

## Een nieuwe dimensie voor kunst en politiek?

*Koen Vermeir*

De politiek is teruggekeerd in de hedendaagse kunsten. In internationale exposities, zoals *Documenta X* (1997) en *XI* (2002), nemen thema's zoals democratie, migratie, multiculturaliteit, globalisering, nieuw nationalisme, diaspora en postkolonialisme een belangrijke plaats in.<sup>1</sup> Een ander voorbeeld is *Making Things Public - Atmosphären der Demokratie*, de hoofdtentoonstelling 2005 in het beroemde ZKM (*Zentrum für Kunst und Medientechnologie*) te Karlsruhe, die helemaal over de intersectie kunst-wetenschap-politiek gaat. 'De tentoonstelling wil niets minder bereiken dan een vernieuwing van dat wat een kunsttentoonstelling uitmaakt; ze wil nieuwe manieren vinden om na te denken over politiek, en methodes ontwikkelen die tot een nieuwe vorm van samenwerking tussen kunstenaars en wetenschappers leidt' (persbericht).<sup>2</sup> De politieke situatie vandaag is voor de curatoren Bruno Latour en Peter Weibel de aanleiding tot deze tentoonstelling en ze voert hen tot verdere reflectie over – en herdefiniëring van – de concepten 'politiek', 'kunst' en 'wetenschap'.<sup>3</sup>

Ook in Nederland en België brengen de kunsten de politiek meer naar de voorgrond. Denk maar aan politiek actueel theater zoals de producties van het *Zuidelijk Toneel Hollandia*, of aan de openingstentoonstelling (20 november 2004) van *Extra City*, het nieuwe internationale 'Center for Contemporary Art' in Antwerpen, die een brug wou slaan tussen de kunsten en 'de internationale politieke situatie vandaag' (persbericht). *We Are The World*, de Nederlandse inzending voor de Biënnale in Venetië 2003, stelde ook het politieke engagement voorop. Curator Rein Wolfs wou aantonen dat, ondanks de verharding in de samenleving en het geclaimde faillissement van de multiculturele maatschappij, multiculturaliteit in de kunst nog steeds mogelijk is (persbericht).

Kunst en politiek interageren vandaag op vele manieren. Verschillende kunstenaars snijden politieke onderwerpen aan, maar ook institutioneel zijn kunst en politiek met elkaar verweven. Het debat over wat kunst *is* woedt al eeuwen lang, maar in de beslissingen over welke werken als kunst *gelden*, speelde er altijd al een politieke dimensie mee – van belangrijke beschermheren enkele eeuwen geleden tot museumdirecteurs en investeerders vandaag. Toen Marcel Duchamp zijn readymades maakte, wilde hij duidelijk maken dat een kunstwerk alleen te definiëren is als een intellectuele beslissing. Maar daaruit is ook het besef gegroeid dat het slechts bepaalde mensen [einde pagina 5] zijn die door een dergelijke

beslissing aan een werk uiteindelijk de *status* ‘kunst’ kunnen verlenen. Een kunstwerk is deel van een netwerk dat kunstenaars, kunstwerken, andere objecten, musea, investeerders, critici en dikwijls ook politici met elkaar verbindt, en het heeft daarom een onvermijdelijk ‘politiek’ aspect. Dit is de ‘kleine’, de interne politieke dimensie in de kunsten, van lokale galerijhouders tot investeerders en multinationals, waarmee de kunstwereld zich zal moeten blijven confronteren.

Ook ‘grotere’ politieke bekommernissen, de algemene politieke vraagstukken van vandaag, spelen opnieuw een rol in de kunsten – zowel thematisch als institutioneel. Zo zorgde Gerard Mortier onlangs voor heel wat opschudding in Vlaanderen. Hij verkondigde dat Antwerpen zijn *Museum aan de Stroom* niet verdient, omdat de stad te rechts zou zijn. Velen namen hem deze politiek geladen uitspraak kwalijk en reageerden door te benadrukken dat kunst apolitiek moet zijn. Mortier zelf vindt dat kunst net de taak heeft politiek en maatschappij bij te sturen. Daarop ontspon er zich een heus publiek debat over de relatie tussen kunst en politiek in het online-forum van de krant *De Standaard* (Archief *De Standaard Online*, April 2005). De ideologie van een belangeloze kunst, en de idee van *l’art pour l’art*, wordt er voor de zoveelste keer uitgespeeld tegen een meer sociaal en politiek geëngageerde – maar niet noodzakelijk moraliserende – kunst.

Natuurlijk wordt er al langer politiek geïnspireerde kunst gemaakt, maar na de *l’art pour l’art* beweging en de ontvoogding van de kunsten in de 19<sup>e</sup> eeuw is dit altijd een heikel thema geweest. Vele kunststromingen hebben zich in een soort slingerbeweging naar de politiek toe en dan weer van de politiek weg gekeerd, op zoek naar een balans. Tot voor enkele decennia werd politiek geïnspireerde kunst hoofdzakelijk bepaald door het socialistische of communistische ideeëngoed. In het Westen was vooral de kunst van de jaren zestig en zeventig, samen met de opkomende jeugdcultuur en populaire cultuur, expliciet politiek geëngageerd. Later had deze politieke kunst vooral in het Oostblok nog een duidelijke plaats: zowel ondergrondse kritische kunst als officiële partijkunst was prominent aanwezig in het culturele landschap. Met de val van het ijzeren gordijn kwam daar ook een einde aan. Deze ‘oudere’ politieke kunst is steeds minder aanwezig op de kunstscène. Zelfs in Oost-Europa hadden kunst en politiek zich eigenlijk al vroeger, van in het begin van de jaren tachtig, van elkaar afgekeerd. Vroegere kunststromingen met een sterk politieke invalshoek werden ook toen al dikwijls met een scheef oog bekeken. Maar ondertussen hebben vele kunstenaars dit afwenden van de politiek niet echt als een bevrijding ervaren. Het verlies van deze oude politieke dimensie stemde sommige kunstenaars eerder nadenkend, terwijl anderen

aangetrokken werden door andere sociale en politieke kwesties. Deze bundel werpt licht op deze veranderende interesses, en de opgang van een nieuwe politieke dimensie in de kunsten.

We mogen ons natuurlijk niet laten verblinden door de glitter van de officiële mondiale kunstscène. Er zijn belangrijke verschillen tussen verschillende geografische [einde pagina 6] regio's en we mogen niet de ethnocentrische vergissing maken wanneer we over 'de kunst' in het algemeen spreken. Politiek heeft een totaal andere functie in de verschillende kunstscènes in Europa, Afrika, Azië, Australië of de Amerika's. Ook in het Westen is politiek zeker belangrijk gebleven in vele artistieke sub- en counterculturen. Zowel de institutionalisering als de officiële geschiedschrijving van de kunsten, die beide tot voor kort de apolitieke houding van de kunst propageerden, is dikwijls een (ideologische) vervorming van wat er werkelijk aan de gang was. Artistieke bewegingen spelen zich onder- en bovengronds af, en zijn dikwijls niet gemakkelijk toegankelijk voor een modale toeschouwer. De studie van de relatie tussen kunst en politiek laat ons opnieuw afwegen wat 'kunst' nu eigenlijk is; ze doet ons de grenzen van de esthetica aftasten en leidt ons direct weer tot cruciale esthetische vragen zoals 'Wat is kunst?' of 'Wat geldt er als kunst?', 'Is er een onderscheid tussen kunst met een grote en met een kleine K?', en 'wat betekent 'politiek' in relatie tot de kunsten?' Inderdaad, ook de betekenis van 'politiek' komt in vraag te staan.

Sommigen, zoals Walter Benjamin, zouden argumenteren dat kunst altijd al politiek is. Ze hebben natuurlijk gelijk in zoverre een apolitieke of antipolitieke houding ook een politieke stellingname is. Verder kan kunst zich natuurlijk nooit echt isoleren van de sociale relaties en de maatschappelijke structuren waar ze deel van uitmaakt. Maar velen geloven ook dat er een intrinsieke band bestaat tussen kunst en politiek; ze beweren bijvoorbeeld dat kunst altijd kritisch en emancipatorisch zou moeten zijn. De kunstenaar moet dan altijd een 'dilettant' zijn en mag zich niet laten inschrijven in de heersende economische en institutionele discours. Misschien is 'echte' kunst dan net datgene wat niet geaccapareerd wordt door de netwerken van galerijen, investeerders en musea. Misschien heeft kunst niets met galerijen te maken, en had Joseph Beuys gelijk wanneer hij beweerde dat elke mens door middel van zijn creativiteit een kunstenaar is (*Kunst = Mensch = Kreativität = Freiheit*). Ook voor Beuys was kunst verbonden met een politieke visie, en ook voor hem gingen mondigheid, creativiteit, kunst en democratie samen.

