

Massa's oordelen

Frank Maet

Nieuwe politieke dimensie?

Het vraagstuk voor deze uiteenzetting was gegeven, het diende een onderzoek te zijn naar 'de nieuwe politieke dimensie van de kunst.' Of er een nieuwe politieke dimensie van de kunst bestaat, daarover ben ik gedurende mijn onderzoek erg onzeker geworden. Het is wel duidelijk dat het veelvuldig wordt toegeschreven aan de beeldende kunst vanaf de jaren negentig.

De laatste *Documenta* beweerde de eerste globaliserende *Documenta* te zijn en herbergde naast de reguliere tentoonstelling ook een viertal (theoretische) discussieplatforms over sociaal-politiek thema's, zoals bijvoorbeeld Platform 1: 'Democracy unrealized'. Ook zijn de voorbije tien jaar een hoop boeken verschenen waarin een nieuwe vorm van engagement wordt aangekondigd of gezocht in de actuele beeldende kunst. Enkele voorbeelden. In Nederland: Rutger Pontzens *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst* (2000) en Anna Tilroes *Het blinkende stof. Op zoek naar een nieuw visioen* (2002). Ook in Frankrijk is het debat levendig: curator Nicolas Bourriauds *Esthétique relationnelle* (2001) kan opgevat worden als een poging (politiek?) engagement te onderkennen, door in de kunst van de jaren negentig alternatieve voorstellen voor sociale verhoudingen te lezen. Kunstcritica Dominique Baqué kan beschouwd worden als diens opponent. Tegenover de 'esthétique relationnelle' houdt zij een pleidooi voor het erkennen van de politieke kracht van recente document(aire)makers: *Pour un nouvel art politique* (2004).

Verder zal het u waarschijnlijk niet verbazen dat het internet evenzeer bezaaid is met uitspraken allerhande omtrent dit debat.

Of die nieuwe politieke dimensie van de kunst nu bestaat of niet, en sommige bronnen lijken dit inderdaad te relativiseren, er is alvast de mogelijkheid en wellicht de noodzaak tot een blik op deze kunstkritische beschouwingen.

Hoe kunst en politiek bij elkaar te brengen, in algemene zin? En hoe de actuele verhouding kunst en politiek te duiden? Dit zijn de twee vragen die mij steeds bezig gehouden hebben en mij op mijn weg hebben voortgeduwd. Voor het samenbrengen van kunst en

politiek in algemene zin, ben ik te rade gegaan bij Hannah Arendt. Zij leest immers Kants derde kritiek, die ons een esthetica aanreikt, als politieke filosofie. Kunst en politiek zijn weliswaar verschillend, maar beide treden op in het publieke **[einde pagina 78]** domein. Ze zijn onderling afhankelijk. Tegelijkertijd heeft Arendt lak aan de ‘massacultuur’ en roept ze de crisis van de cultuur uit. Dit laatste bezorgt mij problemen. Arendts culturele visie is elitair, en lijkt in die zin onverzoenbaar met vele actuele kunstpraktijken. Hoe dan vanuit Arendt de brug te maken naar de actuele verhouding kunst en politiek? Bestaat er dan wel zoiets? We zullen zien dat we haar begrippen dienen te verruimen en een bocht moeten maken in hun betekenis. Met de socioloog Anthony Giddens zal deze begripsverdraaiing uitgevoerd worden en komen de ‘massacultuur’ en de kunst, in het verlengde van een nieuw vrijheidsbegrip, in een positiever licht te staan. Zo blijkt dat de nieuwe (culturele) uitingsvormen van de massacultuur nieuwgemengde massa’s creëren, met andere woorden nieuwe potentiële publieke domeinen. Maar... ik kan het toch niet laten om uiteindelijk opnieuw met Arendt op de proppen te komen, ditmaal los van haar elitaristische kunstvisie, maar met aandacht voor haar lezingen over wat zij Kants politieke filosofie noemt. Massa’s oordelen worden hier gevonden en tegen elkaar afgewogen via de *sensus communis* (waarbij men zich verplaatst in de gezichtspunten van de anderen), maar dit oordelen is gesitueerd in de contemplerende, afstandelijke toeschouwer.

Als ik alles ten slotte samen neem, dan lijkt voor mij de ‘nieuwe politieke dimensie van de kunst’ de vraag in te houden de massa’s oordelen als *sensus communis* (als inwendige, contemplatieve realiteit) in relaties (en tot realisaties!) te brengen met de nieuwgemengde massa’s die de mogelijkheid hebben tot oordelen in onze massamaatschappij (als uitwendige, handelende activiteit).

De crisis in de cultuur volgens Arendt

Vooraleer ik inga op het essay ‘The Crisis in Culture’ (1961) van Hannah Arendt, is het aangewezen eerst even de driedeling voor te stellen die zij aan de *vita activa*, het actieve leven, toeschrijft: arbeiden (labour), werken (work) en handelen (action). Arbeiden richt zich op het in stand houden van het leven (cfr. metabolisme), en heeft geen blijvende waarde. Het arbeiden is gelinkt aan de *animal laborans*. Bij werken wordt er iets gemaakt: er wordt iets voortgebracht, dat van meer (kunstwerk) of minder (handwerk) blijvende waarde is. In het werk incarneert tijd, en het maken staat in een middel-doel relatie. Hier ontmoeten we de

homo faber. Het handelen, de actie, is de politieke categorie bij uitstek, en zou vrij moeten zijn van privé-belangen; als *homines activi* spreken en discussiëren we in het publieke domein en we doen dit in vrijheid. Met deze actie wordt de wereld steeds verder ontwikkeld (en dit lineair, in tegenstelling tot het cyclische metabolisme).

