

De utopie van de argeloosheid, een korte cursus engagement

Citation for published version (APA):

Boomgaard, J. (1999). De utopie van de argeloosheid, een korte cursus engagement. *Witte Raaf*, 77(jan), 23-25.

Document status and date:

Published: 01/01/1999

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of Record (includes final page, issue and volume numbers)

Please check the document version of this publication:

- A submitted manuscript is the version of the article upon submission and before peer-review. There can be important differences between the submitted version and the official published version of record. People interested in the research are advised to contact the author for the final version of the publication, or visit the DOI to the publisher's website.
- The final author version and the galley proof are versions of the publication after peer review.
- The final published version features the final layout of the paper including the volume, issue and page numbers.

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

If the publication is distributed under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license above, please follow below link for the End User Agreement:

www.tue.nl/taverne

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

openaccess@tue.nl

providing details and we will investigate your claim.

De utopie van de argeloosheid

Een korte cursus engagement

Jeroen Boomgaard

Veel reden voor twijfel was er niet, het project klonk plausibel genoeg. Maar dat was twintig jaar geleden. In oktober 1978 vulde de Franse kunstenaar Hervé Fisher vijf dagen achtereen een pagina van *Het Parool* met de hulp van bewoners van de Amsterdamse wijk De Jordaan. Stichting de Appel was initiator en medefinancier van de hele onderneming die bij elkaar ongeveer een half jaar in beslag nam. Want een krant wordt dagelijks gemaakt, maar om een buurt vijf pagina's te laten vullen, daar komt heel wat bij kijken. Om die reden ronselde Fisher wat studenten die het geheel voor hem moesten uitvoeren. De deelnemers van die werkgroep hielden er echter, zoals studenten in de jaren '70 betaamde, een in principe afwijkende mening op na, zodat het aantal verschillende belangen dat in het project verwickeld raakte bij voorbaat het mislopen garandeerde.

Fisher afficheerde zichzelf als sociologisch kunstenaar. Dat wil zeggen dat hij geen kunstwerken wilde maken in de traditionele zin van het woord, maar processen op gang wilde brengen waarin het functioneren van bepaalde maatschappelijke structuren centraal stond. In dit geval ging het natuurlijk om de massamedia. Als je bewoners van een bepaalde buurt een krantenpagina laat vullen, dan komen zij zelf aan het woord en worden zij zich beter bewust van hun eigen situatie, zij scheppen als het ware een nieuw zelfbeeld in een massamedium en zien op die manier ook hoe de massamedia werken. Dat was de gedachte. Dus werden de leden van de werkgroep de wijk in gestuurd om er affiches te verspreiden, blaadjes uit te delen, ballonnen op te blazen en net zo lang wervende gesprekjes te voeren met de spreekwoordelijke ome Leen en tante Sjaan dat zij de pen ter hand zouden nemen. Erg enthousiast werd de buurt daardoor niet. Pas toen de strategie werd aangepast aan de reeds bestaande buurtorganen en argwanende opbouwwerkers waren overgehaald inzage te bieden in hun kaartenbak met beroepskankeraars, kwam er wat schot in de zaak. Uiteindelijk werden de pagina's gevuld. De inhoud vergde echter nog wat sturing. Bepaalde onderwerpen mochten niet zo uitgebreid aan bod komen als ze de bewoners aan het hart gingen (hondenpoep), andere dienden absoluut vermeden te worden (buitenlanders), weer andere konden alleen worden opgevoerd om in zelfkritiek verworpen te worden (vrouwencafé is pottentent) en bepaalde onderwerpen (klachten over het gemeentelijk woningbeleid) moesten sterk worden gestimuleerd.