Anderen, zoals Jean Baudrillard, verklaarden dat in onze tijd politiek als zodanig onmogelijk geworden is, maar verbonden dit ook met een crisis in de kunst. Alles wordt opgenomen in het alomvattende spektakel van consumptie en massacultuur. Inderdaad, de kunsten vandaag hebben een ingewikkelde relatie met consumptie en kapitalisme, waarmee ze

ook in het reine proberen te komen. Dit levert nieuwe vormen van politieke inspiratie waarbij kunstenaars zich afzetten tegen het spektakel en de consumptiemaatschappij. De paradox en de spanning liggen natuurlijk in het feit dat veel hedendaagse kunst, samen met de ganse kunstscène, juist op deze mechanismen steunt.

De netwerkidee – de idee dat kunst een sociaal instituut is, waarin macht- en geldstromen cruciaal zijn – bedreigt de klassieke waarden geassocieerd met de kunsten. Alles kan dan potentieel kunst zijn, als het maar door de machtigen als kunst uit- **[einde pagina 7]** geroepen wordt. Maar de democratische idee dat iedereen kunstenaar is kan ook ontaarden.<sup>4</sup> Moeten we aannemen dat het werk van zovele amateur-kunstenaars ook echte ‘Kunst’ is? Is dit niet nog een grotere bedreiging voor onze (goede?) smaak. Populisme neigt er toe van alles ook werkelijk kunst te maken, of herinterpreteert op zijn minst sommige klassieke waarden geassocieerd met de kunsten (zoals schoonheid).<sup>5</sup> Ook dit zijn politieke beslissingen over kunst – retorische dichotomieën tussen elitekunst versus volkskunst, bijvoorbeeld, stigmatiseren kunstvormen en worden misbruikt in politieke debatten (onder andere over subsidies). De kunsten lijken plots hopeloos verstikt in allerlei laag-bij-de-gronds politiek gesjacher. Ze worden zelfs deel van goed uitgekende politieke strategieën.<sup>6</sup> Het is dan ook logisch dat sommigen opnieuw een scherpe lijn tussen kunst en politiek willen trekken, maar op die manier dreigen ze ook de kunst haar potentie te ontnemen.

Recent nog beklemtoonde de Nederlandse eerste minister Balkenende, bij de opening van een expositie van Jan Verschoor in het Amstelveense *Cobra Museum*, een volgens hem belangrijk verschil tussen kunst en politiek: ‘Goede politiek is gebouwd op visie maar kan nooit voorbij gaan aan de feiten. Dat ligt voor de kunst anders. Een kunstenaar – vooral een moderne kunstenaar – kan de werkelijkheid wel compleet op zijn kop zetten. Hij kan een heel eigen werkelijkheid construeren’ (persbericht). Het valt nog maar te bezien of de kunst zich neerlegt bij deze onschuldige utopische functie die Balkenende haar toewijst, en of de politiek het zich kan permitteren om louter pragmatisch te werk te gaan en de utopie te schuwen.

Balkenende stond alleszins met zijn mond vol tanden na de moord op de cineast Theo Van Gogh. Deze vertelde in zijn film *Submission* het verhaal van moslimvrouwen die gedwongen werden te huwen, waarna ze misbruikt en verkracht werden. De film kostte Van Gogh het leven – een beledigde fundamentalistische moslim schoot hem neer op 2 november 2004 – en veranderde zo het politieke, sociale en artistieke landschap in Nederland. Kunstenaars houden zich blijkbaar toch met ‘de feiten’ bezig en politici kunnen deze feiten niet de baas. Sterker nog, kunstenaars en politici werken samen en laten de grens tussen kunstenaar en politicus verder vervagen. Van Gogh maakte de film *Submission* immers samen

met VVD-kamerlid Ayaan Hirsi Ali, en de film maakt ook deel uit van haar politieke strijd tegen de onderdrukking van de vrouw in islamitische culturen. Maar de moord op Van Gogh en de bedreigingen aan het adres van Hirsi Ali tonen aan dat ook de politiek niet meer is wat ze geweest is...

De politiek is getransformeerd door de recente internationale en nationale gebeurtenissen, en dat geldt ook voor de kunsten. De echt nieuwe politieke dimensie van de kunsten ligt waarschijnlijk in de gezamenlijke transformatie van kunst en politiek door multiculturalisme en terreur, waardoor nieuwe politieke en artistieke vormen zijn ontstaan. Nationalisme, multiculturalisme, terrorisme; ethiek, esthetiek en politiek komen samen. Met 9/11 wordt de internationale politieke agenda van vandaag overheerst **[einde pagina 8]** door nieuwe interesses en zorgen. Terrorismen, multi- of transculturalisme en (anders)globalisme zijn nu echt centraal komen te staan, en deze nieuwe politieke agenda weerspiegelt zich ook in de kunsten.

Nederland heeft nu dus ook een eigen ‘terroristisch’ drama – ook al is het van een andere schaal en aard dan in de andere landen. Op haar eigen manier raakte de moord op Van Gogh Nederland, dat prat ging op het poldermodel van integratie en multiculturaliteit, in het hart. De bevolking was geschokt door het gebeuren. Verhitte reacties verbonden de moord met fundamentele politieke waarden zoals het recht op vrije meningsuiting. ‘Het vrije woord is vermoord!’ kopte *De Morgen* (03/11/2004). Daartegenover staan anderen die Van Gogh en Hirsi Ali eerder al beschuldigd hadden van provocatie en grensoverschrijding. Na de uitzending van *Submission* in het VPRO tv-programma *Zomergasten* (29/08/2004) schreef Ton Crijnen dat in de film op ‘ongekend provocerende en blasfemische wijze’ met de religieuze gevoeligheden van de moslims omgesprongen werd (*Trouw* 30/08/2004). Er zijn inderdaad grenzen aan de vrije meningsuiting – men kan niet zomaar beledigingen in het rond strooien – maar waar deze grenzen liggen is niet zo eenvoudig vast te stellen. De film wordt nu ook effectief niet meer vertoond: de producent weigerde elke toestemming daarvoor, naar verluid omwille van de veiligheid van de acteurs. Deze (zelf)censuur laat het provocerende karakter van de film in het midden.<sup>7</sup>

*Submission* is een treffend voorbeeld van de nieuwe politieke dimensie in de kunst – op het scherpst van de snee. Het goed elf minuten durende filmpje toont ondermeer een mishandelde vrouw die met koranverzen beschreven is – verzen die zogezegd vrouwmishandeling legitimeren. Een andere vrouw, getoond in een doorzichtige nikaab om haar naakte menselijkheid in de verf te zetten, stelt een eigentijdse Job voor. Ze betuigt haar trouw aan Allah, maar vraagt ook hoe Hij deze mishandelingen kan toelaten. Dit alles wordt

afgewisseld met korte beeldflitsen van een mishandelde vrouw. Is *Submission* ethisch en politiek aanvaardbaar? In de 98 lezersreacties op Ton Crijnens artikel wordt het werk van Hirsi Ali en Van Gogh sterk verdedigd. Dirk Verhofstadt vindt het een liberale strijd voor emancipatie en tegen onderdrukking, en anderen vergelijken het met vroegere kritieken op het christendom. Er is echter ook kritiek te horen, vooral dat het filmpje te veel generaliseert of de zaak vertekent. Het probleem ligt slechts bij bepaalde islamculturen en niet bij de islam zelf, wordt er opgemerkt. De gebruikte verzen komen eigenlijk uit de soenna en geven de Koran niet juist weer, schrijft iemand anders. Waarom wordt er niet gerept over de vrouwonvriendelijke teksten in de Bijbel, of over fundamentalistische christenen die de bijbel naar de letter volgen, vraagt een derde.<sup>8</sup> Daarbij komt nog dat het voor islamieten blasfemisch is om de teksten van de Koran op een vrouwenlichaam te schrijven. Na de moord op Van Gogh kwamen er ook veel meer lezersreacties uit islamitische hoek dan voorheen, en de beschuldiging van provocatie wordt meer eensluidend. **[einde pagina 9]** Wat de mensen uit het filmpje halen hangt duidelijk af van hun achtergrond, en van de context op dat moment.