Tussen de drie categorieën is er een hiërarchie, die we direct kunnen linken met de mate waarin vrijheid aanwezig is. Arendts appreciatie neemt toe samen met de aanwezigheid van vrijheid. De filosofe ziet de dominantie van de categorieën doorheen de [einde pagina 79] tijd verschuiven en met onze tijd de *animal laborans* op de voorgrond geraken, wat ertoe leidt dat ze spreekt van onze huidige crisis in de cultuur.

In het essay ‘The Crisis in Culture’ laat ze er geen twijfel over bestaan: de massacultuur vormt een bedreiging voor de cultuur. De massacultuur lijkt de cultuur te zijn van de massamaatschappij, maar het is, volgens Arendt, duidelijk dat de massamaatschappij geen cultuur wil, maar enkel vertier, entertainment. Zo beschouwd is massacultuur een *contradictio in terminis*.

Om aan te tonen hoe Arendt tot deze bevinding komt dienen we even stil te staan bij haar duiding van de begrippen cultuur, maatschappij en massa. Cultuur, afkomstig van het Latijnse *colere*, betekent ‘cultiveren, wonen, zorg dragen, hoeden en behoeden’ en wordt door Arendt verder ontwikkeld in de richting van liefde voor schoonheid, en aldus gekoppeld aan het smaakoordeel.

De ‘maatschappij’ komt pas op in de moderne tijd, in de achttiende en negentiende eeuw, en daar zien we al een eerste bedreiging voor de cultuur, met name het filisterdom. Culturele objecten (zoals bijvoorbeeld kunstwerken) (ver)worden tot sociale koopwaar. Via het cultureel snobisme worden ze gekoppeld aan zelfvervolmaking en status. Zo worden de culturele objecten, vertaald naar sociale waarden, ingeschakeld in een doel-middel relatie en wordt de vrijheid, de belangeloosheid in het smaakoordeel, ondergraven. (Ook in de politiek is het maken – de *homo faber* – met de middel-doel relatie centraal komen te staan, en heeft het bezit genomen van het handelen.) Deze culturele ontwikkeling zou er mee de verklaring voor zijn dat de moderne kunst zich zo antagonistisch opstelde tegenover de (burger)cultuur. Het probleem daarbij is dat de moderne kunst buiten de werkelijkheid geplaatst wordt.

We komen tot de massamaatschappij wanneer de massa van de bevolking opgenomen is in de maatschappij. Helaas zijn er dan ook geen ontsnappingsmogelijkheden meer: iedereen wordt onderdeel van hetzelfde proces. Het resulteert in een massacultuur, die met de massamaatschappij vooral de maatschappij gemeen heeft. De massacultuur verlangt niet naar cultuur, die in wezen gericht dient te zijn op een vorm van duurzaamheid, maar naar productie

in functie van het levensproces. In plaats van de *homo faber*, zegeviert nu de *animal laborans*. Dat lijkt op zich nog niet zo dramatisch te zijn, als de culturele objecten hierdoor niet zouden worden aangetast, en in dit laatste zit de vrees van Hannah Arendt: dat kunstwerken herwerkt worden tot massaproducten die vluchtig geconsumeerd worden en dat we het vermogen verliezen in vrijheid te oordelen. Zo komen we tot het bewustzijn van de crisis van de politiek en van de kunst. Tot dusver Hannah Arendt.

Laat ik nu Arendts visie zodanig verengen en overdrijven dat ik ze kan verbinden met de vele Hegeliaans geïnspireerde verhalen over eendes: het einde van de kunst, van de politiek, van de geschiedenis, van de cultuur en van de mens. Karikaturaal komen we dan tot de volgende positie: **[einde pagina 80]**

Wat de hedendaagse kunst betreft is het duidelijk dat het ‘werk’ (als materiële duurzaamheid) steeds meer uit het zicht verdwenen is ten voordele van het proces. Ook het gevaar willens nillens mee opgeslorpt te worden door een geest van consumptie is toegenomen. Ook de kunstenaars maken immers deel uit van de cultuurindustrie, en ze hebben het vermogen tot het behoeden van de ware vrijheid verloren. Ze zorgen niet langer voor duurzaamheid, maar lossen in de tijd op, in plaats van die tot hun bezit te maken. Zelfs de toeschouwer hebben we verloren in de actuele kunst, niet in getal weliswaar, maar in zijn onafhankelijke werkelijkheid, want hij is participierend geworden. Hoe kan hij dan nog een autonoom oordeel vellen?

Met deze aangedikte versie heb ik mezelf in een mogelijk einde van de kunst gesitueerd. Om opnieuw tot een connectie te komen tussen kunst en politiek, om überhaupt opnieuw kunst en politiek te kunnen denken vanuit onze actualiteit, zal ik op zoek moeten gaan naar een nieuwe vrijheidsdimensie. Daarvoor heb ik de moderniteitsvisie van Giddens nodig.

De radicale moderniteit volgens Giddens

De socioloog Anthony Giddens (1990) houdt er een discontinue visie op na wat de moderne sociale ontwikkeling betreft en wil een nieuwe en openende benadering voorstellen. Eén van de voornaamste kenmerken van de moderniteit is, aldus Giddens, de mogelijkheid tijd en ruimte van elkaar te scheiden (wat in de premoderne tijd niet het geval was). Door die scheiding komen we tot het leeg maken van elk van beide, of we zouden het misschien ook kunnen opvatten als het verzelfstandigen van hun werking. Het is op deze weg van

verzelfstandiging dat Giddens verder denkt en hij thematiseert zo de sociale systemen die uit hun bedding gehaald zijn (mede veroorzaakt door de creatie van symbolische tekens, zoals bijvoorbeeld geld, en de vestiging van expertsystemen, zoals bijvoorbeeld advocaten en dokters). Moderniteit is het resultaat van reflexief toegepaste kennis, die voortdurend blijft evolueren. Zelf uitgevonden sociale praktijken brengen ons tot kennis en andersom. (We hebben hier een dubbele hermeneutische beweging.) Het is dan ook niet verwonderlijk dat voor Giddens de sociale wetenschappen intrinsiek verbonden zijn met de reflexiviteit van de moderniteit.