Bij dit alles werd langdurig gediscussieerd. Niet door de buurtbewoners, maar door alle verschillende belanghebbenden. Zo had Fisher liever de Bijlmer gebruikt, maar *Parool* noch Appel wilden dat. De medewerkers waren daar niet rouwig om: als je toch 'de wijk' in moet, dan gaat dat in de Jordaan een stuk aangenamer dan in de Bijlmer. De discussies draaiden echter steeds opnieuw om een kwestie waar 'de doelgroep' angstvallig buiten werd gehouden en die te maken had met de plaats van De Appel in het geheel. De stichting bevond zich in de Jordaan, maar wat zij doorgaans presenteerde had niets met de buurt en alles met, in de ogen van de echte, gezellige, spontane Amsterdammer, teringzooi te maken. En dat leidde tot het punt waar alle eindeloze debatten steeds weer op uitkwamen: ging het hier om een echte poging iets te veranderen aan mediamanipulatie of was het vooral de bedoeling dat er een kunstwerk tot stand zou komen. Kunst en maatschappelijke effectiviteit sloten elkaar in de ogen van de meeste leden van de groep radicaal uit. En Fisher sloot zich daarbij aan. Uit strategische overwegingen. Daardoor ontstond de ridicule situatie dat voor de buurtbewoners elke betrokkenheid van De Appel verzwegen werd, terwijl De Appel zelf haar vaste bezoekers uitvoerig op de hoogte hield van het project dat onder haar auspiciën plaatsvond. Die keken toe als onderzoekers bij een experiment met ratten die niet in de gaten hebben dat ze zijn losgelaten in een labyrint zonder uitgang.

Maar we waren allemaal ratten. Ook Fisher. Het verloop van het project leidde tot steeds meer conflicten. De kunstenaar die een deel van zijn door de gemeente verstrekte atelier had moeten afstaan als redactie bureau en natuurlijk als dekmantel voor De Appel zag zijn kans schoon en maakte er zijn eigen ludieke onderneming van. De leden van de werkgroep kregen steeds grotere problemen met hun colportatie van knollen voor citroenen. Fisher werd steeds vager, hij was het met alles eens. Het liep uit op een grote, finale ruzie, ergens boven in een grachtenpand. De werkgroep had het gehad met het project en Fisher bereikte de grens van zijn tolerantie. Met slaande deuren rende hij weg, alle trappen af, niets wilde hij er nog mee te maken hebben. Maar Amsterdam was toen nog niet geheel gerenoveerd en van intercoms en deurzoekers voorzien. De voordeur zat gewoon op slot, hij moest weer terug, helemaal naar boven. De volgende dag was zijn stemming weer uitstekend: "it is all part of the project". Project mislukt, kunstwerk geslaagd. [1]

I'll be back

(Arnold Schwarzenegger)

Kort daarop brak de pleuris van het postmodernisme uit en niemand meende ooit in de mogelijkheden van zoiets als sociologische kunst geloofd te hebben. Toch zijn het uitgerekend deze procesachtige vormen van kunst waarin bijvoorbeeld iets met de bewoners van een bepaalde plek wordt gedaan die in de jaren '90 weer de kop hebben opgestoken. Na de totale ontgoocheling aan het eind van de jaren '70 is dat op zijn minst merkwaardig te noemen. Veel merkwaardiger is echter nog dat deze heropvoering van verloren idealen haast weer aannemelijk overkomt.

Op het eerste gezicht lijkt dat volstrekt onmogelijk. Wie een stukgelopen ideaal weer van stal haalt, wekt al snel de indruk louter lippendienst te bewijzen aan de utopie. Een verklaring voor de wonderbaarlijke wederopstanding zou echter kunnen zijn dat er zoiets als een traditie van het avant-gardistische bestaat, dat met andere woorden de avant-garde met grote regelmaat in de geschiedenis van de kunst opduikt omdat het nu eenmaal in een dialectische pas-de-deux verwickeld is met traditionele vormen van kunst. De terugkeer van avant-gardistische experimenten zou dan net zo betekenisvol zijn als het kommervolle cliché 'na regen komt zonneschijn'. Pijnlijker echter is de verdenking dat het hier niet zozeer gaat om terugkeer, dan wel om herhaling. De idealen van de kunst van de jaren '60 lijken niet tot leven te worden gewekt, of als voorbeeld genomen, maar simpelweg opnieuw opgevoerd, als een kunstje. Daaruit zou definitief blijken dat elk experiment of elke utopie als brandstof kan dienen voor de meedogenloze motor van de mode. Het ultieme postmodernisme zou aldus zijn bereikt. Elke suggestie van diepte of betekenis is dan niet meer dan een laatste glimp van een licht dat ooit geschenen heeft, een flauwe weerschijn op een ondoordringbaar oppervlak. De wetmatigheid die Rem Koolhaas poneert over de nieuwe stad zou dan ook gelden voor de beeldende kunst: "de stijl die gekozen wordt, is postmodern, *en zal dat altijd blijven*". Want alleen het postmodernisme is in staat aan de panische vraag naar productie te voldoen, het tempo van de consumptie te volgen. [2]