Is *Submission* eigenlijk wel een kunstwerk? De film werd gemaakt door een controversiële regisseur en een politica. Vele kijkers apprecieerden zeker en vast de esthetiek van het filmpje – ‘artistiek en beladen’ becommentarieert iemand. Velen verwezen er ook expliciet naar als kunst, dikwijls in verband met het kritische potentieel dat ze met kunst verbonden.<sup>9</sup> Ook Ton Crijnen refereert in zijn kritisch krantenartikel onbekommerd naar kunst, en in een ander artikel in *Trouw* wordt *Submission* een ‘profetisch kunstwerk’<sup>10</sup> genoemd. De context waarin het werk getoond wordt is echter niet het museum, maar een praatprogramma op tv, waarin Hirsi Ali haar ethisch-politieke strijd uit de doeken doet.<sup>11</sup> Ondanks de esthetische appreciatie door vele toeschouwers, is het toch de politieke boodschap die de discussie uitmaakt. Men moet er ook mee rekening houden dat een belangrijk deel van de doelgroep van *Submission* de esthetiek van het filmpje op een andere wijze ervaart. Islamitische esthetiek is anders van aard, ze is ook niet zo op beelden gericht, en esthetiek neemt in een islamitische samenleving een andere plaats in. Dit bemoeilijkt nog meer het overbrengen van de ethisch-politieke boodschap.

Naar mijn indruk presenteert het filmpje zich als kunst – het esthetische is belangrijk, en het heeft ook iets evocatiefs en poëtisch – maar er wordt ook duidelijk een boodschap meegegeven. Het probleem is dat de boodschap zelf niet eenduidig is. Kunst is dikwijls onduidelijk; gelukkig maar, want kunst vraagt veel interpretatie en een open houding van de toeschouwer. Een politieke boodschap moet echter zo duidelijk mogelijk zijn, zonder al te veel ambiguïteiten. *Submission* is een hybride product: kunstwerk en pamflet. De poging om

zowel kunst als politiek te zijn zorgt er voor dat de film in geen van beide echt geslaagd is. *Submission* brengt een te ambigue boodschap om goede politiek te zijn, terwijl die boodschap tegelijk ook een esthetische of artistieke contemplatie in de weg staat. Het blijft te veel op het niveau van propaganda steken, waarin esthetiek in functie van een polemieek gebruikt wordt.<sup>12</sup>

Dat is de gevaarlijke kracht van het esthetische, dat men dikwijls ongestraft *verder* kan gaan – schoonheid transformeert grofheid soms tot iets meer aanvaardbaars. Zowel lelijkheid als immoraliteit ‘choqueren’, beide zijn een aanval op onze sensibele, en de opgewekte gevoelens van afschuw worden door sommigen verward of vermengd. Een gebrek aan morele kwaliteiten lijkt dan ook gecompenseerd te kunnen worden door positieve esthetische kwaliteiten, en omgekeerd. Dit laat al zien dat het esthetische en het morele interageren op een complexe wijze. Een treffend voorbeeld van een immorele gebeurtenis met een sterke esthetische kracht is 9/11, de aanslag op de *Twin Towers* die door de componist Karlheinz Stockhausen ervaren werd als ‘het grootst denkbare kunstwerk van de hele kosmos’.<sup>13</sup> Velen reageerden geschokt op Stockhausens uitspraken; zijn concerten werden opgezegd en geboycot. Toch drukt **[einde pagina 10]** Stockhausen iets belangrijks uit. Hij laat zien dat het esthetische nog altijd relevant is, terwijl het ook problematisch kan zijn. Een gelijkaardig probleem stelde *Triumpf des Willens* (1934), Leni Riefenstahls film over de Nazi-Parteitag van 1934. Esthetici hebben zich het hoofd gebroken over hoe het mogelijk is dat iets moois en artistieks tegelijkertijd toch moreel verderfelijker kan zijn. Het is de ‘theodicee’ van de kunsten: *Hoe kan het schone met het kwade samengaan?* En wat is de rol van het immorele in de kunsten?

Stockhausen ging echter verder: hij ervoer ook de esthetiek van het lijden. De gruwelijkheid van het gebeuren droeg voor hem bij tot de esthetische waarde ervan! Dit duidt er al op dat Stockhausen niet zozeer in de klassieke esthetische val trapte en kunst en het echte leven door elkaar haalde. Hij beseftte goed genoeg dat er echt mensen stierven: ‘In één enkel moment worden 5000 mensen naar het hiernamaals gestuurd. Dat zou ik niet kunnen. Wij componisten stellen in vergelijking niets voor.’ Volgens Stockhausen moet kunst de alledaagse zekerheden doorbreken. ‘Wat er in spirituele termen gebeurde – de sprong uit de zekerheid, uit wat normaal als vanzelfsprekend aangenomen wordt, uit het leven – dat gebeurt soms ook op een kleinere schaal in de kunst; kunst is verder niets.’<sup>14</sup> Volgens hem moet kunst een sprong teweegbrengen in iemands spiritueel bestaan. En welke sprong is groter dan de sprong naar het hiernamaals? 9/11 doorbrak inderdaad de zekerheden van onze wereld – en is dus volgens Stockhausen het ultieme kunstwerk.<sup>15</sup>

Wat is de relatie tussen kunst, ethiek en politiek? Kan men 9/11 als een kunstwerk zien? Sinds performances een centrale plaats zijn gaan innemen, en sinds men het onderscheid tussen het leven en de kunst heeft willen opheffen (cf. Beuys), kunnen vele dingen kunst zijn. Maar 9/11 kunst noemen, lijkt te ver te gaan – kunst wordt wel degelijk beperkt door ethiek.<sup>16</sup> Kunnen misschien de opnamen van de terreuraanslagen kunst zijn? Opnamen en foto's zijn representaties, en in de kunsten zijn er altijd al klassieke scènes geweest van gruwelijke gebeurtenissen. De opnamen zijn dus minder problematisch, maar toch ligt ook dit nog gevoelig. Foto's en filmopnamen hebben een meer directe band met wat ze representeren – een materiële band – dan bijvoorbeeld het geval is bij schilderijen of gedichten. Ze hebben ook een sterke overtuigingskracht: we kijken ernaar alsof ze de gebeurtenissen weergeven zoals ze echt waren.<sup>17</sup> Omwille van dit 'directe' contact, en uit respect voor de slachtoffers, liggen foto's en filmopnamen gevoelig, zeker wanneer het gebeuren nog vers in het geheugen ligt.

Niet alleen kunst krijgt een ethische en politieke dimensie. Omgekeerd wordt de politiek van vandaag zowel 'geësthetiseerd' als 'geëthiseerd'. Enerzijds wordt politiek nu uitgevochten in de media, en dan vooral in de beeldcultuur. Deze evolutie maakt van politiek eerder een soort activisme, dat met 'politiek', in de zin van een argumentatie, een overtuigend betoog, nog weinig te doen heeft.<sup>18</sup> Esthetische eigenschappen worden gebruikt om mensen te overtuigen. Maar het zijn ook esthetische eigenschappen, 'onze [einde pagina 11] smaak', die 'ons' van de 'ander' onderscheid, en die steeds belangrijker worden naarmate racisme en multiculturalisme een dominant politiek-ethisch discours vormen.<sup>19</sup> Anderzijds valt politiek meer en meer met ethiek samen. Sinds 9/11 wordt het internationale politieke discours beheerst door dichotomieën tussen goed en kwaad. Ook op nationaal vlak worden politieke standpunten meer en meer gemoraliseerd. De onderwerpen van de politieke controverses raken ook steeds meer aan iets 'onaanraakbaars' – zaken waarover niet gedebatteerd en onderhandeld kan worden. Koranverzen op een vrouwenrug bijvoorbeeld: veel westerlingen zien het probleem niet, ze vinden het zelfs een poëtisch beeld, maar voor moslims is dit iets blasfemisch. De nieuwe politieke dimensie van de kunsten heeft natuurlijk ook te maken met deze nieuwe soort van politiek. In vele bijdragen in deze bundel worden politiek en ethiek dan ook samengebracht.