Ik leen van Giddens twee schema's uit een hele reeks die het kader aanreiken voor zijn diagnose van de moderniteit. Deze schema's in zijn *The Consequences of Modernity* (1990) zijn steeds cirkelvormig, met twee assen die elkaar loodrecht snijden en waarbij we een constituerend onderdeel tegenkomen op de vier plaatsen waar de assen de cirkel snijden. In een eerste basisschema ontmoeten we de institutionele dimensies van de moderniteit, die ik vooral nodig heb omwille van de aandacht die 'bewaking' krijgt. In het tweede schema dat ik selecteerde maken we kennis met het [einde pagina 81] utopisch realisme van Giddens – het is vanuit een dimensie van het utopisch realisme (de levenspolitiek) dat ik naderhand de sprong zal maken naar de massacultuur en naar de actuele kunst, en beide bij elkaar kan brengen.

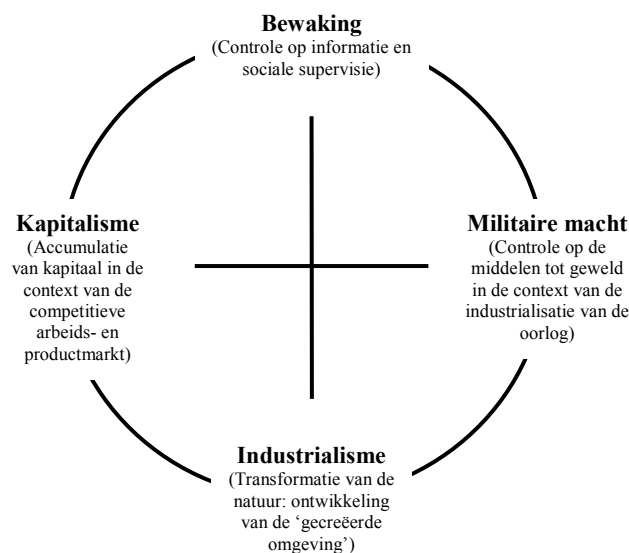


Fig. 1: De institutionele dimensies van de moderniteit.

We zien in het eerste schema dat Giddens meerdere institutionele dimensies erkent, en zo een reductionisme ontwijkt dat ofwel het kapitalisme, ofwel het industrialisme als eerste oorzaak aanduidt voor de ontwikkeling van de moderniteit. Naast kapitalisme en industrialisme, onderscheidt Giddens nog bewaking (surveillance), wat verwijst naar een supervisie van de activiteiten van het subject in de politieke sfeer. Die controle kan gebeuren door onze typische modernistische instanties zoals scholen en klinieken (Giddens verwijst naar de studies van Foucault) alsook door de omgang met informatie. Een vierde institutionele dimensie vormt de militaire macht (die in directe relatie staat met de industrialisatie).

Deze vier institutionele dimensies, bewaking, militaire macht, industrialisatie en kapitalisme, bewegen zich doorheen de tijd en zoeken elkaar. Achter deze vier institutionele clusters liggen de drie bronnen die we eerst bespraken als drijvende krachten: de scheiding tijd-ruimte, het losmaken van de sociale systemen en het reflexief ordenen en herordenen van de sociale relaties. **[einde pagina 82]**

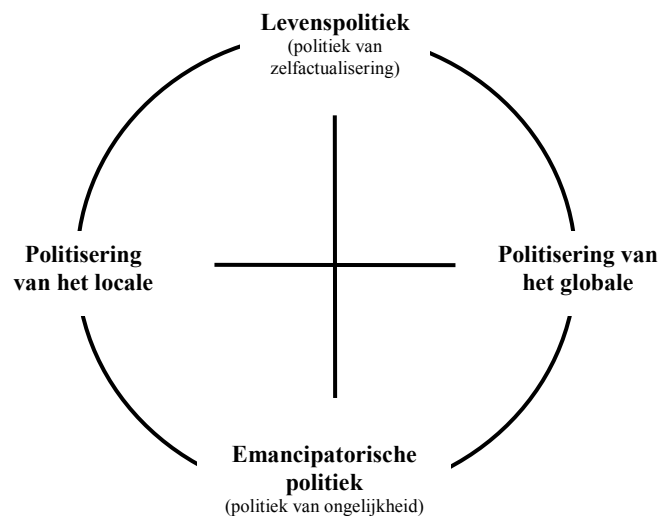


Fig. 2: De dimensies van het utopisch realisme

Utopisch realisme, het lijkt een paradox, maar het betekent zoveel als streven naar gewenste sociale veranderingen (utopisme), maar dit op een diplomatische manier, de mogelijkheden van de voorhanden werkelijkheid indachtig (realisme). In het schema dat de

dimensies voor utopisch realisme aangeeft, ontmoeten we op de verticale as de levenspolitiek tegenover de emancipatorische politiek. Terwijl de levenspolitiek zich richt op een politiek van zelfverwezenlijking, verstaan we onder de emancipatorische politiek de politiek inzake ongelijkheid en rechtvaardigheid. Op de horizontale as situeert zich aan de ene kant de politisering van het locale, aan de andere kant de politisering van het globale. Het spreekt voor zich dat de levenspolitiek en de emancipatorische politiek, die trouwens ook met elkaar verbonden zijn, zich afspelen in en tussen deze beide polen. Met andere woorden, de vier dimensies dienen in acht genomen te worden om tot een draagvlak voor utopisch realisme te komen.