De vraag is dus of er in de recente bemoeienis met de wereld sprake is van een werkelijke poging tot engagement of dat kunstenaars vrolijk teren op overleefde en allang onschadelijk geworden vormen van betrokkenheid. Om daar serieus iets over te kunnen zeggen is het niet voldoende terug te vallen op de veelgehoorde observatie dat de kunst van dit moment weer net zo sterk het ideaal koestert als de kunst van de jaren '60, maar dat dit ideaal kleiner van aard, beperkter en ook persoonlijker is. Een dergelijke constatering loopt het gevaar zich niet alleen te laten misleiden door formele overeenkomsten, maar ook een gebrek aan idealen in het heden te vertalen in een overdaad daaraan in een gedroomd verleden. Was de kunst in de jaren '60 wel zo hooggestemd, en op welke manier engageerde zij zich: pas wanneer die vragen beantwoord zijn, kan de vergelijking beginnen.

Hoewel in onze herinnering de verbinding tussen kunst van de jaren '60 en engagement vrijwel probleemloos tot stand komt, is het moeilijker daar ook een beeld bij voor ogen te krijgen. Kenmerkende kunstwerken uit de periode of ze nu minimaal, conceptueel of povera zijn, streven niet opvallend naar verbetering van de wereld. [3] De meest bekende voorbeelden van artistiek politiek activisme blijken stevast van vroegere of latere datum. Kunstenaars uit de jaren '60 lijken er eerder op uit de valkuil van directe inzetbaarheid, waarin de experimenten van de avant-gardes uit de jaren '20 terechtgekomen waren, te vermijden. Hoewel de redenen ervoor uiteenlopen, tonen zowel de Europese als de Amerikaanse avant-gardes na de Tweede Wereldoorlog zich huiverig voor een direct herkenbare boodschap. Engagement met een wereld waarin ideologie besmet is geraakt, lijkt uit den boze. Een kunstenaar kan zich niet met de wereld inlaten, omdat hij het dan op een akkoordje zou gooien met een situatie die volledig onacceptabel is. Deze stelling wordt het meest expliciet verdedigd door Adorno, die in de jaren '50 aanvankelijk meent dat er na Auschwitz geen kunst meer gemaakt kan worden, omdat de omvang en onbegrijpelijkheid van de massavernietiging niet kunnen worden voorgesteld. Bovendien zou elke poging tot voorstelling onvermijdelijk esthetisering van het leed met zich meebrengen, en zo de slachtoffers uitleveren aan consumptie en genot. Later komt hij tot de opvatting dat er nog wel kunst mogelijk is, maar alleen wanneer die zich nadrukkelijk afzijdig houdt van de wereld. In deze negatieve esthetiek, die als een definitie van heroïsch modernisme gelezen kan worden, zit een element dat een grote rol zou spelen in de strategie van de avant-gardes van de jaren '60. Want hoe radicaal de kunst zich ook beroept op haar eigen onvermogen, toch dient zij, volgens Adorno, altijd de suggestie van een andere en betere wereld te bevatten, wil zij niet tot oppervlakkige zelfgenoegzaamheid vervallen. [4]