Zoals in Nederland regisseur Van Gogh en kamerlid Hirsi Ali samenwerkten, werken ook in België senator Mimount Bousakla en regisseur Guy Lee Thijs aan een nieuwe film over de receptie van moslims in de Westerse samenleving (en ook zij kregen bedreigingen).<sup>20</sup> Bousakla beweert dat het bij haar om een documentaire gaat en contrasteert zo haar



filmplannen – ondanks alle gelijkenissen – met *Submission*. Maar de grenzen tussen fictie, factie en feit zijn vaag, en niet toevallig wordt de documentaire vandaag weer opgewaardeerd als een kunstvorm. Politiek is zelf kunst geworden. Het politieke bedrijf is gemedialiseerd en lijkt dikwijls niet veel meer dan retoriek en show. Fictie en feit worden met elkaar vermengd. De wereld is – meer dan ooit – een schouwtoneel; een reeks *simulacra*, zoals Baudrillard het zegt. Politici geven praatjes bij vernissages en gebruiken kunst voor hun eigen programma. Maar vandaag maken ze ook zelf kunst – een expliciet politieke kunst, in het geval van Hirsi Ali en Bousakla, die een boodschap moet uitdragen en de mensen moet wakker schudden. Het lijkt bijna het tegenovergestelde van wat Balkenende beweerde: vandaag heeft de politiek de kunsten nodig om het nog over de feiten te kunnen hebben en om een publiek te kunnen aanspreken. De kunsten moeten ons de ‘werkelijkheid’ teruggeven.<sup>21</sup>

De kunsten verhouden zich vandaag op een nieuwe manier tot een getransformeerde wereld, en kunstenaars houden zich bezig met andere thema's dan vroeger. Multiculturalisme en racisme staan centraal, zowel in de politiek als in de kunsten. Voor *We Are The World*, bijvoorbeeld, de Nederlandse inzending voor de Biënnale van Venetië in 2003 (later in 2004 ook te zien in *Museum Boijmans Van Beuningen* te Rotterdam), werden vijf kunstenaars geselecteerd, van wie drie niet uit Nederland afkomstig zijn. De curator Rein Wolfs wou daarmee het multiculturele aspect benadrukken. Behalve dit multiculturele aspect en een zeker politiek engagement (Wolfs spreekt van ‘politics lite’), bestond de Nederlandse inzending bovenal uit kunst die gericht is op publieksparticipatie. Ook dit kan geïnterpreteerd worden als één van de nieuwe politieke dimensies van de kunsten, als we politiek begrijpen als kritische publieksparticipatie en -representatie.<sup>22</sup> **[einde pagina 12]**

Het is duidelijk geworden dat de nieuwe politieke dimensie van de kunsten alleen begrepen kan worden in het licht van verschillende visies op politiek en de veranderende politieke situatie. Politiek kan geïnterpreteerd worden als een belangeloos argumentatief debat zoals Habermas zich dat voorstelde. Anderen zien echter ook de kleine kantjes aan de politiek: vriendjespolitiek, omkooischandalen, politieke moorden, opake machtsstructuren en machtsmisbruik. Wat ‘politiek’ is, zeker in relatie met kunst, is helemaal niet duidelijk. ‘Politiek’ wordt in de kunsten dan ook zelden pertinent gedefinieerd of gekarakteriseerd. In de huidige internationale politieke situatie lijkt zelfs terreur een alledaags deel van de politiek te worden, zeker wanneer het verschil tussen terroristische en antiterroristische acties stilaan verdwijnt. Ook ethiek en politiek lopen stilaan in elkaar over, als de machten van het ‘goede’ en het ‘kwade’ met elkaar strijden. Ethiek als politiek. Terreur als politiek. En terreur als kunst? Voor zover dat beiden meestal bestaande machtsverhoudingen proberen te doorbreken

of in vraag te stellen, valt de nieuwe politieke kunst wel te vergelijken met terrorisme. Als politiek nog altijd begrepen kan worden als oorlog met andere middelen, dan zou kunst terrorisme met andere middelen kunnen zijn. Maar de middelen zijn natuurlijk belangrijk.

Kunstenaars vandaag nemen met hun werk meestal geen directe politieke stellingen meer in. Zelfs in de film *Submission* – al een uitzondering door zijn gebrek aan subtiliteit en zijn activistische karakter – wordt geen duidelijke ‘politieke’ stellingname verdedigd. De oude politieke kunst ging dikwijls gebukt onder een ideologische last. In plaats van een dergelijke activistische kunst worden we nu eerder geconfronteerd met een meer reflexieve kunst die op een subtielere wijze kritiek uitoefent. Het ethisch-politieke engagement van de kunstenaar hangt nauw samen met een houding van tasten en zoeken ten opzichte van zichzelf en de mogelijkhedenvoorwaarden van zijn of haar werk. Dit zelfonderzoek of deze zelfkritiek ontnemt ook de mogelijkheid tot eenduidige politieke stellingnamen. Tegelijk is de kunstenaar zich dikwijls expliciet bewust van zijn eigen gekleurdheid, van een noodzakelijke partialiteit, waar hij of zij mee speelt. Deze reflexiviteit is één van de belangrijkste kenmerken van de nieuwe politieke dimensie in de kunsten. Ze maakt hedendaagse politiek geïnspireerde kunstwerken rijker en interessanter dan de oudere politieke kunst. Eerder dan een utopie gaat het nu om een ‘a-topie’: het ontbinden van de posities en de meningen, het openhouden van de betekenis, het laten zien van andere mogelijkheden. Vrijheid wordt door kunstenaars vandaag dikwijls gezien als een verzet tegen ieder fundament, maar op die manier – door situaties en debatten open te breken – slagen de kunsten er ook in om te sensibiliseren en nieuwe perspectieven te laten zien.

Ook de nieuwe rol van de documentaire hangt daarmee samen. Enerzijds spelen de ‘feiten’ en de ‘werkelijkheid’ een steeds grotere rol in het interessegebied van de kunsten. Anderzijds worden deze documentaires niet als een neutrale weergave maar als **[einde pagina 13]** een artistieke productie gepresenteerd, wat hun relatie tot de werkelijkheid weer problematiseert, nuanceert en complexer maakt. Tegelijk bieden de kunsten ons ook een toegang tot een ‘werkelijkheid’ die dieper gaat dan de alledaagse stroom mediabeelden. De reflexieve manier waarmee kunstenaars vandaag met hun politieke engagement omgaan, hangt samen met een reflexieve houding tegenover de ‘realiteit’ zelf. Cineaste An van. Dienderen, bijvoorbeeld, thematiseert in haar documentaire film *Site, een antropologisch portret*, de relatie tussen kunst en multiculturalisme. Haar interview met de immigrant-kunstenaar José Besprosvany resulteerde echter niet in een ordinaire documentaire: ‘Met deze vormentaal tracht ik aan de kijker een signaal te geven dat de film een andere realiteit dan de ‘echte’ constitueert, dat ik via het creatief

en reflexief omgaan met beelden probeer een kritische positie in te nemen ten overstaan van de dominante televisiepolitiek' (van. Dienderen 2001, 47).

In een essay in *Etcetera* beschrijft van. Dienderen hoe ze gefascineerd is door de 'interactieve beeldvorming' uit de visuele antropologie. Terwijl klassieke televisiedocumentaires uit economische noodzaak dikwijls scenario's aan de 'acteurs' opleggen, zodat ze eerder de vooroordelen van de documentairmaker weerspiegelen dan één of andere objectieve werkelijkheid, probeert men bij interactieve beeldvorming zowel de acteurs als de kijkers te betrekken bij het maakproces van de film.<sup>23</sup> De filmmaker laat de context zien waarin het beeld is ontstaan en verduidelijkt de keuzes, de interventies en selecties, die in samenspraak met de gefilmde personen gemaakt werden. Op deze manier wordt er geen fictionele realiteit door de filmmaker opgelegd alsof het de objectieve werkelijkheid was,<sup>24</sup> maar wordt er gewerkt naar een negotieerde aanspraak op een gedeelde werkelijkheid. De werkelijkheid waar het hier om gaat is dus eigenlijk altijd al een 'politieke' werkelijkheid.

