmiskenbaar: in hun fascinaties staan ze onverschillig tegenover geld, roem of succes.

Het laatste valt hen soms ten deel, maar hun werk is zelden daarom begonnen. De meesten volgen een eigen spoor, geboeid door dingen waar wij, omstanders, weinig van begrijpen. Op het moment dat het ook ons gaat fascineren, bestaat het gevaar dat het werk van de kunstenaars ingekapseld wordt in de dominante waardesystemen. Dan moet het een geloof gaan verbreiden, of een regime propageren, of winst opleveren. Kunst kan dat allemaal, en vervult daarmee een krachtige rol in de samenleving, maar de kern van alles is toch dat het werk van kunstenaars ons kan verleiden om de o zo noodzakelijke dagelijkse dingen aan de kant te zetten en ons te laten meevoeren door iets wat er vanuit het dagelijks leven nauwelijks toe lijkt te doen. En die verleiding zou niet opkomen wanneer er geen mensen waren die zich laten leiden door iets wat anderen onmogelijk lijkt: kunstenaars. De meeste kunstenaars leiden een bescheiden, soms zelfs onopvallend leven. In het kunstbeleid worden ze gemakkelijk over het hoofd gezien. Het zijn niet allemaal toppers. Maar dat lijkt hen niet te deren. En gelijk hebben ze. Want wat kunstenaars maken, kan soms geweldig zijn, maar het allerbelangrijkste is toch dat ze er zijn, die wonderlijke mensen met hun vreemde fascinaties.

Deze tekst is een hoofdstuk uit het boek De Feilbare Mens van Kees Vuyk, uitgegeven in 2019 door Uitgeverij Ten Have.

Kees Vuyk was als universitair hoofddocent verbonden aan de faculteit Geesteswetenschappen van de Universiteit Utrecht. Hij won in 2018 de prijs voor het beste filosofieboek met *Oude en nieuwe ongelijkheid*, waarvan een fragment verscheen in *Anderland 02*. In *De feilbare mens* keert Vuyk zich tegen de opvatting dat wie succesvol is, dat volledig aan zichzelf te danken heeft, en wie faalt in het leven ook.



We vroegen een aantal hedendaagse kunstenaars om mee te werken aan Andersland. Stuk voor stuk reageren zij op hun eigen manier op wat er om hen heen gebeurt of wat ze persoonlijk (hebben) ervaren. Door het magazine heen komt u werk van hen tegen, als een soort mini expositie.

Titel: Voyeurisme 2.2

Materiaal: Mixed media

Afmetingen: 200 cm x 170 cm p.p.



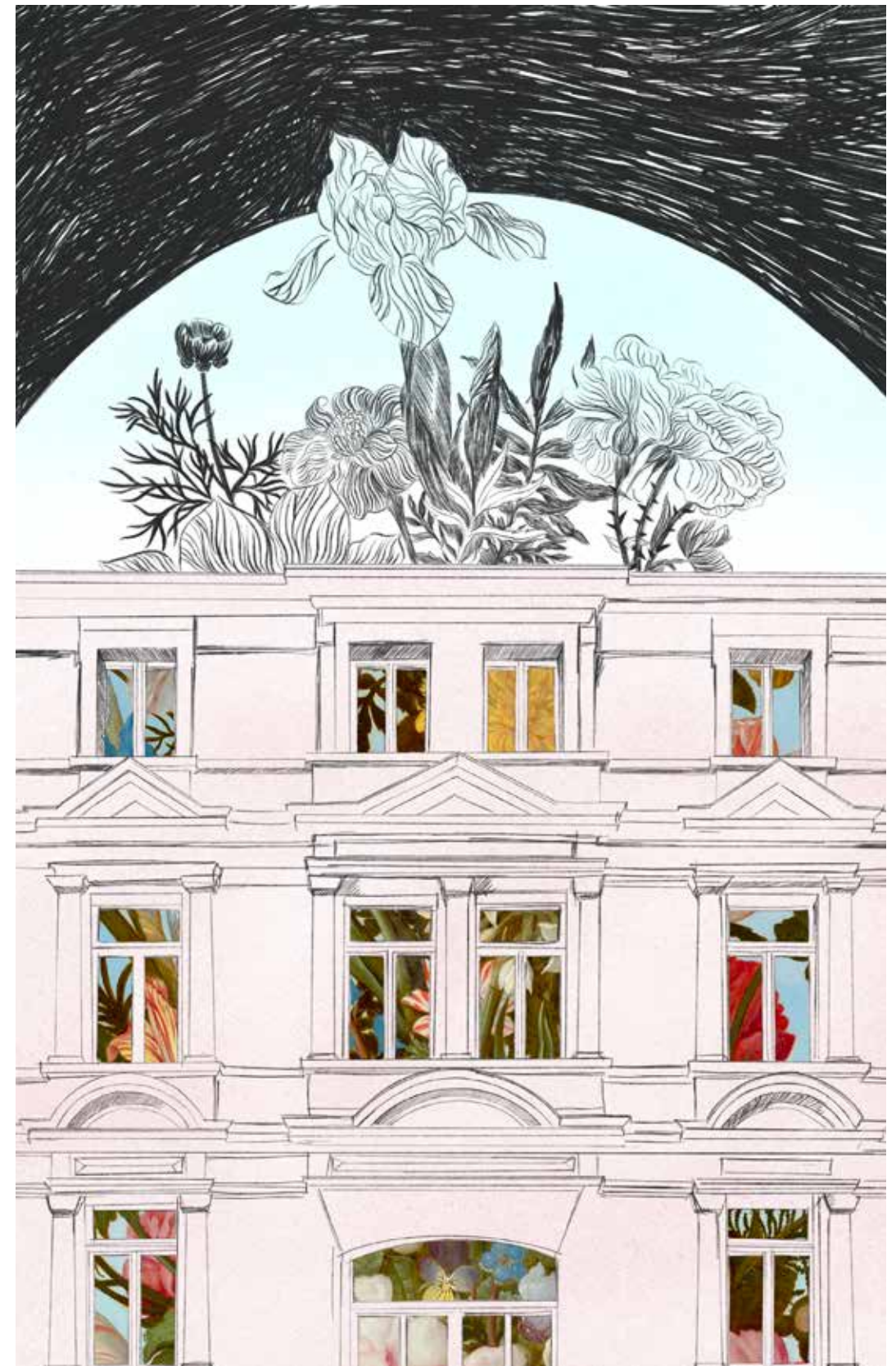
Michael Verweij

Fototoestellen, telefoons, camera's en drones leggen gebeurtenissen, gevoelens en herinneringen vast. Deze apparaten leveren een sterke bijdrage aan de vorming van onze gluur cultuur. Dit beeld maakt onderdeel uit van een illustratieve serie en verkent deze voyeuristische cultuur op een kleurrijke en neutrale manier. Dit werk tracht het stellen van kritische

vragen teweeg te brengen wanneer het gaat om onze obsessie als mens en samenleving waarin wij soms tot in waanzinnigheid inzicht proberen te krijgen in andermans dagelijks leven. Voyeurisme bevraagt onze bewustheid en besef van dit gedrag. Wat gebeurt er met al het materiaal dat geregistreerd wordt, en waarom zijn wij zo geïnteresseerd in beelden van anderen?