In de ogen van Adorno kan deze negatieve esthetiek zich rechtstreeks afspelen op het beeldvlak van het kunstwerk zelf. Hij houdt er geen rekening mee dat een kunstwerk zich niet rechtstreeks in of tegenover de wereld plaatst, maar dat het bij voorbaat wordt verpakt door allerhande instituties en ideologieën. En precies op dat punt zouden de avant-gardes van de jaren '60 de draad van de negatieve esthetiek oppakken. Deze artistieke tendensen gaat het niet meer om de vervreemding van het creatieve individu, maar om het feit dat maatschappelijk zinvol functioneren onmogelijk wordt gemaakt door de belemmerende werking van begrippen als schoonheid, authenticiteit en kwaliteit en door de tussenkomst van tentoonstellingen en musea. Zo ontstaat een dubbele weigering. De autonome positie van de kunst – de consequentie van Adorno's negatieve dialectiek – wordt afgewezen, maar tegelijk weigert de kunst de bestaande maatschappelijke situatie te bevestigen. Terwijl kunstenaars met name in het begin van de jaren '60 met een grote boog om de concrete problemen van de maatschappelijke werkelijkheid heenlopen, formuleren zij nadrukkelijk hoe het anders zou moeten zijn en zien zij hun werk als voorbeeld van een concrete alternatieve werkelijkheid. Deze dubbelheid kenmerkt de kunst van de jaren '60: terwijl zij ernaar streeft zich af te spelen te midden van het dagelijks leven en geen verheven uitzonderingspositie meer in te nemen, heeft zij geen verbinding met het maatschappelijke hier en nu en lijkt zij uit een andere tijd-ruimte te komen, als een utopie die vanuit de toekomst is teruggekeerd.

Alleen op die manier wordt begrijpelijk dat de intenties en uitspraken van veel kunstenaars uit die periode zo'n vreemde combinatie van utopie en argeloosheid vertonen. "Het was je taak als kunstenaar," schrijft Richard Serra wanneer hij terugkijkt op deze periode, "om de maatschappij te herdefiniëren met behulp van waarden die je introduceerde, en niet andersom". [5] En in dezelfde trant merkt Donald Judd op tijdens een symposium over *The Artist and Politics* in 1970: "Ik heb altijd gemeend dat mijn werk politieke implicaties had, dat het een houding had die bepaalde vormen van politiek gedrag en bepaalde instituties zou toestaan, beperken of verbieden. Ik heb ook gedacht dat de situatie nogal beroerd was en dat mijn werk het enige was dat ik kon doen". Terwijl Minimal-kunstenaars als Judd en Serra dus objecten maken die zich volgens Clement Greenberg in artistieke waarde niet laten onderscheiden van "een deur, een tafel, of een leeg vel papier", en die ook in hun eigen ogen gewoon 'dingen' zijn, gaat het daarbij om dingen die pas een gebruikswaarde hebben in een toekomstige wereld. [6] Een serie loden platen van Carl Andre is dan ook niet zomaar een stuk vloer, maar het is evenmin een beeldhouwwerk: het is een brokstuk van een andere, onbekende samenleving dat ons de weg toont die wij ooit zullen gaan. [7]

Die wereldvreemdheid beperkt zich overigens niet alleen tot de formele vernieuwers van de Minimal Art. Ook een op het oog meer maatschappelijk betrokken beweging als Fluxus, die een aantal marxistisch geïnspireerde theoretici in de geleerden had, slaat de bestaande problemen vaak simpelweg over. Zo verklaart Dick Higgins in 1966: "De sociale problemen die onze tijd karakteriseren bieden echter geen ruimte meer voor een opdelen in hokjes. We naderen de dageraad van een klassenloze maatschappij, waarin een scheiding in strikte categorieën van geen enkel belang meer is". [8] Een nieuw artistiek procédé wordt op eenvoudige wijze gelijkgesteld met een nieuwe maatschappij, zodat de precieze aard van het engagement niet nader omschreven hoeft te worden. De recentelijk weer in volle omvang tentoongestelde tekeningen en maquettes waarmee Constant in de jaren '50 en '60 de toekomstige wereld van *Nieuw Babylon* te voorschijn wil halen, lijken doordachter en exacter, maar zijn net zo goed in ons midden geland vanuit een verre utopie. De mens die zijn nieuwe stad moet bewonen bestaat nog niet, Constant windt daar geen doekjes om, maar als de homo ludens eenmaal het levenslicht heeft gezien dan zou hij heel goed zijn dagen kunnen doorbrengen met de vreemde concerten en zinloze handelingen die door de leden van Fluxus werden voorgedaan. Net als andere vormen van kunst uit het begin van de jaren '60 heeft *Nieuw Babylon* in feite geen ingang, het is een utopie die ooit bereikt moet worden, maar geen mens weet hoe. Daarmee veronderstelt de kunst van die tijd, geheel in de lijn van Adorno, haar eigen falen. Zij biedt een onmogelijk alternatief voor een maatschappij waar zij zich verre van houdt.