Kunst kan de alledaagse mediabeelden ook op een andere manier transcenderen. Het gaat dan niet zozeer om waarheidsaanspraken, maar om de poëzie van de dingen. Achter de expliciete beelden van een kunstwerk resoneert er dan iets anders, iets dat niet getoond wordt en misschien ook niet zomaar getoond kan worden. Bij het poëtische staat niet de werkelijkheid als zodanig, maar een betekenisvolle werkelijkheid centraal. Maar ook in de nieuwe politieke dimensie van de kunsten gaat het niet meer om een 'objectieve' werkelijkheid (ook al zijn waarheidsaanspraken nog wel belangrijk).<sup>25</sup> Kunstenaars erkennen en benadrukken nu het partiële en gedeelde karakter van de werkelijkheid – wat altijd een beleefde werkelijkheid is. Dit maakt ook duidelijk dat het poëtische complementair kan zijn aan de nieuwe sociale, ethische en politieke dimensie van de kunsten. Bij beide gaat het om het 'treffende', om wat ons aangaat, om wat ons raakt. Dit affect, waar het zowel in de ethische als de esthetische ervaring om gaat, kan een zelfconfrontatie tot stand brengen, en kan de aanzet zijn van een meer reflexieve omgang met de dingen. In een tijd van extremen echter, zoals deze tijd onder meer door Baudrillard, Virilio en vele postmoderne denkers gekarakteriseerd wordt, probe- **[einde pagina 14]** ren vele beeldmakers niet meer een affect (laat staan een reflexieve houding), maar een heuse schok teweeg te brengen.

'Schokkende beelden' staan vandaag de dag centraal in zowel kunst als politiek. De schok die ze in ons teweegbrengen kan echter ook een ethische dimensie weerspiegelen – een dimensie die in de hedendaagse kunsten ruimte krijgt zich te ontwikkelen. In de verschillende bijdragen tot deze bundel zien we inderdaad dat politiek en ethiek vandaag dicht bij elkaar komen, en dat de nieuwe politieke dimensie van de kunsten ook een ethische dimensie

impliceert. De verschillende auteurs in deze bundel gaan de uitdaging aan de verschillende nieuwe politieke dimensies van de kunsten te analyseren en begrijpelijk te maken. Daarbij worden de noties ‘kunst’, ‘politiek’ en ‘ethiek’ zelf ook in vraag gesteld, en de mogelijkheden van een vernieuwde esthetica worden voor de eerste maal geëxploreerd.

Sabine Hillen laat in *DE MODERNE ESTHETICA VAN DE PERVERSIE* zien dat hedendaagse romans over lichamelijke perversie, mutilatie en exces niet langer een erotische maar ook een politieke subversie nastreven. In deze romans wordt het neoliberale ideaal van Bildung en opvoeding opzettelijk geperverteerd – opvoeding verheft de mens niet maar verlaagt hem. In deze boeken weigeren de hoofdpersonages zich te laten inschakelen in de heersende economische, sociale en politieke netwerken. Door het omdraaien – perverteren – van de bestaande keurslijven en machtsverhoudingen, door het omwisselen van verheffen en verlagen, meester en slaaf, zijn deze teksten een aanklacht tegen het consumentisme en kapitalisme. De auteurs beseffen dat er geen utopie meer mogelijk is. Ze houden zich ver van een voor de hand liggend utopisch socialisme of andersglobalisme, maar benadrukken de *distopie*, de verbrokkeling en de ambiguïteit. Ook de idee van ‘vrijheid’ – vandaag dikwijls op een liberale manier geïnterpreteerd – zou in het licht van deze romans herzien moeten worden. Door een andere logica van macht, lust en verlangen te volgen, kan het masochisme hier een verzet worden tegen de heersende economische en instrumentele macht.

In *DE NIEUWE POLITIEKE DIMENSIE VAN KUNST* heeft Cornée Jacobs het *OVER SCHOKKENDE BEELDEN*. Ze analyseert, in de lijn van Virilio en Baudrillard, de beeldenstroom waarmee de media ons overspoelt. Foto’s en film zijn niet zomaar vensters op de wereld – ze moeten ontcijferd worden. Baudrillard betoogde in zijn tekst ‘de Golfoorlog heeft nooit plaatsgevonden’ dat we geen getuigen meer van de werkelijkheid zijn, maar van een reeks mediagebeurtenissen of *simulacra* die gemanipuleerd worden door de politiek. De hoge snelheid waarmee ze aan ons voorbyschieten, verhindert elke reflectie en kritische beschouwing, maar toch treffen vele van die beelden ons. Wat ons schokt is het leed dat mensen wordt aangedaan, maar soms ook de esthetische en gruwelijke schoonheid van de beelden. *Documenta X* stelde de vraag naar het politieke in de **[einde pagina 15]** kunst vanuit het politieke engagement van de kunstenaars, maar *Documenta XI* ging een stap verder en integreerde mediabeelden met de kunstwerken. Daardoor wordt de documentaire en de reportage binnen de kunsten gebracht. In haar tekst thematiseert Jacobs deze vernieuwde verwarring tussen kunst en werkelijkheid en de esthetiek die daarmee gepaard gaat.

Ook in 'DU MUSST DEIN LEBEN ÄNDERN'. OVER ESTHETICA EN ETHISCHE VERWARRING constateert Erwin Jans een nieuwe betrokkenheid van kunst op politiek – één van de vele grensoverschrijdingen waarvan we vandaag getuigen zijn. Hij neemt de draad op van de vorige tekst en betoogt met Baudrillard dat we door de overdaad aan informatie die ons aangereikt wordt in de multimedia de toegang tot echte informatie en echte historische gebeurtenissen verloren hebben. We zijn de werkelijkheid al lang kwijt, het is nu blijkbaar aan de kunsten, aan het theater, om ons de werkelijkheid terug te geven. Dat lijkt de legitimatie van de kunsten te zijn geworden en de politiek pikt daar gretig op in door middel van concepten als publieksparticipatie, culturele diversiteit, wijkwerking en sociaal-artistieke projecten. Het nieuwe politieke engagement in de kunsten kan niet los gezien worden van een diepgaande moralisering van de moderne samenleving, maar de kunsten moeten daar op hun eigen manier mee leren omgaan. Jans benadrukt dat het 'postdramatische theater' (Lehmann) bij uitstek geschikt is om die ethisch-politieke aspecten naar voren te brengen die geen plaats kunnen vinden in het hedendaagse politieke discours. Net als Jacobs analyseert Jans in feite het appèl van schokkende beelden en hij lokaliseert het troeblerende moment van politiek en ethiek in het materiële en feitelijke dat het theater binnenbreekt. Kunst biedt geen nieuwe politieke utopie maar eerder een noodzakelijke verwarring die men als een mogelijkhedenvoorwaarde van ethiek en politiek zou kunnen interpreteren.

Bart Keunen laat in 'DONNEZ-MOI DONC UN CORPS...' DELEUZES ESTHETIEK VAN DE INTENSITEIT ALS MODEL VOOR ACTUELE KUNSTPRAKTIJEN zien dat Deleuzes esthetica uiterst actueel is om de nieuwe politieke dimensie van de kunst te begrijpen. Aan de hand van de recente theatervoorstelling *Aars!* laat Keunen zien hoe Deleuzes visie op artistieke communicatie, die geactualiseerd wordt in het postdramatische theater (Lehmann), de intellectuele boodschap van de theatertekst in een bredere horizon van ervaringsgegevens inbedt. Nieuw politiek theater toont niet meer de dialectische oplossing van (politieke of sociale) conflicten maar toont een multipliciteit en poogt nieuwe 'intensiteiten' en 'identiteiten' bij de toeschouwer te creëren. De politieke ethiek van Deleuze wil ingaan tegen maatschappelijke verstarring door de dynamiek te beklemtonen die uitgaat van groepen waarin individuen samen tot een nieuwe identiteitsconstructie komen en die een aanzet vormen voor andere vormen van sociale organisatie (nieuwe subculturen, minderheden). Deleuze gelooft dat kunst een belangrijke rol kan spelen [einde pagina 16] voor maatschappelijke transformatie en denkt dat ze, naast het ontcrachten en fragmenteren van

oude identiteiten, ook de oorzaak van nieuwe identiteiten kan zijn. Keunen laat zien dat de nieuwe politieke kunst de oude duidelijke maar verstarde identificatiemodellen doorbreekt zonder de toeschouwer te vragen zich met een vooraf afgebakende identiteit te identificeren (zoals 'hetero', 'feminist', 'links'). Ze gericht is tegen de 'haast onzichtbare politieke tegenstrever van de actuele burger, namelijk de narcistische vijand die in ieder van ons heeft postgevat' en pleit voor 'de noodzaak om zo nu en dan het oude ik af te leggen'.