Een liefdesrelatie met de academie: een pleidooi voor collectiviteit

Alina Lupu benadert de instituties van hoger kunstonderwijs in Nederland vanuit de metafoor van een liefdesrelatie en levert zo kritiek op de onvoorwaardelijke toewijding die verwacht wordt van kunstacademiestudenten en jonge kunstenaars.



Illustratie Martien van den Hoek

DEEL I: "IK HOU VAN JE, MAAR..."

"How the hell did we get into this mess?"

Carrie Bradshaw, Sex and the City, Afl. 1

In 2019 meldde een vriendin van mij, een jonge beeldend kunstenaar, zich enthousiast aan voor een nieuwe opleiding die ze als EU-burger in Nederland mogelijk kon volgen. Ze had haar oog laten vallen op een masterprogramma binnen de kunsten, een zogenaamde MFA. Tegelijkertijd ging ze ook door een emotionele periode van verandering. Ze moest haar relatie heroverwegen – de man van wie ze al jaren hield leek steeds minder en minder aan haar verwachtingen te voldoen. Ze hadden een relatie met pieken en dalen. Ze wilde zo graag dat de relatie wél zou werken, dat ze zich bij tijd en wijle onzichtbaar had gemaakt en haar wensen naar de achtergrond had verdrukt, wat vervolgens weer resulteerde in momenten van explosieve woede gericht op haar partner. Ze kwam in een vicieuze cirkel van schuldgevoelens terecht. Er leek geen vriendschappelijke manier om uit de relatie te komen, of om het toch te laten werken.

Het was op dat moment bijna 14 februari, Valentijnsdag, en alles was doordrenkt van diepe en donkere romantische wanhoop. Hierdoor overlaptten opeens de liefde en haar professionele drive terwijl ze haar

portfolio voor aanmelding voorbereidde. Ze noemde haar motivatiebrief "Would you be my MFA?" (Zou je mijn MFA willen zijn?) en stuurde haar aanmelding op naar het instituut dat ze het hof probeerde te maken.

Dit aanzoek, deze liefdesbrief, deze openingszin zorgde ervoor dat ze op gesprek mocht komen en uiteindelijk ook werd aangenomen voor haar master. Ondertussen ebde en vloeide haar relatie totdat deze uit elkaar viel. Tot haar eigen verrassing werd zij gedumpt, ook al zou zij degene moeten zijn geweest die het uit had moeten maken. Ze kon haar liefdesverdriet

niet bedwingen. Maar ergens middenin de puinhoop vroeg ze zich ook af wat ze eigenlijk precies probeerde te redden.

Een jaar later, tijdens de coronacrisis, besloot ze na als student genegeerd, gemanipuleerd en slecht behandeld te zijn dat zij degene was die het uit zou maken. Haar ervaring met haar MFA veranderde in een typisch geval van verwachtingen versus de realiteit. En hoewel het makkelijk zou zijn om het af te schuiven op onrealistische verwachtingen, of op de geweldige ervaring van je helemaal over geven aan iets wat je nog niet echt begrijpt om vervolgens met de teleurstelling te moeten leven



van wat datgene in werkelijkheid is, liep het dit keer anders.

Mijn vriendin had geen toegang tot de juiste onderwijsondersteuning en workshops; ze moest zich aanpassen voordat de studie überhaupt begonnen was, terwijl ze steeds maar steeds nieuwe informatie bleef ontvangen. Dit gaf haar het gevoel dat ze geen controle of begeleiding had tijdens haar studie. Ze wachtte tevergeefs op een oplossing die maar niet kwam.

Ze schraapte uiteindelijk de moed bij elkaar om met haar opleiding te stoppen nadat ze de vereende actie zag van de studenten van Yale MFA, een kunstacademie in Amerika. Deze studenten hadden hun weerspiegelingen op het onderwijs gebundeld in een document dat in juli van dit jaar verscheen. Getiteld "Zit jij in een gewelddadige relatie met je school?"¹ en bedoeld als checklist voor institutionele verantwoording, richtte de lijst zich op een aantal cruciale zaken waarin kunstonderwijsinstellingen tekortschoten tijdens de coronacrisis en daarvoor. Bijvoorbeeld: financiële transparantie, ras en inclusiviteit, onbetaalde arbeid, de westerse blik ten opzichte van kunsteducatie en curriculum, het niet in staat zijn om adequate

noodhulp te bieden tijdens een crisis, en slechte communicatie. De dingen op de lijst die een gevoelige snaar raakten waren bijvoorbeeld "Je hebt geen toegang tot een gespecificeerde factuur voor je collegegeld", "Het instituut vindt het verzamelen en behouden van winst belangrijker dan het welzijn van studenten, faculteitsleden en andere medewerkers", "Het instituut presenteert tijden van crisis als 'leermoment', waarbij enige verantwoordelijkheid richting studenten vermeden wordt, en het narratief dat kunstenaars veerkrachtig moeten zijn wordt bestendigd", en "Jouw instituut vermijdt het presenteren van concrete actieplannen tot zeer kort voor, of op de dag van, belangrijke deadlines rondom factureren en toelatingsexamens." Het een voor een ontrafelen van deze statements zorgde ervoor dat mijn vriendin zich realiseerde dat het er, net als in de liefde, op leek dat haar geliefde niet aan haar verwachtingen kon voldoen. En net als in de liefde vond ze het even moeilijk om weg te gaan, ook al ontbraken er dingen in haar relatie.

DEEL II: "IK HOU OOK VAN MEZELF..."

De parallel met romantische relaties is niet zo vergezocht als we het hebben over de wereld van opleidingsinstituten voor kunstonderwijs. Het is een

parallel die je vaak tegenkomt in het bredere werkveld. Desalniettemin is het ook een vrij goed excuus dat in de kunstwereld gebruikt wordt als de grenzen van wat als werk gezien kan worden vaag zijn.

In het artikel "In the Name of Love"², dat verscheen in het tijdschrift Jacobin in januari 2014, gaat Miya Tokumitsu op zoek naar de bedenker van de zin "do what you love"³ gezien in de context van de kunstwereld. Hoewel ze de daadwerkelijke ontstaansgeschiedenis niet kon achterhalen, vond ze wel een zeer sterke voorbode van waarom deze zin zich zo heeft kunnen verspreiden. Ze citeert de inmiddels wereldwijd bekende speech van Steve Jobs, die hij hield bij de afstudeerceremonie van Stanford University in 2005 – inmiddels al meer dan 34 miljoen keer bekeken en vertaald in verschillende talen:

"Je moet datgene vinden waar je van houdt. En dat geldt net zoveel voor je werk als voor je geliefden. Je werk gaat een groot deel van je leven in beslag nemen, en de enige manier om je echt voldaan te voelen is om werk te doen waarvan jij gelooft dat het geweldig werk is. En de enige manier om geweldig werk te doen is door te doen waar je van houdt."