Anthony Giddens pleit uiteindelijk voor een radicalisering van de moderniteit (en dus niet voor een postmoderne opstelling!), waarbij de utopieën van het utopisch realisme richtinggevend worden om te komen tot een universeel subject dat zich ontologisch veilig voelt in een door mensen gefundeerde wereld. Zo'n wereld, stelt Giddens, zal wellicht een radicale reorganisatie van tijd en ruimte vergen. **[einde pagina 83]**

Grofweg kan men beweren dat we bij Arendts crisisdenken een diachronische redenering ontmoet hebben en bij Giddens radicalisering van de moderniteit eerder een synchronische. Zodoende kunnen we met deze laatste de ééndimensionalisering van onze huidige cultuur bij Arendt te lijf gaan, een meerlagigheid onderscheiden en verder uitdiepen.

Naar de massacultuur en de actuele kunst vanuit Giddens

Bij de filosoof René Boomkens en bij communicatiewetenschapper Hans Verstraeten tref ik onderzoek aan dat binnen de transformaties van de massacultuur op zoek gaat naar nieuwe kritische sporen. Dit onderzoek sluit aan bij de vrijheid die we vinden als we de notie 'levenspolitiek' van Giddens in rekening brengen. Ook de visie van curator Nicolas Bourriaud inzake de kunst van de jaren negentig deze nieuwe vrijheidsgedachte aansluiten.

René Boomkens laat in *Kritische massa* (1994) de popmuziek op dusdanige wijze aan het woord komen dat het duidelijk wordt dat de massacultuur een kritisch potentieel bevat. Boomkens koppelt de begrippen 'massa' en 'onbewuste' en ziet ze beide als typerend voor de nieuwe ervaring die de moderniteit met zich meebrengt. Zowel 'massa' als 'onbewuste' hebben een labyrintische structuur. De moderne ervaring is dan ook de ervaring te leven in een labyrint. Aan ons is het, aldus Boomkens, niet het labyrint uit te komen, maar er op een

passende manier in te leren leven. In de popmuziek ontdekt Boomkens verhalen die het mogelijk maken in dat labyrint te leven.

Met de nieuwe ervaring hangt ook een nieuwe vorm van vrijheid samen. René Boomkens (1994, 180) schrijft:

Wat Marcus [Greil Marcus, een muziekcriticus] daarbij op het spoor is, is een nieuw begrip van *vrijheid*. Het staat er niet met zoveel woorden, maar mijn vrije interpretatie van Marcus' speurtocht naar die nieuwe vrijheid zou aldus luiden: het kapitalisme was het eerste sociaal-economische stelsel dat een nieuwe conceptie van vrijheid ontwikkelde vanuit de sfeer van noodzakelijkheid zelf, om een term van Hannah Arendt te lenen: de welvaart, als realiteit of als wensvoorstelling zelf produkt van economisch handelen, van zware arbeid, kortom van het domein van de noodzaak en het overleven, schiep een nog ongekend territorium van onbevredigde verlangens en onontdekte mogelijkheden. Noodzaak slaat om in verlangen. Welvaart betekende vrijheid, begrepen als ongelimiteerde consumptie, als kunnen doen wat je wilt, als je eigen geschiedenis maken. Dit type vrijheid was nieuw: het was anders dan het burgerlijk-republikeinse vrijheidsideaal, dat om nogmaals Arendt aan te halen, aan gene zijde van de sfeer van de noodzakelijkheid lag en bestond in een cultuur van voortreffelijkheid, [einde pagina 84] in de cultivering van 'act and speech', de retorica van het vrije, rationele debat. Het was ook anders dan de traditionele wereld van het carnaval en het volksfeest, ofschoon de nieuwe vrijheid het principe van de omkering deelt met het carnaval. Anders echter dan de traditionele volksfeesten is de nieuwe vrijheid kalenderloos, zij ligt niet beklonken in een vast ritme van seizoenen en in de rituele herhaling, die een voortdurende vernieuwing van de bestaande gemeenschap beoogde, juist door haar wetten en regels voor korte duur af te schaffen en het varken tot koning te kronen. Ook de nieuwe vrijheid kent haar rituelen, maar die zijn op voorhand aan niemand bekend, ze gaan in de gebeurtenis van het moment op. Voor het overige lijken slechts het toeval en de verrassing of de schok te regeren. Ineens komen lang sluimerende onbewuste verlangens boven en richten hun eigen werkelijkheid in.

In zijn artikel 'Media, democratie en publieke sfeer' (1998) zet Verstraeten een redenering op over de publieke sfeer, expliciet verder bouwend op het basisonderscheid

tussen emancipatorische politiek en levenspolitiek van Giddens. Aanvullend dien ik erop te wijzen dat levenspolitiek een politiek is van (levens)keuze, en dat er een zekere mate van emancipatie (van fixaties uit de traditie en van hiërarchische voorwaarden) moet volbracht zijn om tot levenspolitiek te komen (Giddens 1991).

Habermas wordt door Verstraeten verweten er een te steriele visie op na te houden, waarbij de publieke sfeer vooral gekoppeld wordt aan het emancipatorische. Habermas opvatting van de publieke sfeer als een ‘neutrale sfeer’ wordt bijgevolg als te utopisch ingeschat. Verwijzend naar Ulrich Beck stelt Verstraeten (1991, 114) dat ‘de private sfeer, als gevolg van een veelheid aan maatschappelijke en technologische ontwikkelingen, alsmear meer politiek wordt.’ Dit gegeven vraagt om een herdenking en een verder denken van de publieke sfeer. Verstraeten gaat op zoek naar de publieke sfeer vanuit de notie levenspolitiek en komt zo uiteindelijk tot het onderkennen van een politiek karakter in talkshows en infotainment.