Make my day

(Clint Eastwood)

Nieuw Babylon

bestaat bijna helemaal uit openbare ruimte. Niet alleen individuele expressie is passé, ook met het gezin dient, als broeinest van beperking en traditie, afgerekend te worden. Openheid en de daarmee geïmpliceerde democratie vormen een gemeenschappelijk thema in de kunst van die jaren. De nieuwe plek voor de kunst is niet de gesloten ruimte van de particuliere verzameling en het museum, maar de open en gemeenschappelijke ruimte, met de stad als podium.

De stad als de plaats waar de strijd om de nieuwe orde zich dient af te spelen, duikt na de Tweede Wereldoorlog voor het eerst op in het 'unitaire urbanisme' van de Internationale Situationisten. De plaats van handeling is Parijs in de tweede helft van de jaren '50. Absoluut leider van de groep, waarvan ook Constant enige tijd deel uitmaakt, is Guy Debord. En wanneer je zijn ideeën over de rol van de kunst en de strategie voor de nieuwe wereld bekijkt, wordt snel duidelijk dat *Nieuw Babylon* daar niet in past. Want terwijl *Nieuw Babylon* als gerealiseerde utopie de toekomst alleen als beeld aanwezig stelt, gaat het Debord er juist om het concrete heden te veranderen. De kolonisatie van het alledaagse leven door het spektakel beschouwt Debord als de meest vernietigende kracht van het kapitalisme, en daarmee is hij zich beter dan veel andere kunstenaars uit de jaren '60 bewust van de problemen van de representatie. Want terwijl Fluxuskunstenaars probleemloos het voortouw nemen bij het tot kunst maken van het alledaagse leven is voor Debord zowel de rol van de kunstenaar als de positie van het kunstwerk een probleem. Het unitaire urbanisme waar de situationisten naar streven, moet een eind maken aan de nieuwe stedenbouw met zijn ziellose scheiding van alle activiteiten van het menselijk leven en zijn productie van kleine, eengezinscellen voor beeldconsumptie die steeds meer de plaats van de oude volkswijken innemen. Maar het moet ook het einde betekenen van de scheiding tussen alle vormen van kunst en iets nieuws opleveren dat niet meer als kunst herkenbaar is. De consequentie hiervan is natuurlijk dat er geen nieuwe vorm van spektakel geproduceerd kan worden, en dat er in feite niets mag ontstaan dat kan worden opgenomen in de consumptiemaatschappij. De *dérives* waarmee de situationisten beroemd zijn geworden, de doellose tochten door de stad op zoek naar onverwachte ontmoetingen en restanten van atmosfeer in wijken die nog niet door het spektakel zijn aangetast, speelt zich dan ook af zonder publiek. De deelnemers zelf, en dat zijn er meestal niet meer dan drie, vormen de enige toeschouwers. [9]