¹ <https://drive.google.com/drive/folders/1bu9dU11V7WP-zIXacwX3kQDbEwMQ-05Uw>

² <https://www.jacobinmag.com/2014/01/in-the-name>

-of-love/

³ "Doen waar je van houdt", in de zin van "Doe waar je van houdt, dan werk je geen dag in je leven."



Het probleem dat Tokumitsu in haar stuk uitlicht gaat vooral over de individualisatie van het werkproces (de herhaling van “jij” en “je” in de toespraak van Jobs geeft dat al een beetje weg), door het te associëren met de hedendaagse emotie die het meest individualistisch is – romantische liefde. Deze liefde wordt gezien als een voorganger van een monogame relatie en nog later het systeem van het huwelijk, waarbinnen reproductief werk geëist maar nooit gecompenseerd wordt, omdat het boven alles een werk van liefde is.

Romantische liefde vereist het

opgaan van het individu in een hoger doel, maar is niet altijd genereus, of eerlijk, of zelfs maar gezond wat dat betreft, en de normatieve formule ervan kan tot teleurstellingen leiden die niet overbrugd kunnen worden – en doet dat ook. Als je gevraagd wordt om je onderwijs en later je werk te bekijken binnen het “doe waar je van houdt”-mantra, loop je het gevaar dat je, als je geen voldoening kan vinden in de manier waarop educatie plaatsvindt of liefde kan vinden voor wat je doet, gezien wordt als onwaardig, als falend. En loop je het risico dat je uit liefde het onrecht-

vaardige gedrag van je geliefde negeert. Steve Jobs stond immers ook bekend als een zeer veeleisende en beledigende baas.

Doordat het kunstonderwijs in Nederland gebruik maakt van het “doen waar je van houdt”-mantra, is het de afgelopen decennia steeds meer op een hellend vlak beland, wat past binnen de wereldwijde neoliberale ontwikkelingen in het onderwijs. Collegegeld is elk jaar ongeveer 10% gestegen, terwijl tegelijkertijd in de kunstwereld subsidie wordt geschrapt en concurrentie wordt bevorderd. Het feeste-

lijk openstellen van het land voor internationale studenten en de toegenomen vraag om diversiteit en inclusiviteit staat op gespannen voet met een terugslag in het academisch jaar 2020-2021, waarin collegegeld voor studenten van buiten de EU (op dit moment al twee keer zo hoog als dat voor EU-studenten), nog eens verdubbeld zal worden om het aantal studenten dat het land in komt te verlagen.

Omdat de meeste studenten die zich aanmelden voor een kunstopleiding niet per se de meest voordelige financiële keuzes maken, werd het

gemakkelijk om hun dromen en idealen te gebruiken om zoveel mogelijk studenten zo snel mogelijk hun diploma te laten halen en als instelling winst te maken. Wanneer dit mechanisme niet meer werkt lijkt het net zo gemakkelijk te zijn om studenten en hun eisen weg te wuiven, erop rekenend dat ze toch geen collectieve macht hebben.

En studenten zelf zijn niet de enigen die tekortschieten. Jonge docenten, die de schijn van geloofwaardigheid van een kunstonderwijsinstelling hooghouden, worden ook getrakteerd op freelance “een

dag per week” aanstellingen. Ze werken al jaren veel meer uren dan ze betaald krijgen, voor een onveranderd uurloon. Maar ze gaan ermee akkoord omdat ze weten dat lesgeven in het kunstonderwijs niet alleen een bron van inkomen is, maar ook een zaak van individueel aanzien. Het vormen van jonge geesten voor wiens werk je uiteindelijk de eer opeist is onbetaalbaar. Onrechtvaardig behandeld worden als werknemer weegt minder zwaar als je voldoening ook spiritueel kan zijn. Je voelt je nog steeds voldaan. Je doet nog steeds “waar je van houdt”. Je doet het alleen voor een belachelijk

uurtarief zonder aanvullende arbeidsvoorwaarden, het zij zo, maar je doet het ook ondanks dat je weet dat de leiding van de instelling een vast contract met goede voorwaarden heeft. Je doet het terwijl je weet dat musea een vaste staf van conservators, administratief medewerkers en directeurs hebben, die wellicht niet allemaal heel veel verdienen, maar in ieder geval een vaste aanstelling hebben. Je weet, als docent, dat je eerder aan de kant van de conciërges staat dan aan de kant van de school- en museumdirecteuren, maar je bent blind voor je eigen positie.

Ik kreeg een snelle opfris-cursus van de verwrongen logica van de markt toen ik een online afstudeerceremonie bekeek die in juli, zoals de coronamaatregelen voorschreven, als livestream te zien was. De instelling in kwestie was de Koninklijke Academie voor Beeldende Kunsten in Den Haag. De KABK heeft een vrij coherente focus op professionaliteit. Ze proberen de mythe van de uitgehongerde kunstenaar te vermijden, en leggen de nadruk op hoe jonge creatieven na hun afstuderen een plek kunnen innemen in het werkveld. Maar aangezien de wereld waar deze specifieke afgestudeerden in terecht zullen komen een neoliberale en marktgerichte wereld is, was het interessant om te zien hoe de instelling de coronapandemie benaderde.

Zoals voor de meeste Nederlandse academies waren vakken na de aankondiging van de ‘intelligente lockdown’ in maart op stel en sprong door docenten omgevormd om online voortgezet te worden. En nu, in juli, kregen studenten hun diploma. Het was niet het uitreiken van de diploma’s zelf, de wereld ingestuurd via Zoom, dat interessant was om te volgen, maar juist het taalgebruik waarmee de ceremonie doorspekt was. De volgende uitspraken werden gedaan terwijl diploma’s uitgereikt werden:

“De vele beperkingen van de coronamaatregelen zijn amper zichtbaar in het werk van de studenten.”
“Hoe je tegenslag kunt omzetten in succes.”
“Niets kan je stoppen. Niets zal je tegenhouden om je professionele doelen na te streven.”

Ik schreef deze ongelovig op. Het klonk voor mij als een vreemde benadering die het toestond om een wereldwijde pandemie te negeren en er vervolgens voor geprezen te worden, als de evenknie van het hebben van “een go-getter houding” en precies te hebben wat de wereld op dit moment nodig heeft.

Hoe zat het met de studenten die niet afgestudeerd zijn? Waren die er? Wat voor toespraak zou hun weigering of onmogelijkheid om een diploma te behalen in het jaar

van een pandemie omlijsten?

Het probleem dat hierbij naar boven komt is dat, door de geïndividualiseerde insteek van kunstonderwijs, de studenten zich tegenover de instelling kunnen voelen alsof ze alleen zijn in hun benarde situatie of zelfs zelf het probleem zijn. Als ze weigeren om “niets ze te laten stoppen”... vragen ze dan te veel? Als ze het gevoel hebben dat er iets mist, worden ze dan neergezet als herrieschoppers? Zijn ze een irritatie in crisistijd terwijl de instelling worstelt met reorganisatie? Moeten ze gewoon hun mond houden en de ontoreikende oplossingen accepteren, net als de slechte communicatie, de verouderde manieren van lesgeven, en het gebrek aan wederzijds respect? Gebeuren al deze dingen nu, leven studenten middenin een historische en emotioneel zware periode of... beelden ze zich dit in?