Telecommunicatie verandert de sociale situatie zelf. Verstraeten (1991, 122-123) schrijft: ‘Door de opkomst van de telecommunicatie, die de technische mogelijkheid biedt om de spatio-temporele beperkingen, waarin de sociale situaties tot dan toe grotendeels gevangen zaten, te overstijgen, wordt uiteraard de sociale situatie van de partners structureel grondig gewijzigd.’ Telecommunicatie brengt een ‘gedeelde informationele omgeving’ tot stand. Wat heeft dat met politiek te maken? Als premisse is er bij Verstraeten de overtuiging dat een publieke sfeer pas tot stand komt vanuit een zingevingsproces op microniveau. Via telecommunicatie krijgen we o.m. zicht op het gedrag van sociale groepen waar we zelf niet toe behoren. Deze interculturele communicatie beïnvloedt ook onze sociale identiteitsvorming en construeert dus een eigen publieke sfeer. Als we er vervolgens van uitgaan dat de publieke sfeer mee de opinies vormt, met andere woorden dynamisch is, dan is het duidelijk dat talkshows alsook **[einde pagina 85]** andere infotainmentprogramma’s een opinievormende functie hebben en bijgevolg (embryonaal) politiek zijn. Kortweg: het kijkerspubliek leert zichzelf kennen via de blik op anderen die de telecommunicatie biedt.

Omwille van de zorgvuldigheid dien ik hierbij met Verstraeten te melden, dat deze visie niet gelijk staat aan een pleidooi om kritiekloos talkshows en infotainment te propageren. Integendeel, juist door ze in hun sociaal en publiek vormend karakter serieus te nemen, zou een meer kritische en discriminerende omgang binnen het genre mogelijk gemaakt moeten kunnen worden.

Het nieuwe engagement in de beeldende kunsten wordt uitgeroepen vanaf halverwege de jaren negentig. De uitspraak van Lars Nittve die Rutger Pontzen gebruikt ter introductie van zijn verhaal, legt gelijk deze beweging uit: 'The echo of the utopian projects of modernism is still there, but not the weight of their pretensions.' Die kunst wil ons bestaan aangenamer maken, zinvoller, doorleefder, en doet dat op een heel nabije manier, opererend binnen onze sociale gewoonten. De scheiding tussen kunstenaar en toeschouwer wordt zoveel mogelijk opgegeven. Zo nodigt kunstenaar Voebe De Gruyter de 'toeschouwer' uit om met haar een wandeling in de mist te maken, of Alicia Framis komt bij u overnachten om te waken over uw dromen. Kunst lijkt een 'vriendendienst' geworden te zijn, en het is inderdaad zo dat Pontzen de tentoonstelling *Chambres d'amis* van Jan Hoet als een voorloper typeert van deze wending.

Wat Pontzen beschrijft, kunnen we makkelijk associëren met een verschuiving van emancipatorische politiek naar levenspolitiek: de kunst geeft een extra dimensie aan de *lifestyle*.

Ook Bourriauds (2001, 62) visie is direct te koppelen aan de notie levenspolitiek: '(D)ans nos sociétés post-industrielles, ce n'est plus l'émancipation des individus qui s'avère la plus urgente, mais celle de la communication interhumaine, l'émancipation de la dimension relationnelle de l'existence.'

Nicolas Bourriaud schreef *Esthétique relationnelle* (2001), waarmee kunstenaars van de jaren negentig worden aangeduid met kunst over en als sociaal verkeer. Bourriaud omschrijft deze kunstwerken als micro-utopieën, in de zin dat er, op symbolische wijze weliswaar, geëxperimenteerd wordt met onze subjectiviteit. Je zou kunnen stellen dat we hier binnen het instituut kunst symbolische experimenten ontmoeten met de utopische dimensie. Deze kunst ontwikkelt, volgens Bourriaud, in haar vormentaal (alternatieve) gedragingen reagerend op de actuele productiewijzen (video, internet). De techniek en de communicatie die onze persoonlijkheid mee creëert en in ons dagelijks leven vaak tot standaardisatie leidt, wordt aldus te boven gekomen of toch van een alternatief voorzien.

In de kunstwerken herkent Bourriaud een democratisch streven tussen kunstenaar(s) en toeschouwer(s), gezien beide zowat gelijkwaardige uitvoerders worden. **[einde pagina 86]** Bourriaud is trouwens van mening dat het aura van het kunstwerk zich naar het publiek verplaatst heeft. Naar de massa's (massa in het meervoud welteverstaan) die op zoek zijn naar nieuwe samenlevingsvormen. De aura verwijst niet langer naar een bovennatuurlijke wereld gerepresenteerd door het kunstwerk, of naar de loutere vormen van het kunstwerk. Het

kunstwerk creëert een tijdelijke micro-communiteit, een nieuwe vrije associatie van individuen en die is de bron voor de aura.

Ter illustratie van Bourriauds visie kunnen we verwijzen naar werken van Felix Gonzalez-Torres, zoals zijn ‘portretten’ door middel van snoep bijvoorbeeld (Spector 1955, 146-156). Een hoeveelheid snoepjes van een specifieke soort (bijvoorbeeld de lievelingssnoepjes van de geportretteerde) of op een specifieke manier gebracht (bijvoorbeeld met een tekstje over liefde in de wikkel) worden op een hoopje in een hoek gepresenteerd. De hoeveelheid komt overeen met het gewicht van de geportretteerde. De toeschouwer mag een snoepje nemen en zo verdwijnt langzaam de hoop (het lichaam). Het komt mij voor als een vermenschlijkte en expliciet gesensualiseerde vorm van communie. Het weggeven van de snoep, en dus het verdwijnen van het kunstwerk, alsook van het lichaam, refereert naar zijn vriend Ross wiens sterven, op het moment dat hij zijn eerste snoepsculpturen maakt, nabij is. Gonzalez-Torres omschrijft het als een leerproces (voor zichzelf) in loslaten.