De toe-eigening van de openbare ruimte delen de situationisten met andere kunstenaars uit de jaren '60, maar de manier waarop zij dat doen, verschilt aanzienlijk. Terwijl de Minimal-sculpturen steeds meer plaats gaan innemen in de stad, verdwijnen de minimale acties van de situationisten er spoorloos. Dat laatste lijkt een pijnlijke, maar onontkoombare consequentie. Want kunstenaars die deze keuze niet maken en hun werk aanwezigheid willen verlenen, raken gevangen in een onoplosbaar dilemma. Terwijl zij aan de ene kant de afstand tot het publiek willen overbruggen, blijven zij tegelijk de rol van kunstenaar spelen, waardoor hun producten onherroepelijk op afstand blijven. Mislukt als utopie, maar geslaagd als kunst, dus eigenlijk dubbel mislukt, dat is het verwijt waarmee de avant-gardes van die tijd om de oren worden geslagen. Maar een dergelijke kritiek ziet over het hoofd dat de kunst zichzelf een utopische rol toedenkt en dat de mislukking in zekere zin onderdeel is van haar takenpakket. Bovendien is de kunst van die jaren niet alleen commercieel succesvol: de retorische toeëigening van de openbare ruimte, het gebrek aan ontzag voor gezag en een opgewekt oog voor het ondenkbare en absurde vormen, hoezeer de kunst ook binnen haar kader blijft opgesloten, een deel van de cultuur die de generatie van de jaren '60 doet geloven dat de straat echt van hen is.

Pas als de tegencultuur een feit is, de straat veroverd en de verbeelding aan de macht (geïnspireerd door de situationisten), pas als dat alles gebeurd is en eigenlijk alweer voorbij, dan pas gaan kunstenaars zich bezinnen over harde actie in plaats van vage utopie. Zo noemt Carl Andre zichzelf "essentially Marxist" nadat hij in 1969 met onder andere Robert Morris de Art Workers Coalition heeft opgericht. [10] Daarmee wordt het antwoord op de vraag welke rol de kunstenaar maatschappelijk moet vervullen overigens niet eenvoudiger. De eerste stap in dit proces van politisering is duidelijk: als kunstarbeider dient men zich te organiseren en als georganiseerde kunstarbeider kan men eisen stellen. Natuurlijk betreffen die eisen allereerst de maatschappelijke positie van de kunstenaar, maar van daaruit is de stap naar algemeen maatschappelijk verzet tegen racisme en onderdrukking snel gezet. Opvallend is echter dat er ook begin jaren '70 nauwelijks werk wordt geproduceerd dat dezelfde boodschap uitdraagt. Een reden hiervoor is dat men zich steeds meer bewust is geworden van de problemen rond de representatie die de situationisten al eerder hadden gesignaleerd. Niet alleen is het onduidelijk voor wie men eigenlijk kan spreken, behalve voor de eigen groep, het is ook niet goed voorstelbaar hoe iets er moet uitzien dat tegelijk wel en geen kunst is. Hoe kan er iets geproduceerd worden waarin de kunstenaar met de inzet van zijn hele artistieke vermogen een maatschappelijke misstand aan de kaak stelt, zonder dat een dergelijk werk als onschadelijke kunst geconsumeerd wordt en verdwijnt in de circulatie van mooie of interessante, maar in wezen effectloze producten.

De verschillende kanten van het probleem worden goed zichtbaar in het werk van Gordon Matta-Clark. Net als voor Serra en Andre impliceert de gedachte dat een kunstenaar een Art Worker is voor Matta-Clark een arbeideristische manier van werken. Gewapend met boor en zaag trekt hij er aanvankelijk 's nachts op uit om vervallen panden in de Bronx op vreemde plaatsen en onverwachte manieren te doorklieven. Veel duidelijker dan veel van zijn mede-Workers trekt hij daarmee de consequenties van zijn uitgangspunten door in zijn werk. Niet alleen breekt hij privéruimtes open om ze bloot te stellen aan de openbaarheid, hij ondergraaft ook letterlijk de fundamenteën van de maatschappelijk regulerende architectuur door de strakke indeling te verstoren en het privébezit aan te tasten. Hij creëert geen kunstwerken, maar leegtes en in die zin past het werk nog heel goed in de door Adorno geformuleerde negatieve esthetiek. Matta-Clark stuit echter op de grenzen van zijn mogelijkheden wanneer hij zijn werk wil laten zien. De decoupages zijn ter plekke nauwelijks te bezichtigen, en dat doet hem besluiten de uitgesneden delen te exposeren in een galerie, of het eindproduct filmisch dan wel fotografisch vast te leggen. En hoe indrukwekkend de sporen van meervoudige bewoning ook mogen zijn geweest, hoe verstorend op het gevoel van ruimte zijn foto's ook nu nog werken, maatschappelijk is hun uitwerking gering. Dat moet ook Matta-Clark beseft hebben. In 1976 gaat hij dan ook over tot zijn beroemde *Window Blow-Out*, waarbij hij met een luchtpistool de ruiten van het gerespecteerde Institute of Architecture and Urban Studies kapotschiet en in de openingen foto's plaatst van ruiten die door de bewoners van nieuwbouwprojecten in de Bronx zijn stukgeslagen. Hoewel Matta-Clark door het instituut was uitgenodigd, wordt deze bijdrage onmiddellijk verwijderd. [11]