DEEL III: “LIEFDE IS GEEN SCHAARSTE, LIEFDE IS OVERVLOEDIG”

Het is duidelijk. Het onvermogen van studenten om actie te ondernemen tegen onrechtvaardigheid is verergerd door de geïndividualiseerde manier waarop ze de afgelopen decennia van kunst-commodificatie door het Nederlandse systeem van kunstonderwijs worden geleid.

Er wordt binnen het onderwijssysteem voor gepleit om

het object van je liefde – een mogelijke carrière in de kunsten – te zien als een reis die elk individu alleen onderneemt. Dit staat in schril contrast tot wat het eigenlijk is: een poging om je stem toe te voegen aan een kunst-ecosysteem waarin kunstenaars elkaar ondersteunen, ruimte delen, zeggenschap hebben en gestimuleerd worden om hun onderwijs en professionalisatie in nauw overleg met onderwijsinstellingen vorm te geven, en later met subsidieverstrekken en instituten gericht op het tentoonstellen van kunst.

Het is geen wonder dat jonge kunstenaars zich alleen voelen en in een zwart gat vallen als ze afstuderen, met of zonder de verergerde stress van een wereldwijde pandemie. De instituties waar ze deel van uit maken hebben ze drie jaar of langer aan de hand meegenomen, steeds iets dichter bij dat zwarte gat, terwijl ze hebben geleerd om zich af te zetten van hun medestudenten in plaats van om allianties te bouwen. Van een focus op individuele beoordelingen tot het verzwijgen van persoonlijke financiële situaties van henzelf en hun docenten, tot het uitwissen van diversiteit door een op het Westen gericht curriculum aan te houden; dit zijn allemaal manieren waarop studenten verdeeld worden en waarop gepoogd wordt ze in een steeds flauwere variatie

van de kunstwereld te laten passen wanneer ze afstuderen. Maar deze mechanismen verhullen ook het feit dat niet iedereen het in deze versie van de kunstwereld kan maken, zelfs niet als ze het echt, echt willen. De harde waarheid is dat veel jonge kunstenaars zouden weigeren deel te nemen aan de huidige kunstwereld als ze de echte staat van de sector al veel eerder zouden begrijpen. Ze komen juist gevangen te zitten doordat ze maar beetje bij beetje bekend raken met de voorwaarden waar ze aan moeten voldoen. Een variatie op de drogreden van de al gemaakte kosten; studenten hebben al zoveel geïnvesteerd in het kunstonderwijs dat het tegen de tijd dat ze meer en meer te weten komen over de onrechtvaardigheden vaak al te moeilijk is om nog terug te keren.

In het licht van dit alles is er geen simpele manier om verandering in te zetten. Maar het begint bij het begrijpen van je context, het kijken naar je collega’s en naar historische voorbeelden van hoe het beter kan, en van daaruit verder werken.

Laten we als één sprankje van hoop het concept van **collectief organiseren** nemen.

Afgelopen april werd tijdens de lockdown op Instagram het initiatief No.More.Later gestart,

om de problemen waar Nederlandse studenten tegenaan lopen collectief bespreekbaar te maken.⁴ Sindsdien zijn onderwerpen besproken zoals het tekort aan woonruimte, de oplopende collegegelden, online lesgeven, en de reactie van kunstinstituten op corona. Het overkoepelende doel is het organiseren en vormen van een nationale studentenvakbond voor kunstacademiestudenten. De eerste online bijeenkomst werd bijgewoond door studenten van de HKU, KABK, WdKA, Academie Beeldende Kunsten Maastricht, Piet Zwart Instituut, ArtEZ Arnhem, ArtEZ Enschede, Rietveld Academie en het Sandberg Instituut – de helft van de opleidingsinstituten voor beeldende kunsten in Nederland, wat een veelbelovende start is.

Een volgend sprankje hoop komt van het kennen van je geschiedenis. In het midden tot einde van de jaren 70 creëerde het Zerowork Collective, een autonoom Marxistisch tijdschrift in Amerika, een serie publicaties en pamfletten die op kleine schaal verspreid werden. Deel hiervan was het pamflet “Wages for students” uit 1975.⁵ Ze probeerden hiermee te herdefiniëren wat schoolwerk is en hoe het zich verhoudt tot werk in het algemeen.

De klassieke definitie van werk hangt samen met het ontvangen

⁴ <https://www.instagram.com/no.more.later/>

⁵ <http://zerowork.org/WagesForStudents.html>



van loon, in het kort “het op regelmatige basis verrichten van werk of uitvoeren van taken voor loon of salaris”. Als je uitgaat van deze betekenis is werk alleen maar werk als het betaald wordt. Idealiter ook goed betaald, in ieder geval zodanig dat je in je basisbehoefte kan voorzien en meer dan dat, maar dat is niet direct in de definitie opgenomen. De jaren 70 waren echter een tijd waarin werk ook steeds meer geassocieerd werd met het werk van vrouwen in en

rond het huis. Deze activiteiten waren, en zijn nog steeds, ten onrechte onbezoldigd, en vallen onder de verzamelterm “huishoudelijk werk”. In 1972 begon de Amerikaanse activist Selma James hierom “Wages for Housework”. Met dit initiatief eiste ze erkenning en bezoldiging van alle zorgtaken in en om het huis.

Studenten stonden lager op de werkladder – nog niet gegrond in het werkende leven, maar er ook niet helemaal buiten

geplaatst, en eigenlijk bezig om eraan deel te gaan nemen – maar werkten wel. Wat “Wages for Students” eiste was een meer systemische aanpak in het begrijpen van wat studenten eigenlijk doen. En deze systemische aanpak onthult ook dat ‘schoolwerk’ niet alleen betekent dat de student kennis tot zich neemt en zichzelf leert uiten, maar ook dat de student leert om aandachtig te luisteren, om te onthouden wat er gezegd wordt, om de taal van het vak te leren, om de autoriteit van docenten te respecteren en vaardigheden aan te leren die ze later productiever laat zijn. Of ze nou uiteindelijk een MBA of een MFA zouden halen, “Wages for Students” eiste dat studenten betaald zouden worden voor de tijd die ze werkten aan het verwerven van de vaardigheden die bij deze diploma’s hoorden.