Anna Tilroes *Het blinkende stof. Op zoek naar een nieuw visioen* kunnen we eveneens laten aansluiten bij de beweging die zich een nieuwe houding wil aanmeten tegenover de massacultuur. Kijken we alleen al naar haar titel. Stof, dat toch staat voor het vergankelijke (wat Arendt met arbeiden zou associëren) blinkt hier, zodanig zelfs dat we er een nieuw visioen in kunnen ontwaren: een nieuwe vorm van engagement. Tilroe is van mening dat onze kunst en cultuur binnen de kapitalistische stroom nog een utopische dimensie kunnen verwezenlijken en dit juist door er een alliantie mee aan te gaan. In die zin sluit ze mijns inziens aan bij de vrijheidsopvatting van René Boomkens. Tilroe zoekt het nieuwe engagement ondermeer bij Rem Koolhaas en Miucca Prada.

De nieuwe politieke dimensie in het verlengde van de institutionalisering

We ontmoeten bij alle drie theoretici (Boomkens, Verstraeten, Bourriaud), binnen de marges van een eigen culturele context (muziek, televisie, beeldende kunst), voorbeelden van wat we inderdaad ‘kritische massa’ zouden kunnen noemen. Hier zien we dat er wel zoiets bestaat als *massacultuur* en dat de uitdrukkingen ervan, die hun eigen soort publiek domein ‘bewerkstelligen’ (via de privé-sfeer), een politieke dimensie kan toegeschreven worden. Hoezo een politieke dimensie? Omdat binnen de ‘traditie’ van de massacultuur, de resultaten van de kunst (en in ruimere zin de culturele expressies) en van de politiek tot het publieke domein horen. Arendt volgend, in haar onderscheid arbeiden-werken-han- **[einde pagina 87]**

delen, zouden we dan moeten stellen dat in onze tijd, waarin het arbeiden (en de *animal laborans*) toonaangevend is en het privé-leven vooropstaat, toch sporen te vinden zijn van het publieke. Sporen die we tot het handelen zouden kunnen rekenen, en als politiek zouden kunnen beschouwen. Het klinkt paradoxaal, want het lijkt erop dat we het publieke dus in het private moeten zoeken. Het wordt nog meer paradoxaal wanneer we ervan uitgaan dat binnen de expressies van de massacultuur een revolutionair potentieel te vinden is dat zich verzet tegen mogelijke gevolgen van massacultuur (bijvoorbeeld de standaardisatie van gedrag). Alsof de massacultuur haar eigensoortige dialectiek heeft.

Giddens, die mee een resultaat is van de massacultuur en er met zijn theorieën ook een bijdrage aan levert (en aldus mee in de dubbele hermeneutische beweging zit die hij in de moderniteit onderkent), lijkt binnen die paradoxale massa weer enige oriëntatie te bieden met zijn windroosdiagrammen. Via zijn begrip 'levenspolitiek' komen we tot een nieuwe vorm van vrijheid en tot de mogelijkheid van het publieke in het private.

Hiermee lijkt een toegang tot onze actuele problematiek ten minste ontsloten. Maar ik zie nog veel problemen. Bijvoorbeeld het gegeven dat de theoretici binnen de beslotenheid van een culturele discipline (muziek, televisie, beeldende kunst) en/of van hun wetenschap blijven. Die hokjesstructuur lijkt me typisch modernistisch, als een vorm van gespecialiseerde arbeidsdeling. Tilroe probeert misschien een stap verder te zetten, door haar voorbeelden binnen het gehele culturele veld te zoeken, maar dit gebeurt dan weer totaal *ad hoc*, zonder een uitgediepte verbindende theoretische reflectie. Het is niet dat ik wil komen tot één definiëring van massacultuur, ver van, want dan zitten we dichtbij het gevaar van het totalitarisme. Een breed theoretisch kader rondom die massacultuur zou mij wel bevallen. Nu heb ik het gevoel dat de aangehaalde theorieën particularistisch blijven, niet voorbijkomen aan het gevecht van het modernisme met zijn eigen postmoderniteit, niet voorbijkomen aan hun eigen tijd(elijkheid). Het is alsof ze (de aangehaalde theoretici) allen vastkleven aan de politiek van de institutionalisering waar ze in zijn terechtgekomen en vooral die opfleuren en uitbreiden. Het is het modernistische pantser dat als het ware permeabel wordt en de massacultuur in zich laat doorsijpelen. We zouden dus moeten spreken over de nieuwe politieke dimensie in het verlengde van de institutionalisering. Met andere woorden: hoe mooi de aangehaalde studies mijn correctie van Arendt via Giddens lijken te illustreren, ze voldoen mij niet. Er moet een stap verder gezet worden, voorbij de dialectiek van de massacultuur. Toch hebben we hun visies nodig als potentieel waardevolle toegangen tot de massacultuur.

De kunstcritica Dominique Baqué (2004) kunnen we beschouwen als de opponent van Bourriaud. Ze verwijt de ‘*esthétique relationnelle*’, waarvan ze zegt dat het zowat de officiële naamgeving geworden is van de kunst van de jaren negentig, een illusie te zijn. Niet alleen is de groep kunstenaars (met ondermeer Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Carsten Höller, Philippe Parreno en Rirkrit Tiravanija) waarnaar verwezen wordt uiterst heterogeen (ook wat de kwaliteit betreft). De communicatieve sociale uitwisseling die zich in de ‘*esthétique relationnelle*’ zou afspelen, is volgens Baqué niet nieuw voor de jaren negentig. In dit verband verwijst ze naar de jaren zestig en zeventig en haalt er ter illustratie de events en happenings van Allan Kaprow bij. Het te weinig bewust zijn van deze kunsthistorische voorgeschiedenis zou, volgens Baqué, bij sommige kunstenaars van de jaren negentig leiden tot al te banale, futiele en kunstmatige acties. Baqué zet ook vraagtekens bij de opvatting dat kunstenaars als Tiravanija en Gonzalez-Torres (zie hoger) nu effectief het besef van eigen (keuze)vrijheid (en dus verantwoordelijkheid) bij de toeschouwers zouden kunnen doen toenemen.