Met een actie als deze bereikt de kunst de hoogste vorm van mislukken. De erkenning van het kunstwerk schuilt hier in het verbod, het is maatschappelijk effectief juist omdat het niet meer gezien kan worden. Zo'n actie heeft niet veel toekomst, maar dat is eigenlijk ook de bedoeling. Het gaat hier om kunst die niet langer, zoals in de jaren '60, naar een formeel, maar naar een maatschappelijk nulpunt streeft, naar het moment waarop de revolutie kan uitbreken en zij eindelijk van haar hopeloze rol bevrijd zal zijn. [12] Die revolutie kan echter niet uit de kunst zelf voortkomen, daarvan zijn de meeste kunstenaars en zeker de marxistisch geschoolde overtuigd. Daarmee ontstaat pas halverwege de jaren '70 in het grootste deel van de Europese en Amerikaanse kunst een opvatting die bijna twintig jaar eerder door de situationisten is uitgedragen. Want ook de acties van de situationisten zijn meer bedoeld als vooronderzoek voor een nieuwe postrevolutionaire samenleving dan als concrete revolutionaire daad. Het wachten op de omwenteling valt soms echter zwaar. Het is dan ook niet verwonderlijk dat er op dit punt een verwantschap ontstaat tussen het streven van bepaalde kunstenaars en de opkomende stadsguerrilla. Want terwijl de eerste acties van de beginnende terreurgroepen overeenkomst vertonen met de ludieke projecten van bepaalde kunstenaars, gaat het verlangen van sommige kunstenaars steeds sterker uit naar de terroristische actie. In een tekst uit 1963 noemt Debord de bomaanslag op een tentoonstelling van Franse kunst in Caracas en de brandbommen tegen reisbureaus in Denemarken als voorbeelden van acties die zijn goedkeuring verdienen. Meer dan 10 jaar later stelt Mel Ramsden in het tijdschrift *The Fox* voor anonieme en gemeenschappelijke acties voortaan uit te voeren onder de naam *(Provisional) Art & Language*. [13]

And now for something completely different

(Monty Python)

"De constructie van een situatie is het tot stand brengen van een tijdelijke microsfeer en een spel van gebeurtenissen voor een uniek moment in het leven van een paar mensen," schrijven Constant en Debord in *La déclaration d'Amsterdam* uit 1958. Het is een definitie die naadloos past op het werk van kunstenaars die in de jaren '90 opnieuw trachten de kunst een meer actieve rol in het dagelijks leven te bezorgen. De volgende zin uit de *déclaration* toont echter het verschil: "Zij [de constructie van een tijdelijke situatie] is onlosmakelijk verbonden met de constructie van een algemene omgeving, relatief duurzamer van aard, in het unitaire urbanisme". [14] Het is precies dat relatief duurzame, maar absoluut veelomvattende kader, dat in de kunst van dit moment ontbreekt. De vraag is echter welk ideaal daarvoor in de plaats is gekomen.