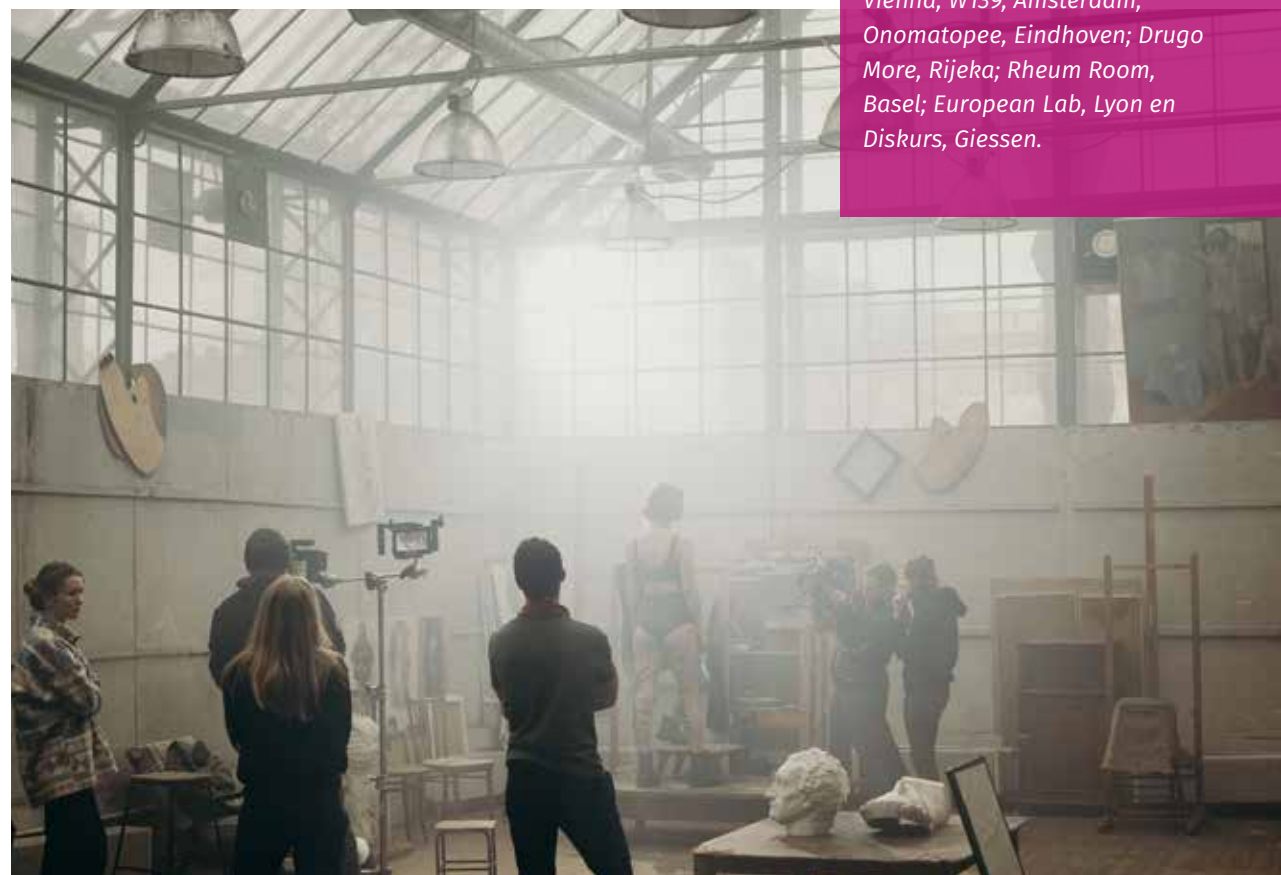
In deze gedachtegang wordt het duidelijk dat kunstacademiestudenten zich beter hard kunnen maken voor het ontvangen van loon voor studeren dan voor lager collegegeld. Dus niet gratis onderwijs eisen, maar 180 graden verder kijken en eisen om betaald te worden voor het voortbouwen aan de kunstwereld – en vervolgens ook eisen de kans te krijgen om deze kunstwereld te vormen tot wat het kan zijn, na decennia waarin het niet is gelukt om aan de verwachtingen rondom ondersteuning en inclusiviteit te voldoen.

Als al het andere faalt kunnen we ook een sprankje hoop zien in het simpelweg **weigeren nog in zee te gaan met een onverschillige instelling of onverschillige kunstwereld**, zoals je ook een romantische relatie die uitgeblust is zou moeten laten voor wat het is.

We moeten accepteren dat liefde niet eindig is, maar veelzijdig. Invloed kan overal vandaan komen en je werk als kunstenaar beïnvloeden. Eén enkele instelling geeft je niet de sleutel tot artistieke voldoening, net als dat monogame relaties niet de sleutel tot persoonlijke voldoening zijn en

altijd in gelijke mate aangevuld moeten worden met vrienden, liefdheden, burens en familie om een rijk leven te leiden. Om te gedijen **moet je verder kijken dan institutionele monogamie en je inzetten voor het opbouwen van meerdere relaties met andere gemeenschappen en groepen die je idealen beter reflecteren**. Gemeenschappen die gedragen worden door de beginselen van transparantie en non-hiërarchie, welzijn boven winst stellen en collectief denken. Je kan pas echt weigeren gevangen te worden in een industrie als je begrijpt dat liefde veelzijdig en overvloedig is.

Alina Lupu is een in Roemenië geboren en getogen post-conceptuele kunstenaar en schrijver die in Nederland woont. De focus van haar werk ligt op precare leef- en werkomstandigheden van kunstenaars en arbeiders in het algemeen. Ze heeft een achtergrond in psychologie en fotografie, en een niet-afgeronde opleiding in de kunsten. In 2019 publiceerde ze de novelle “This is a Work of Fiction”, over echt gebeurde en fictieve situaties in het kader van de kwetsbaarheid van het bestaan als kunstenaar en de vele compromissen die daarbij horen. Haar werk heeft onder meer de volgende locaties geïnfiltreerd: Kunsthalle Wien, Vienna; W139, Amsterdam; Onomatopoeie, Eindhoven; Drugo More, Rijeka; Rheum Room, Basel; European Lab, Lyon en Diskurs, Giessen.





*La création du monde, Gerhard Lentink
Opus 36, 2010-2011, 159 x 175 x 292 cm
Foto's John Stoel*

Gerhard Lentink

La création du monde

Ter gelegenheid van de start van het nieuwe project de Idealenfabriek hebben we het beeld *La Création du Monde* van Gerhard Lentink een prominente plaats gegeven in de ontvangsthal van de deelnemers aan de discussies in het Utopa-Weeshuis in Leiden.

We kennen Gerhard goed en dat geldt ook voor zijn oeuvre. In de collectie van Beeldengalerij Het Depot in Wageningen bevinden zich inmiddels zes beelden, en dit is dan het zevende beeld.

Waarom verbinden wij de zeggingskracht van dit nieuwe beeld met het idealisme en de activiteiten van de Idealenfabriek?

Gerhard schrijft zelf over de wordingsgeschiedenis van het beeld: "In dezelfde meimaand van 2010 waarin ik de laatste hand legde aan de *Madonna der dagen*, ontstond het concept voor een nieuw beeld. Op dat moment had ik al twee jaar geen opdrachten meer en er werden evenmin bestaande werken aangekocht. Vanuit het door 'helaasbrieven' gevoede chagrijn en het idee-fixe van een vijandige maatschappij die niet staat te wachten op jouw inbreng, wilde ik in een nieuw werk uitdrukking geven aan het verlangen om me klein te maken, om weg te kruipen en als het ware terug te keren naar de moederschoot. Ik liet mijn model daartoe poseren in een foetale houding, als een ei

met voetjes. Die foetusvrouw wilde ik beschermen met een mathematische, bolvormige baarmoeder-constructie die haar aan alle kanten omringt."