MASSA'S OORDELEN is de titel van Frank Maets tekst over *sensus communis*, massacultuur en politiek. Hij gebruikt de discussie tussen Bourriaud en Baqué om twee verschillende nieuwe politieke dimensies van de kunst uit te tekenen. Tegen Arendts overtuiging dat de massamaatschappij geen cultuur wil maar enkel entertainment, argumenteert Maet met Boomkens, Verstraeten en Bourriaud dat er in de massacultuur toch een kritisch potentieel aanwezig is. Dit potentieel kan geassocieerd worden met Giddens notie van *levenspolitiek*, een politiek van zelfverwezenlijking gelieerd met de *lifestyle*. De politieke dimensie van de massacultuur heeft dan vooral te maken met een eigen soort publiek domein dat dicht aansluit bij de privé-sfeer. Maet stemt ook in met Tilroes bewering dat onze kunst en cultuur binnen de kapitalistische stroom nog een utopische dimensie kan verwezenlijken en dit juist door er een alliantie mee aan te gaan. De tweede nieuwe politieke dimensie van de kunst wordt in Maets tekst vertegenwoordigd door Baqué. In haar opwaardering van de documentaire als kunstvorm pleit ze voor een nieuwe rol van de 'werkelijkheid' in de kunsten. Oude ideologieën worden in vraag gesteld door de crisis van de referent. De nieuwe politieke betekenis van de kunst ligt dan ook in haar functie om ons weer met de realiteit te confronteren die we zelf mee bewerkstelligen. Volgens Maet kunnen deze twee verschillende dimensies – een kritische rol voor de massacultuur en een nieuwe rol voor materialiteit en 'werkelijkheid' in de kunsten – samengaan, en hij pleit voor een nieuwe politieke dimensie die op meerdere niveaus door de kunsten gerealiseerd zou worden.

In PLASTIC, TOILETEEND EN EEN OMWEG: ESTHETISCH NATIONALISME EN HET VERLANGEN NAAR EEN MONOCULTURELE ORDE analyseert Monique Roelofs, als voorbeeld van een bredere culturele tendens, een column uit de *Volkscrant*. Ze laat zien hoe de auteur impliciet esthetische elementen met nationalistische gevoelens verbindt. Inderdaad, het esthetische is historisch gezien dicht verweven met nationalistische opvattingen over wat geldt als beschaving en goede smaak. Het is dan ook geen wonder dat deze opvattingen – de esthetische aspecten van de idee 'me thuis te voelen' en het afbakenen van *de* 'autochtone

stijl' – herleven in een tijd van verrechtsing en xenofobie. Tegenover de vreemde Ander – in de huidige culturele constellatie typisch etnisch geïnterpre- **[einde pagina 17]** teerd – wordt de illusie gewekt van monoculturaliteit: er is slechts één Nederlandse stijl, één specifieke en authentieke vorm van Nederlandse cultuur (de mijne). Dit monocultureel, esthetisch nationalisme legitimeert dan meer algemene angstgevoelens, en de afkeer tegen en vrees voor allochtonen blijkt dus in belangrijke mate een *esthetisch* probleem te zijn. Volgens Roelofs kan de filosofie van de kunst een unieke bijdrage verlenen aan een kritisch onderzoek dat verbintenissen tussen esthetische ervaringen en nationalistische constructies aan het licht brengt. De existentiële en affectieve vermogens van de esthetische ervaring zouden moeten losgeweekt worden van hun dienstbaarheid aan het monoculturalisme, zodat ze bij kunnen dragen aan de formatie van multiculturele esthetische samenwerkingsverbanden.

In ZOU ROLAND BARTHES OPNIEUW NAAR HET THEATER GAAN? probeert Petra Van Brabandt drie vragen te beantwoorden OVER DE KRITISCHE DIMENSIE VAN HET HEDENDAAGSE THEATER: (1) Moet het theater kritisch zijn of is het door zijn aard altijd al kritisch? (2) Wat betekent het vandaag kritisch te zijn? (3) Op welke manier probeert het hedendaagse theater kritisch te zijn? Om een antwoord op deze vragen te vinden gaat ze in discussie met sociologen, kunstcritici en theatermakers. In discussie met Kees Vuyk laat ze zien dat theater kritisch kan zijn, zelfs in een apolitieke samenleving: er zijn altijd nog ruimtes van verzet of op zijn minst ruimtes van dubbelzinnigheid. Het is wel zo dat de kritiek niet langer zuiver of ondubbelzinnig zal zijn, want ze is altijd al door het systeem ingepalmd. Het theater, als elke andere kritische praktijk in onze tijd, kan niet meer zuiver reflexief-modern zijn. Van Brabandt laat ook zien dat er in het theater zoiets als een morele (en politieke) ontmoeting plaats vindt. Hoewel dit geen echt ethische confrontatie is – daarvoor is de confrontatie te indirect – wordt er wel verwarring en schaamte geëvoeerd. In het hedendaagse theater wordt de blik omgekeerd, het publiek wordt bekeken, en dat kan een ethisch-politiek moment induceren. Politiek heeft hier niet de oude betekenis, die in verband staat met de traditie of de collectiviteit. Politiek heeft hier 'enkel nog het oriëntatiepunt van de morele ervaring', schrijft Van Brabandt. 'De blik constitueert die morele ontmoeting waarop de kritiek georiënteerd is', en het is hier dat ze de nieuwe politieke dimensie van het theater lokaliseert.

VAN GENEZERS EN CHRONISCH ZIEKEN: DE GEWIJZIGDE POLITIEKE DIMENSIE VAN KUNST. In deze tekst gaat Stijn Van De Vyver na hoe de acties van de Rote Armee Fraktion (RAF), een Duitse extreemlinkse terroristische organisatie die groeide uit studentenprotesten, doorheen de

jaren artistiek gepresenteerd werden. Hij begint zijn analyse met het werk van Joseph Beuys, in 1972, en eindigt met het werk van Dara Birnbaum en Dennis Adams, respectievelijk begin en eind jaren negentig. Bij Beuys is een overkoepelende en alomvattende theorie (filosofie en politiek) het uitgangspunt, die vorm krijgt in het kunstwerk. Omdat Beuys het onderscheid tussen kunst en het leven laat verdwijnen, [einde pagina 18] wordt kunst een middel om aan – activistische – politiek te doen: kunst moet de samenleving genezen. Daardoor verliest bij Beuys het kunstwerk paradoxaal genoeg ook een deel van zijn zelfstandigheid. Tegelijk legt Beuys de zwaktes van zijn eigen denken bloot door zijn filosofie in kunstwerken te veruitwendigen. Bij meer recente kunstenaars zoals Birnbaum en Adams zijn concrete gebeurtenissen, en niet een theoretische positie, aanleiding tot het maken van een kunstwerk. Ze hebben geen overkoepelende theorie; ze weigeren dikwijls zelfs een positie in te nemen. Dit laat hun anderzijds toe met een bredere vraagstelling te vertrekken. Hun werk reflecteert bijvoorbeeld ook over de media, de rol van de overheid in de media, vervreemding en de spanning tussen individu en technologie. Kunst is geen uiting meer van een politieke theorie. ‘Door subtieler om te gaan met de politieke dimensie’, schrijft Van De Vyver, ‘krijgen we meteen ook een subtieler, minder pamfletmatig kunstwerk dat de verschillende dimensies weet te bespelen, en niet langer gekneld zit tussen denken en realiteit.’

In DE THUISKOMST VAN DE OORLOG becommentarieert Hilde Van Gelder het werk van de Belgische hedendaagse kunstenares Els Vanden Meersch. Vanden Meersch’ foto’s tonen aspecten van het ons bekende stedelijke landschap, maar ze genereren tegelijk ook een artistieke voorstelling van het niet-representeerbare. De muren, deuren en ramen die ze fotografeert staren ons aan met de *unheimlichkeit* van een ontlichaamde blik. Zoals in Van Brabant’s beschrijving van het theater, zijn het hier de gefotografeerde gevels die onze blik op onszelf terugwerpen, en in dit aangestaard worden ervaren we een ethisch-politiek moment. Inderdaad, Van Gelder laat zien dat Vanden Meersch’ werk niet vrijblijvend is, maar op kritische wijze prangende maatschappelijke kwesties aankaart. Vanden Meersch’ beelden zijn symbolisch en zeggen iets over onszelf. Zonder dat je ooit iemand te zien krijgt, voel je constant venijnige of geniepige blikken. De continue referenties naar bewakingscamera’s, geblokkeerde doorgangen, signalen of tralies verwijzen naar een nieuwe politieke orde van bewaking, visuele controle en terrorisme.<sup>26</sup> Impliciet brengen ze de oorlogs- en terrorismebeelden uit een ver land in onze eigen steden binnen. Ook hier schuilt de nieuwe politieke dimensie van de kunsten niet in een eenduidig politiek engagement, maar in een meer indirect, kritisch interpellieren – in een onrechtreeks evoceren dat een fundamenteel



reflectieproces over de artistieke voorstelling van het niet-representeerbare genereert. De gevels, als zwijgende, ons aangapende gezichten met gesnoerde monden, zorgen voor een subtiele confrontatie met onszelf. Tegelijk kunnen we ze lezen als een aanklacht tegen het *gebrek* aan politiek – aan *politeia* en *praxis* als een open argumentatief debat – in onze cultuur.