In algemene zin gaat Baqué frontaal in de aanval tegen de gebruiksvriendelijkheid van de ‘*esthétique relationnelle*’ en tegen de nadruk op communicatie. Dit vanuit de overtuiging dat kunst niets te maken heeft met communicatie, dat de gebruiksvriendelijkheid leidt tot nivellering, dat het de bourgeoisie maak streelt en zodoende een ander publiek (de ‘Andere’) wellicht weert. Terugkomend op de reeds vermelde heterogeniteit van de kunstenaars die allemaal onder het label ‘*esthétique relationnelle*’ vallen, erkent Baqué wel dat sommigen van hen ook erg goede werken hebben voortgebracht.

De visie van Baqué is, vanwege het polemische karakter, wat overtrokken en eenzijdig. Zelf mis ik soms de aandacht voor het poëtische en het lijkt me dat zij zich te weinig rekenschap geeft van het feit dat de ‘*esthétique relationnelle*’, zoals bedoeld door Bourriaud, een theorie is van de vorm, en dus ook een politiek van vormen wil voorstellen. Niettemin is haar nuchtere kijk wel verfrissend.

Maar daar houdt het niet bij op. Baqué houdt een pleidooi voor een nieuwe vorm van politieke kunst. Dat kunst politiek kan zijn ligt, volgens haar, in onze tijd zeker niet voor de hand: de uitgesproken ideologieën kregen een serieuze deuk en we hebben de crisis van de referent (is de werkelijkheid waarnaar het beeld verwijst wel ‘waar’?). Zij stelt het fotografische document (zie bijvoorbeeld Allan Sekula) en de filmische documentaire (zie bijvoorbeeld Raymond Depardon en Nicolas Philibert) voor als ‘denkmachines’.

Ik interpreteer: de documenten laten ons opnieuw nadenken over wat we voor werkelijkheid houden en wat we tot werkelijkheid gemaakt hebben. Met andere woorden, we worden aangesproken als producenten van onze herkenbare werkelijkheid, en dit stelt onze institutionalisering en de moderniteit zoals we die zelf mee vormgeven in vraag. Hier kunnen we terug verwijzen naar het gegeven ‘bewaking’ in het eerste geciteerde schema van Giddens (de institutionele dimensies, zie hoger *fig. 1*). Deze manier van kijken, deze ‘denkmachines’, kunnen een politieke betekenis krijgen omdat ze ons toelaten een meta-niveau in te nemen tegenover de vormgeving van onze tijd.

Baqué benadrukt dat het niet gaat om een ouderwets zoeken naar het weergeven van **[einde pagina 89]** de objectiviteit, of om het toepassen van vooropgestelde conventies omtrent het weergeven van de werkelijkheid. De realiteit en de artistieke vorm worden gecreëerd (en geproblematiseerd) door zich te confronteren met het onderwerp. Het artistieke werk toont zich uiteindelijk als een getuigenis waarin de werkelijkheid en haar betekenis bevraagd worden en maakt van de toeschouwer opnieuw een (denkende) getuige, aldus de critica.

In die zin is het niet verwonderlijk dat in het gedeelte ‘Platform 5’ van de laatste *Documenta*, een groot aantal (filmische) documentaires te zien waren. Het is de ‘nieuwe’ ‘opdracht’ van de kunst ons weer tot en tegenover de realiteit te brengen die we zelf mee bewerkstelligen (en daarin schuilt dan haar tegenwoordige politieke betekenis).

Via Baqué en deze laatste redeneringen kunnen we terug aanknopen bij Kant en Arendt, maar, met de nadruk op de toeschouwer als contemplerende getuige, wel eerder bij de late Arendt. De vroege Arendt beschouwde oordelen als een onderdeel van de *vita activa*, en zo hebben we het ook hierboven ontmoet in haar ‘De crisis in de cultuur’ (met het handelen als het politieke). De late Arendt dacht na over het oordelen als onderdeel van de *vita contemplativa* (denken, willen, oordelen) (Beiner 1992).

Het oordeelsvermogen is afgeleid van de smaak, als een innerlijk zintuig, dat onmiddellijk discrimineert (dus niet via een theoretische bemiddeling), en zich op het particuliere richt. Het oordelen kent, aldus Arendt, twee mentale operaties: die van de verbeelding en vervolgens die van de reflectie. De verbeelding kan iets wat afwezig is aanwezig stellen, het roept het in mijzelf opnieuw op (inwendig) en vervolgens kan ik erover nadenken. Dan kan ik mijn eigen, inwendig oordeel vormen, vanuit de gepaste afstand.

Als toeschouwer, test ik in mezelf, mentaal, de mogelijke opinies van alle anderen uit, met de bedoeling tot een overeenstemming, een intersubjectieve betekenis, te komen. Automatisch maak ik me zo ook, in mijn oordeel, los van mijn eigen belangen. Dat is de

sensus communis, een verruimde denkmentaliteit waardoor het egoïsme overwonnen wordt, door Kant gedacht vanuit het esthetisch oordeel, door Arendt politiek opgevat.

De moderniteit als stof tot werken

Het lijkt er misschien op dat ik de visie van Baqué en de tegenwoordige document(aire)makers favoriseer. En inderdaad, deze aanpak maakt me nieuwsgieriger; ik vind die op het ogenblik spannender omdat ze onze werkelijkheid (of wat we voor werkelijkheid houden) toch directer aanraakt en in vraag stelt. Ik voel daar een inspirerend terrein voor onze esthetica. Ik denk in dit verband ondermeer aan Jean-Luc Nancy's *L'Evidence du film* (2001). Maar om de (nieuwe) (politieke) kunst te beperken tot het vakje 'document' lijkt me nu ook weer te ver gaan.