Onze keus voor het nieuwe beeld werd bij ons toch door iets anders bepaald, alhoewel we ons het gevoel van de kunstenaar en zijn positie in de hem omringende wereld wel kunnen begrijpen.

In de Idealenfabriek willen wij door het opnieuw ontwikkelen van utopische idealen proberen onze leefomgeving, de wereld, te verbeteren en te vervolmaken. Het creëren van een nieuwe wereld. Een wereld waar we van dromen maar waarvan we denken dat die onmogelijk te realiseren is.

Het stramien van de wereldbol is eigenlijk zo ingewikkeld als de problemen in de wereld zelf. Toch is dat stramien niet utopisch maar werkelijkheid. Gerhard Lentink:

“Voor het ontwerp van die beschermconstructie ging ik te rade bij een onderzoek dat ik in het derde jaar van mijn studie aan de Bredase Sint Joostacademie had verricht. Het heette Onderlinge samenhang en varianten van de vijf platonische lichamen, en bestond uit een in complexiteit oplopende reeks van zesentwintig tekeningen waarin ik de eigenschappen van regelmatige veelvlakken onderzocht door er op alle mogelijke manieren mee te spelen: onderling confronteren, vermenigvuldigen, doorsnijden, afknotten, uitbreiden tot sterren et cetera. De laatste tekening was een bolvorm-

benadering bestaande uit 320 vlakken. Tekening no. 29 toonde wat ik zocht: het gemeenschappelijk lichaam van een regelmatige doorsnijding van de twee meest complexe platonische lichamen: een dodecaëder (twaalfvlak) met een icosaeëder (twintigvlak). Een icosaeëder bestaat uit twintig gelijkzijdige driehoeken en heeft twaalf hoekpunten, een dodecaëder is opgebouwd uit twaalf gelijkzijdige vijfhoeken en bezit twintig hoekpunten. Door die kruislingse getalsovereenkomst is het gemeenschappelijk lichaam weer een uiterst regelmatig veelvlak: de icosidodecaëder.”

Binnen in de wereldbol van dit beeld bevindt zich een mensbeeld, een mens in foetushouding. Een mens dat zich klein maakt om geboren te worden. Dat is een beeld gelijk aan het idee van de Idealen-

fabriek. De geboorte van een nieuwe mens. Klein in het begin maar met de kracht waaruit een nieuwe mens groeit. Zo zouden ook utopische idealen moeten zijn. Klein als een kiemcel in het begin maar waaruit iets groots kan groeien.

De boodschap van iets nieuws, de boodschap van een wonder dat op de wereld komt. Zo zouden utopische idealen moeten zijn. Kleine idealen die tot iets groots kunnen leiden. Zo groots dat we ons later afvragen hoe we ooit zonder konden.

Dat gevoel, die overtuiging, die missie zagen en zien wij in het beeld *La Création du Monde*. Wij hopen dat de uitstraling van het beeld ons inspireren en verwonderen zal, telkens weer opnieuw.

Loek Dijkman
Oprichter Stichting Utopa

De boodschap van een wonder
dat op de wereld komt.
Zo zouden utopische idealen
moeten zijn. Kleine idealen die
tot iets groots kunnen leiden



Over de Idealenfabriek

In de Idealenfabriek worden wisselende utopische thema's aan de orde te gesteld middels een tijdschrift, discussies, maaltijden, tentoonstellingen en publicaties. De Idealenfabriek wil uitvoerig en gedegen complexe problematieken van alle kanten belichten en zo de samenleving een stukje verbeteren. Het proberen onze samenleving te verbeteren is alleen al de moeite waard. Utopische dromen geven hoop. Hoop op een betere toekomst. Doet u met ons mee?

HET GESPREK IN AMSTERDAM, LEIDEN EN WAGENINGEN

De activiteiten van de Idealenfabriek vinden plaats op drie locaties van Utopa: het Orgelpark in Amsterdam, het Utopa-Weeshuis in Leiden en Beeldengalerij Het Depot in Wageningen. Op elke locatie gaan we regelmatig onder leiding van een gespreksleider in gesprek met wetenschappers, schrijvers, journalisten, kunstenaars, filmers, fotografen, muzikanten, bestuurders, politici en burgers. Die discussies kunnen gepaard gaan met tentoonstellingen, kunst, muziek of met een gezamenlijke maaltijd.

DISCUSSIES OP DE WEBSITE

Van iedere spreker komt de 'pitch' op onze website te staan, onder Video's. Ook

van elk gesprek komt een samengevatte versie online.

TIJDSCHRIFT ANDERSLAND

In ons eigen tijdschrift Andersland worden de onderwerpen van de Idealenfabriek ingeleid en van verschillende kanten belicht en verdiept. De toezending is binnen Nederland gratis.

SOCIAL MEDIA

De Idealenfabriek is ook te volgen via Facebook en Instagram (@idealenfabriek).

VISIE

De utopie lijkt opnieuw in de belangstelling te staan. En dat hangt natuurlijk niet alleen samen met het feit dat ruim vijfhonderd jaar geleden de uitgave van Utopia van Thomas More in Leuven van de pers rolde. In de Idealenfabriek wil Stichting Utopa haar utopische idealen uitdragen door wisselende thema's aan de orde te stellen middels een tijdschrift, discussies, maaltijden, tentoonstellingen en publicaties. De Idealenfabriek wil uitvoerig en gedegen complexe problematieken van alle kanten belichten en zo de samenleving een stukje verbeteren.

UTOPISCHE IDEALEN, GELOOF IN IETS BETERS

Utopische idealen zijn sinds het einde van de vorige eeuw steeds meer op de achtergrond geraakt. Utopisten waren dromers. De kans op realisering van die dromen was gering, zeer gering. De plaats van deze utopische idealen werd in toenemende mate ingenomen door eigenbelang, cynisme, negativisme en pessimisme. Men vond het steeds minder noodzakelijk om zich met idealisme in te zetten voor sociaal-maat-

schappelijke en politieke verbeteringen, wanneer dieniet het individu centraal stelden. Toch is idealisme daarop een van de beste antwoorden. Het gaat er niet zozeer om onze idealen per se ten koste van alles gerealiseerd te zien, maar utopische idealen doen ons en onze medeburgers geloven dat er andere en betere mogelijkheden zijn. Utopische idealen wijzen de weg.

Het proberen onze samenleving te verbeteren is alleen al de moeite waard. We hoeven niet altijd bij de pakken neer te zitten. Utopische dromen geven hoop. Hoop op een betere toekomst. Een betere toekomst voor onszelf, voor onze kinderen en voor onze aarde.



LOEK DIJKMAN
Oprichter Stichting Utopa

BOEKEN VAN STICHTING UTOPA

Uitgeverij Waanders heeft in samenwerking met Stichting Utopa de volgende twee boeken uitgegeven. Interesse? U kunt de boeken bestellen bij de boekhandel of via Uitgeverij Waanders & de Kunst. Het boek 50 jaar anders ondernemen is ook op onze eigen website als pdf te vinden, door in het hoofdmenu onder Publicaties naar Boeken te gaan.