Kees Vuyk betoogt in HET THEATRALE KARAKTER VAN DE HEDENDAAGSE KUNST dat de hedendaagse kunsten door en door ‘theatraal’ zijn. Hij duidt hiermee niet alleen op de spektakelwaarde, het multimediale karakter en de publieksgerichtheid van de kunsten, **[einde pagina 19]** maar ook op de aanwezigheid van een theatraal paradigma, dat volgens Vuyk door en door politiek is. Ten eerste argumenteert hij dat de tragedie de kunstvorm is die bij uitstek de *praxis* – dat is het vrije, het politieke, het meest typisch menselijke handelen – reflecteert. Tegelijk verzoent de gemeenschap zich door middel van de tragedie ook met de gevolgen van de politiek. Ten tweede kan theater, net als politiek, zich slechts ontwikkelen bij fricties, wanneer nieuwe situaties een dominant denkkader ter discussie stellen, wanneer er zich een ruimte opent in de samenleving en ‘politiek’ weer mogelijk is. In de kunsten zelf is één van de fricties van vandaag het probleem van de publieksparticipatie, nadat dit door het dominante discours jaren lang over het hoofd werd gezien. Het theatrale karakter van de hedendaagse kunst speelt dus op een dubbel niveau. De kunst van vandaag streeft een verzoening met de toeschouwer na, met een zekere theatraliteit als gevolg. Maar deze toenadering is ook het resultaat van een kritische reflectie op haar eigen geschiedenis en op de toen dominerende denkkaders, zodat ze ook het kritische potentieel van ‘het theatrale’ verwerkelijkt. Volgens Vuyk ontstaan er ook in de maatschappij nieuwe mogelijkheden: na een apolitieke tijd zijn er bressen geslagen in het totaliserende discours van het kapitalisme, en is een nieuwe kritische – en theatrale – functie voor de kunsten opnieuw mogelijk geworden.

In al deze bijdragen staat de nieuwe rol van het politieke in de kunsten voorop. Zowel de politiek als de kunsten hebben de laatste jaren dramatische veranderingen ondergaan. Aan de hand van het denken van belangrijke filosofen en critici, zoals onder andere Arendt, Baudrillard, Baqué, Bourriaud, Deleuze, Lehmann, Lyotard en Virilio, worden verschillende kunstvormen vanuit het perspectief van een nieuwe politieke dimensie geanalyseerd. Hoewel enkele auteurs, zoals Jans en Maet, eraan twijfelen of er echt over een ‘nieuwe politieke dimensie’ moet gesproken worden, identificeren ook zij de gewijzigde politieke betekenis van de kunst. De andere auteurs laten zien hoe het politieke engagement van de kunsten veranderd

is tegenover dat van de jaren zestig en zeventig. Ze laten zien dat expliciete ideologieën en utopieën vandaag niet meer zo sterk aanwezig zijn in de kunsten. Inderdaad, het ‘nieuwe’ aan de hedendaagse politieke dimensie in de kunsten verwijst vooral naar een subtielere omgang met politiek, die tegelijk een reflectie is op de artistieke praktijk zelf. Zelfonderzoek en zelfkritiek staan centraal, waardoor een naïeve politieke identificatie onmogelijk wordt gemaakt. Tegelijk wordt de onvermijdelijke partijdigheid van de kunstenaar aanvaard en gethematiseerd. De nieuwe politieke dimensie van de kunsten is dubbelzinnig geworden.

De hier verzamelde bijdragen werpen een nieuw licht op de actuele relatie tussen kunst en politiek. *De nieuwe politieke dimensie van de kunsten* bundelt bijdragen van vooraanstaande filosofen, kunstwetenschappers en kunstcritici die over deze actuele problematiek nagedacht hebben. Hun teksten geven een ‘state of the art’ van de nieu- **[einde pagina 20]** we politieke dimensie in literatuur, beeldende kunst, theater en andere kunstvormen. Deze nieuwe ontwikkelingen in de kunsten vormen een uitdaging voor traditionele theoretische denkkaders. De reflecties in deze bundel bieden de eerste perspectieven op een vernieuwde esthetica die kunst, ethiek en politiek op een nieuwe wijze integreert.

## Noten

<sup>1</sup> In de rand van *Documenta XI* werd er ook een bijeenkomst georganiseerd (door Robert Fleck en het *Institut pour la Culture Autrichienne* te Nantes), die verschillende prominenten samenbracht om te praten over mogelijke initiatieven van de kunstwereld tegen de opmars van rechts populisme in Europa. Zie Van Winkel (2002) voor een verslag.

<sup>2</sup> ‘... möchte diese Ausstellung nicht weniger erreichen als eine Erneuerung dessen, was eine Kunstaussstellung ausmacht; sie möchte neue Wege des Nachdenkens über Politik finden und Verfahren entwickeln, die zu einer neuen Form der Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Wissenschaftlern führen.’ (persbericht).

<sup>3</sup> ‘Der Grund für ein solches Unterfangen ist, dass wir in politisch ausgesprochen entmutigenden Zeiten leben, was bedeutet, dass dies gerade der richtige Augenblick ist, um völlig neu anzufangen und den Versuch zu wagen, die drei Arten der Repräsentation, die üblicherweise getrennt gehalten werden, zusammenzuführen: Wie werden Menschen repräsentiert? Politik. Wie werden Dinge repräsentiert? Wissenschaft. Wie wird das Zusammenkommen von Menschen und *Dingen* repräsentiert? Kunst.’ (persbericht). De tentoonstelling representeert in feite Latours controversiële visie op ‘politiek’. Zie de catalogoog van de tentoonstelling (Latour en Weibel, 2005), en ook Latour (1999).

<sup>4</sup> Het is een interessant idee dat elke kunstliefhebber in het beschouwen van het werk het kunstwerk mee constitueert, maar democratiserende tendensen in de kunst kunnen ook tot populisme leiden.

<sup>5</sup> Dit impliceert natuurlijk niet dat er in massacultuur geen kritische dimensie kan schuilen. Zie hierover Maets tekst in dit volume.

<sup>6</sup> Zie bijvoorbeeld Meuleman (2004) over het nieuwe, gematigde kunstbeleid van het Vlaams Belang, dat het imago van de partij moet helpen oppoetsen.

<sup>7</sup> Ondertussen wordt de film wel toegeëigend door Europees Rechts. De film werd vertoond voor de Italiaanse rechtse partij *Liga Nord*, en werd door Mario Borghezio (Liga Nord), Italiaans lid van het Europees Parlement, in april 2005 opnieuw vertoond voor het Europees Parlement – zonder de gevraagde toestemming van de filmproducent.

<sup>8</sup> Zie <http://www.trouw.nl/religieenfilosofie/hirsiali/atikelen/1093843519540.html>

<sup>9</sup> Zie dezelfde webpagina.

<sup>10</sup> Lodewijk Dros in *Trouw* (Dros 2004).

<sup>11</sup> Ayaan Hirsi Ali is ook op een persoonlijke manier op haar politieke thema betrokken. Ze is een Somalische vrouw die om politieke redenen met haar familie vluchtte. Tijdens hun omzwervingen in Afrika wou haar vader haar tegen haar zin uithuwelijken, en om haar lot te ontsnappen vluchtte ze naar Nederland, waar ze studeerde en een politieke carrière begon. Ze klaagt mistoestanden aan bij migranten en in de Islam in het algemeen, en omwille van haar controversiële en ‘provocerende’ uitspraken werd ook zij met de dood bedreigd (één van deze bedreigingen werd in Van Goghs borst genageld).

<sup>12</sup> ‘Natuurlijk, kunst is autonoom, hoort te provoceren en grenzen te verkennen, maar als men een boodschap wil overbrengen dient men toch ook de spankracht van de doelgroep in het oog te hou- [einde pagina 21] den’, schrijft Ton Crijnen (2004). Deze uitspraak drukt ook de spanning uit tussen de politieke en artistieke aspecten van het werk.