De eerste beweging, die ik liet aansluiten bij Giddens, blijft mij toch ook bezighouden. Popsongs, infotainment en de beeldende kunst (met in dit geval de 'esthétique [einde pagina 90] relationnelle') behoren evenzeer tot mijn leefwereld, en als die ingebed kan worden in een kritische grond lijkt die des te meer zin te krijgen. Ik erger mij wel aan het besloten verbond van louter levenspolitiek en een specifiek (artistiek) medium (dat ik misschien zelf gecreëerd heb in deze tekst). Ik mis hier een duidelijk aantoonbare en waarachtige terugkoppeling met een meer algemene gang van zaken, met het verleden en met de toekomst. Een gebrek aan continuïteit?

Ik heb nu twee bewegingen tegenover elkaar gezet, maar ik zou ze toch niet als louter in oppositie met elkaar willen zien. Liever zie ik de ene vorm van vrijheid aansluiten bij de andere om een gezamenlijk terrein te vormen en wil ik beide vervolgen met de vraag naar verdere effectieve realiseringen. Dit doe ik net om tot die radicale reorganisatie van tijd en ruimte te komen, waarvoor, zoals we gezien hebben, Giddens pleit.

In mijn zoeken naar het bewegen van onze werkelijkheid (geconstrueerde leefomgeving) zelf – misschien voor te stellen als het onder handen nemen van onze instellingen – zou ik de moderniteit, zoals geschetst door Giddens, ook als concreet potentieel materiaal voor de kunst willen zien. Het eerste diagram levert dan de vier pijlers van de moderniteit als sociale sculptuur, door mensen gemaakt, en die op haar beurt weer de mensen 'maakt'. Het duidelijkst komt dit tot uiting in de notie 'bewaking', die met de modernistische instellingen als klinieken, gevangenissen en dergelijke een bewaking lijkt van het wezen van de moderniteit. In plaats van deze instellingen enkel via portrettingen in hun werkelijkheid

te ondervragen, wat bijvoorbeeld in de ‘denkmachines’ van Baqué gebeurt, dienen we misschien ook concreet op zoek te gaan naar de gevolgen van die overwegingen? Wanneer bijvoorbeeld museumdirecteur Bart De Baere ter opening van een tentoonstelling van utopisch architect Luc Deleu zich afvraagt of bepaalde fragmenten van die zogenaamd onuitvoerbare architecturale plannen toch niet uitgevoerd zouden kunnen worden, dan wordt mijns inziens een verdere stap gezet. Het gaat er mij om kunst (en met uitbreiding: het esthetisch denken) concreet operatief te zien in de reflexiviteit van de moderniteit. Met het tweede door mij geciteerde schema van Giddens, dat de parameters aangeeft voor de utopische dimensie, zou ik dan ook de culturele uitingen die ik eerder met de notie levenspolitiek verbond, willen gebruiken als springplank om terug in de moderniteit te duiken en na te denken over hoe culturele contexten en broeihaarden (waaruit die culturele uitingen voortkomen) tegenwoordig het best aangeboden kunnen worden.

Ik verlang (met Giddens) naar werk (in Arendtiaanse zin) met de moderniteit als materiaal, als ‘stof’ (en waarvoor Giddens bruikbare schema’s levert om toegang te krijgen tot deze materie), maar waarbij het niet tot louter beleving en nadenken blijft voor de toeschouwer. Ik verlang naar de nieuwe politieke dimensie van de kunst op verschillende niveaus, waarbij nieuwgemengde massa’s effectief massa’s oordelen overwegen, en (in)zien dat daar gepaste werken van en voor gemaakt kunnen worden. **[einde pagina 91]**

Referenties

- Arendt, H. (1992) *Lectures on Kant's Political Philosophy*. (Edited with an Interpretative Essay by Ronald Beiner). Chicago: Chicago University Press. (In het Nederlands vertaald als: Arendt, H. (1996) *Oordelen. Lezingen over Kants politieke filosofie*. Amsterdam: Krisis/Parrèsia.)
- Arendt, H. (1961) ‘The Crisis in Culture: Its Social and Its Political Significance’, in *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*. Cleveland and New York: Meridian Books, The World Publishing Company. 197-226. (In het Nederlands vertaald als: Arendt, H. (1995) *De crisis in de cultuur. Haar sociale en politieke betekenis*. Ingeleid, vertaald, geannoteerd en van een afsluitend essay voorzien door J. De Visscher. Kampen/Kapellen: Kok Agora/Pelckmans.)
- Baqué, D. (2004) *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion.

- Boomkens, R. (1994) *Kritische massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Amsterdam: Van Genneep.
- Bourriaud, N. (2001) *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses de réel.
- Giddens, A. (1990) *The Consequences of Modernity*. Stanford: Stanford University Press.
- Giddens, A. (1991) *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Stanford: Stanford University Press.
- Nancy, J.-L. (2001) *Abbas Kiarostami. L'Evidence du film*. Brussel: Yves Gevaert Editeur.
- Pinxten, R. (2003) *De artistieke samenleving. De invloed van kunst op de democratie*. Antwerpen: Houtekiet.
- Pontzen, R. (2000) *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*. Rotterdam: Nai Uitgevers.
- Spector, N. (1995) *Felix Gonzalez-Torres*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Tilroe, A. (2002) *Het blinkende stof. Op zoek naar een nieuw visioen*. Amsterdam: Querido.
- Van den Braembussche A. en M. Weyembergh (red.) (2002) *Hannah Arendt. Vita activa versus vita contemplativa*. Budel: Damon.
- Verstraeten, H. (1998) 'Media, democratie en publieke sfeer', in *Wantrouwen en onbehagen*. Brussel: VUB-press. 101-135. [einde pagina 92]