50 JAAR ANDERS ONDERNEMEN

50 jaar anders ondernemen gaat niet over de geschiedenis van 50 jaar ondernemen door Loek Dijkman binnen de Topa-Groep, maar over keuzes die hij daarbij heeft gemaakt. Het is op de eerste plaats een filosofische en sociale visie op ondernemen die in vijftig jaar is gerealiseerd. In het boek worden kanttekeningen bij het algemeen aanvaarde kapitalistische model en de dogma's van het kapitalistische systeem geplaatst, en thema's aange-

kaart zoals de verdeling van werk en inkomen, werkgelegenheid, en de functie van ondernemen en ondernemingen.

"Wie het boek van Loek Dijkman leest maakt kennis met een idealist, een filantroop, een utopist. Hij leest dat waarde niet gaat over geld. Dat voldoening niet synoniem is met rijk worden. Dat succes te vaak gelijk wordt gesteld met financieel succes. En zo'n lezer zou tot de conclusie kunnen komen dat Loek Dijkman een goedbedoelende, wereld-

vreemde, van iedere realiteitszin verstoken hemelbestormer is. Die conclusie deugt niet. Het mooie van Loek Dijkmans leven en van het boek is dat hij aan zijn filantropische en utopistische idealen niet alleen 50 jaar trouw is gebleven, hij is er succesvol mee geweest. Hij heeft laten zien dat het kan." *Jan Terlouw*

"Loek Dijkman heeft zich ook uitgesproken voor een kortere werkweek (32 uur) om een herverdeling van werk te realiseren. Volledige werkgele-



50 jaar anders ondernemen, Loek Dijkman
2e herziene druk, 260 pagina's
ISBN 9789462630260, € 19,95

genheid is een mythe volgens hem. In zijn visie heeft een onvoorwaardelijk basisinkomen ook een prominente plaats. Het leidt volgens Dijkman tot een beteugeling van de consumptiedrang en leidt tot betere verdeling van werk. Een dergelijke visie te horen uit de mond van een ondernemer is heel uitzonderlijk, maar getuigt wel van een "verlichte" ondernemer." *Ir. R. Thelosen, Fontys Hogeschool Eindhoven*

ZO ZIE IK MIJZELF

"Tijdens het schrijven van de verhalen in deze bundel heb ik gemerkt dat ik met het omslaan van elke bladzijde als het ware een bladzijde van mijn eigen leven omsloeg. Bladzijden uit de schoolperiode en daarna over mijn werkzame periode. Werk in en buiten ondernemingen. Betaald en onbetaald werk." *Loek Dijkman*

Een greep uit de verhalen: "Beelden en Bomen", "Vrouwen", "Verpakken en



Zo zie ik mijzelf, Loek Dijkman
Dit heeft met afstand te maken, niet met afscheid
236 pagina's, inclusief CD met o.a. twee op muziek gezette gedichten van Bert Voeten
ISBN 9789462623019, € 19,95

mode", "Molens", "Orgels", "Anton Brückner" en "De dood, een metgezel".

Ook interessant...

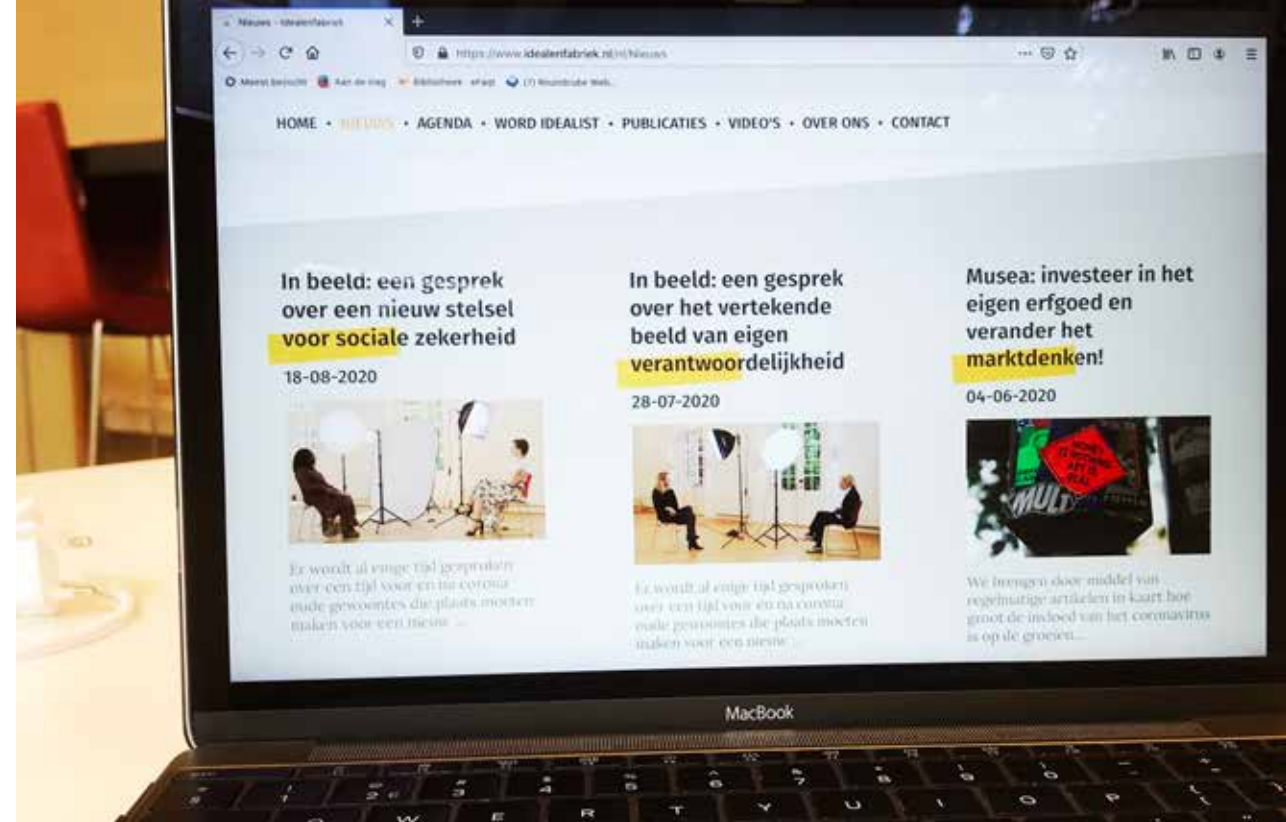
Door de ontwikkelingen rondom het coronavirus hebben wij besloten om voorlopig de bijeenkomsten van de Idealenfabriek te annuleren. Een veilige plek bieden is wat we onze gasten willen garanderen en waar we ons verantwoordelijk voor voelen. Maar dat wil niet zeggen dat we stilzitten: online praten we graag met u verder! Op onze website kunt u interviews met sprekers bekijken, artikelen uit eerdere edities van Andersland en nieuwsbe-

richten lezen, en opnames van eerdere bijeenkomsten terugkijken. Daarnaast zijn we bezig met het opnemen van artikelen uit Andersland, zodat u deze binnenkort ook kunt beluisteren.