<sup>13</sup> ‘Asked at a press conference on Monday for his view of the events, Stockhausen answered that the attacks were ‘the greatest work of art imaginable for the whole cosmos’. According to a tape transcript from public broadcaster *Norddeutscher Rundfunk*, he went on: ‘Minds achieving something in an act that we couldn’t even dream of in music, people rehearsing like mad for 10 years, preparing fanatically for a concert, and then dying, just imagine what happened there. You have people who are that focused on a performance and then 5,000 people are dispatched to the afterlife, in a single moment. I couldn’t do that. By comparison, we composers are nothing. Artists, too, sometimes try to go beyond the limits of what is feasible and conceivable, so that we wake up, so that we open ourselves to another world.’ (Spinola 2001).

<sup>14</sup> ‘5,000 people are dispatched to the afterlife, in a single moment. I couldn’t do that. By comparison, we composers are nothing.’ ‘What happened in spiritual terms, the leap out of security, out of what is usually taken for granted, out of life, that sometimes happens to a small extent in art, too, otherwise art is nothing.’ Stockhausen, geciteerd in Spinola (2001).

<sup>15</sup> Ondanks het feit dat Stockhausens visie op kunst zeer specifiek is, is het erkennen van het samenspel tussen gruwelijkheid en schoonheid meer algemeen aanvaard. De schoonheid van het lijden heeft iets pervers, maar ook iets subliems. Het is algemeen erkend in de esthetica, o.a. bij Burke en Kant. Men kan zich afvragen of 9/11 niet het deficit toont van zowel het schone als van het sublieme. De relatie van 9/11 tot het schone en het sublieme is echter zeer complex, en ik kan er hier niet verder op ingaan.

<sup>16</sup> Over dit thema schreef Van Gerwen (2004) in het vorige Jaarboek.

<sup>17</sup> Zie Leyssen & Vermeir (2004). Zie ook noot 24 voor een treffend voorbeeld.

<sup>18</sup> Zie ook Barend van Heusden (2004).

<sup>19</sup> Zie hiervoor o.a. de tekst van Roelofs in dit volume.

<sup>20</sup> Samen met Ivan Boeckmans regisseerde Guy Lee Thijs eerder al *Kassablanca*, een liefdesverhaal tussen een allochtoon meisje en een autochtone jongen dat zich afspeelt in het kruidvat van de multiculturele samenleving in Antwerpen.

<sup>21</sup> De kunsten moeten ons terug in contact brengen met de werkelijkheid die achter de simulacra sluimert, door breuken in de alledaagse representaties te slaan. Zie o.a. Baudrillard (2002), Baqué (2004) en Jans en Maet in dit volume.

<sup>22</sup> Zie o.a. de tekst van Kees Vuyk in dit volume.

<sup>23</sup> Deze invalshoek heeft dikwijls een ontmaskerend effect op documentaires, als men laat zien hoe deze zijn ontstaan. De ‘eerste antropologische film’, *Nanook of the North* (1922), gecreëerd door de ontdekkingsreiziger Robert Flaherty en algemeen gezien als een staaltje van etnografie en onafhankelijke cinema, werd onder andere door Fatimah Rony ontmaskerd. Ze laat zien hoe de film vanuit een welbepaalde visie helemaal in scène werd gezet, waarbij de Inuit kleren moesten dragen die ze al jaren niet meer droegen, en zelfs aan een grammofoonplaat moesten likken (hoewel ze dit voorwerp al een tijdje kenden). De Inuit lachten eigenlijk met de manier waarop ze de ‘authentieke primitieve mens’ moesten representeren, maar ook deze lach wordt door de filmmakers op een bepaalde manier ingekaderd, zodat hij door de kijkers geïnterpreteerd werd als de bescheidenheid van de ‘Noble Savage’... Zie van. Dienderen (2001, 45) en Rony (1996).

<sup>24</sup> Een mooi voorbeeld dat met het objectiverende karakter van documentaires en televisiebeelden speelt is de semi-documentaire *Opération Lune (Dark Side of the Moon)* van William Karel (2002). Daarin wordt de klassieke complottheorie dat de maanlanding van 1969 nooit heeft plaatsgevonden onderbouwd met vele bewijzen. Er zijn ook getuigenissen van voormalige CIA directeurs, politici zoals Henry Kissinger, Donald Rumsfeld, Lawrence Eagleburger, de adviseurs en ministers van Richard Nixon, alsook van de astronauten David Scott en Buzz Aldrin. Uit alles blijkt dat Stanley Kubrick, op vraag van Nixon, de maanlanding in scène heeft gezet in een filmstudio, om de Russen te overbluffen op het hoogtepunt van de ‘Space Race’. Op het einde

geeft William Karel [einde pagina 22] echter een knipoog dat we niet zomaar alles moeten geloven wat we op het scherm zien – zelfs al heeft het de vorm van een documentaire of een nieuwsjournaal.

<sup>25</sup> Van. Dienderen (2001, 45) schijft zelfs dat de ‘interactieve beeldvorming’ uit de antropologie geldt als een ‘garantie voor waarheidsaanspraken’. Het gaat er juist om dan niet één waarheidsaanspraak domineert, zodat het tonen van verschillende waarheidsaanspraken een correcter beeld geeft van de diversiteit in opinies en in representaties van de werkelijkheid.

<sup>26</sup> Zie ook Maets analyse van Giddens en Baqué in dit volume, en Crandalls tekst in het Jaarboek 2004 over een ontlichaamde maar gemedialiseerde blik, die hedendaagse oorlogen en hun representatie met elkaar vermengt (Crandall 2004).

## Referenties

- Baqué, D. (2004) *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion.
- Baudrillard, J. (2002) *De vitale illusie*. Kampen: Uitgeverij Klement.
- Crandall, J. (2004) ‘Onbemand’, in B. Vandenabeele en K. Vermeir (red.) *Transgressie in de Kunst. Jaarboek voor Esthetica 2004*. Budel: Damon. 11-20.
- Crijnen, T. (2004) ‘Film ‘Submission’ / Schokkende provocatie die tot niets zal leiden’, in *Trouw*, 30/08/2004.
- Desmet, Y. (2004) ‘Theo’, in *De Morgen*, 03/11/2004.
- De Cock, J. (2004) ‘Nederland (alweer) in shock’, in *De Standaard*, 03/11/2004.
- Dros, L. (2004) ‘Ayaan Hirsi Ali is een moderne profetes’, in *Trouw*, 01/09/2004.
- Latour, B. (1999) *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*. Paris: La Découverte.
- Latour, B. en P. Weibel (2005) *Making Things Public - Atmospheres of Democracy*. Cambridge (Mass.): MIT Press / Karlsruhe: ZKM.
- Lehmann, H.-T. (1999) *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Leyssen, S. en K. Vermeir (2004) ‘De Film en zijn Museum. Over de esthetiek van het verleden’, in B. Vandenabeele en K. Vermeir (red.) *Transgressie in de Kunst. Jaarboek voor Esthetica 2004*. Budel: Damon. 46-62.
- Meuleman, B. (2004) ‘Het kunstbeleid van het Vlaams Blok’, in *De Witte Raaf*, 112 (november 2004).
- Rony, F.T. (1996) ‘Taxidermy and romantic ethnography, Flaherty’s Nanook of the North’, in F.T. Rony *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*. Durham: Duke University Press. 99-128.
- Spinola, J. (2001) ‘Monstrous Art’, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25/09/2001.
- van. Dienderen, A. (2001) ‘Het lichaam – Site voor de antropologische blik’, in *Etcetera*, 19 (76). 43-47. [einde pagina 23]

- van Gerwen, R. (2004) 'Pornografie en propaganda in de kunst' in B. Vandenabeele en K. Vermeir (red.) *Transgressie in de Kunst. Jaarboek voor Esthetica 2004*. Budel: Damon. 129-136.
- van Heusden, B. (2004) 'Ayaan Hirsi Ali / Actievoerder in plaats van politicus' in *Trouw* 03/09/2004.
- van Winkel, C. (2002) 'Kunstwereld versus populisme' in *De Witte Raaf*, 98 (juli 2002).

### *Filmografie*

- Gogh, T. (2004) *Submission*.
- Karel, W. (2002) *Opération Lune (Dark Side of the Moon)*.
- Riefenstahl, L. (1934) *Triumpf des Willens*.
- Thijs, G.L. (2002) *Kassablanka*.
- van. Dienderen, A. (2000) *Site, een antropologisch portret*.