Wilt u graag reageren op iets wat u heeft bekeken of gelezen, of heeft u een andere vraag? U kunt ons bereiken via onze website, maar ook via Facebook en Instagram (@idealenfabriek). Via deze sociale media accounts kunt

u ook op de hoogte blijven van de ontwikkelingen rondom de dealenfabriek.

WWW.IDEALENFABRIEK.NL



COLOFON

Andersland • Tijdschrift van
de Idealenfabriek
Nummer 3 (2020)
ISSN 2666-0067

REDACTIE

Anneloes Dijkman-Zentveld
E info@idealenfabriek.nl
W www.idealenfabriek.nl

VORMGEVER & UITGEVER

Stichting Utopa
Hooglandsekerkgracht 17A
2312 HS Leiden

FOTOGRAFIE

De redactie heeft geprobeerd van alle afbeeldingen te achterhalen wie de rechthebbende is. Voor zover bekend zijn de rechthebbenden bij de foto's vermeld. Wie kan aantonen recht te hebben op een of meer afbeeldingen in dit nummer zonder door de redactie te zijn benaderd, wordt verzocht zich binnen twee weken na het verschijnen van dit nummer bij de redactie te melden.

Met dank aan Unsplash en Pexels voor veel van de foto's in dit nummer.

Illustrator Martien van den Hoek studeerde Wijsbegeerte en Autonomo beeldende Kunst, richting schilderen. In haar illustraties probeert ze de grensvorm op te zoeken tussen toegepast en autonoom beeld. In de illustraties zie je vaak haar voorliefde voor klassieke schildercomposities terug; stillevens, portretten en landschappen.

STICHTING UTOPA

De Stichting Utopa ontleent haar naam aan de Topa-Groep. Een groep ondernemingen die werkzaam is op het gebied van transportverpakken, met accenten op handel, productie, technologie, onderzoek en nascholing.

De stichting werd in 1988 opgericht en bezit vanaf dat jaar alle aandelen van de Topa-Groep. De inkomsten van de stichting bestaan onder andere uit de dividenden die de stichting op dit aandelenbezit ontvangt. Hoezeer de Stichting Utopa en de Topa-Groep door de eigendomsverhouding ook met elkaar zijn verbonden, de commerciële zeggenschap over de Topa-Groep berust niet bij de stichting. De samenhang tussen de Stichting Utopa en de Topa-Groep is als bij een munt: twee zijden die elkaar niet zien maar toch bij elkaar horen. Twee verschillende gezichten die samen een eenheid vormen.

EEN VISIE

De belangrijkste beweegreden van de toenmalige eigenaar van de Topa-Groep, Loek Dijkman, om zijn bezit in de Stichting Utopa onder te brengen was zijn visie dat de onderneming een rol in haar omgeving vervult die verder gaat dan het verschaffen van werk en het maken van winst. De gedachte hierbij is dat de

onderneming haar “overwinst” niet aan aandeelhouders uitkeert maar aan haar omgeving waaraan zij haar bestaansrecht ontleent. De winst wordt aangewend voor het algemeen nut (ANBI).

DE GESCHIEDENIS HERHAALT ZICH

De constructie om het vermogen van een onderneming in een stichting onder te brengen en ook het idee dat er aan ten grondslag ligt, is niet nieuw. Al in 1889 richtte Ernst Abbe in Duitsland in Jena de Carl Zeiss Stiftung op. Voor Abbe gold zijn persoonlijke overtuiging dat “ondernemingseigendom aan strengere ethische maatstaven dient te voldoen en als openbaar goed wordt behandeld, voor zover dat uitgaat boven de maatstaf van een passend loon voor werk”. In ons eigen land bestonden rond 1900 utopische bewegingen rond Frederik van Eeden en Nescio. Bij de Van Leer-Groep, eveneens een verpakkingsbedrijf, werd in 1972 het ondernemingsvermogen ten behoeve van ideële doeleinden in een stichting ondergebracht.

STATUTAIRE DOELSTELLING

De statutaire doelstelling van de Stichting Utopa is: Het actualiseren en stimuleren van creatieve talenten van mensen, daar waar de aanleg van

enkelingen, om welke reden dan ook, geen kans krijgt. Onze samenleving legt zwaar de nadruk op bepaalde waarden, maar plaatst daardoor andere in de schaduw. De stichting stelt zich ten doel een bijdrage te leveren aan het compenseren van deze onevenwichtigheden. Omdat de waarden die de samenleving benadrukt aan periodieke veranderingen onderhevig zijn, actualiseert de stichting haar aandachtsgebieden voortdurend. De geschiedenis leert dat bij het nemen van beslissingen economische argumenten vaak de doorslag geven. Achteraf blijkt dat die argumenten soms eenzijdig, discutabel of zelfs onjuist zijn. De stichting wil met de haar ter beschikking staande middelen deze eenzijdige waardenbeoordeling enigszins compenseren en als katalysator fungeren in een beoogd veranderingsproces. Tegelijkertijd wil de stichting de betrekkelijkheid van ons tegenwoordige bestel benadrukken zonder direct een beter (utopisch) alternatief voorhanden te hebben.

EEN UTOPIE

De naam van de Stichting Utopa past wonderwel binnen de Topa-Groep. Deze naam roept natuurlijk ook associaties op met Utopia, het in 1516 door Thomas More gepubliceerde boek waarin hij een volmaakt gelukkige staat beschreef.

Een utopie..... Na Thomas More volgden er nog vele utopisten, ook in Nederland. Ondanks de verschillen van inhoud hadden alle utopieën door de eeuwen heen betrekking op de relatie van de mens tot zijn omgeving, op de verhouding van mens tot mens, van de mens tot de natuur en van de mens tot zijn werk. In het perspectief van deze verhoudingen is de Stichting Utopa werkzaam waarbij het historisch besef steeds een terugkerend element is. Binnen verschillende aandachtsgebieden kiest de stichting voortdurend segmenten die extra aandacht en ondersteuning behoeven. Waar mogelijk ondersteunt de stichting educatieve activiteiten die een verband hebben met de geselecteerde aandachtsgebieden.

Stichting Utopa, Leiden

www.stichtingutopa.nl
www.idealenfabric.nl

Beeldengalerij Het Depot, Wageningen

www.hetdepot.nl

Orgelpark, Amsterdam

www.orgelpark.nl

Utopa Weeshuis Kinderrechtenhuis, Leiden

www.utopa-weeshuis.nl



Stichting Utopa, Utopa Weeshuis, Leiden

Raakt u ook geïnspireerd
door de artikelen in
Andersland?

Kom dan op de Idealenfabriek-avonden meepraten over deze utopische dromen en ideeën. Utopische dromen geven hoop. Hoop op een betere toekomst. Doet u met ons mee?

Bent u nog geen Idealist?
Dan kunt u zich op onze website kosteloos als Idealist aanmelden. Als Idealist ontvangt u onze nieuwsbrief en de toekomstige nummers van *Andersland*.

www.idealenfabriek.nl

idealenfabriek

UTOPISCHE IDEALEN WIJZEN DE WEG