Tijdens de hoogtijdagen van de politieke bewustwording van kunstenaars rond het midden van de jaren '70, vooral zichtbaar in het tijdschrift *The Fox*, stuit men op het probleem dat de relatie tussen kunst en ideaal ingrijpend zou veranderen. Want de marxistische analyse waarop men zich baseert, laat eigenlijk weinig ruimte voor een actieve rol van de kunst in het bevorderen van de klassenloze maatschappij. Voor een deel van de kunstenaars volgt daaruit, zoals net al is aangetoond, alleen maar de conclusie dat het maken van kunst moet worden ingeruild voor daadwerkelijke actie. Anderen komen echter tot het inzicht dat het wijzen van de juiste weg onmogelijk is geworden wanneer je ervan uitgaat dat elk standpunt cultureel is bepaald. Of zoals Sarah Charlesworth het in het eerste nummer van *The Fox* uitdrukt: "Je kunt niet aan de ene kant beweren dat alle kennis cultureel en maatschappelijk bepaald is, en aan de andere kant verkondigen dat je eigen theorie objectieve geldigheid bezit". [15] De botsing van standpunten die hieruit volgt, leidt de kunstenaars in die jaren in de doodlopende straat van eindeloze discussies over de te volgen strategie en de vooronderstellingen van de juiste theorie. Gemaakt wordt er bijna niets meer.

Het verbaast eigenlijk nauwelijks dat in het laatste nummer van *The Fox* Hervé Fisher aan het woord komt. Onder verwijzing naar Adorno's negatieve dialectiek en het werk van de situationisten houdt hij een pleidooi voor zijn sociologische kunst. Hoewel de kunst volgens hem de toekomstige maatschappij alleen als mogelijkheid kan opperen, zonder er een beeld van te geven hoe die er moet uitzien, betekent dat niet dat de kunst in afwachting van de revolutie niet iets concreets kan ondernemen. Het debat is volgens hem het nieuwe materiaal van de kunstenaar, daarmee kun je mensen laten nadenken over hun eigen situatie, daarmee kun je ook de bepalende werking van de massamedia verstoren. [16] Daarmee komt Fisher uit op een compromis dat kenmerkend is voor die tijd en dat ook zo verlamkend werkte op zijn project in Amsterdam. Er wordt door hem geen kunst gemaakt, maar eigenlijk wel, de macht van de media wordt doorbroken, maar hij blijft van diezelfde media afhankelijk, mensen worden gemanipuleerd tot inzicht in hun eigen situatie, en het doel is een andere samenleving waarvan de kunstenaar zich officieel geen enkele voorstelling kan maken.

Als kunstenaars tegenwoordig met mensen aan de slag gaan, wordt dat niet gedaan met het oog op een betere samenleving ergens in de wazige toekomst, maar als directe bezigheid in het hier en nu. Of het nu gaat om gezellig voor een paar mensen koken, een winkeltje beginnen, in een bedrijf aan de slag gaan, een droom bewaken, een beetje in de ruimte ingrijpen, wat rommeltjes verzamelen of pretentieloze foto's van vrienden/familie/zichzelf tonen, steeds zit er dat aspect in 'echt' iets te doen, zonder een duidelijk idee te hebben waar het precies voor dient. Dat komt niet alleen door het ontbreken van een overkoepelend politiek perspectief, maar ook door het verdwijnen van het idee van de negatieve dialectiek. Niet alleen Marx, ook Adorno is tegenwoordig erg dood. De wereld wordt door kunstenaars van deze tijd niet langer negatief benaderd, maar volledig geaccepteerd. Natuurlijk valt er op een groot aantal onderdelen nog veel aan te verbeteren, maar er is geen enkele reden voor de kunst om er met een boog omheen te lopen. Deze positieve grondhouding valt alleen te begrijpen in het licht van het hierboven gesignaleerde cultureel relativisme dat zo kenmerkend zou zijn voor de kunst van de jaren '80. Als blijkt dat de negatieve esthetiek met in haar spoor het kritisch bewustzijn zelf ook door en door maatschappelijk gecodeerd zijn, dan is het handhaven ervan niet langer mogelijk. Het spel met de codes zou dan ook voor een groot deel het gezicht van de kunst in de jaren '80 bepalen. In hetzelfde decennium wordt kunst echter ook steeds meer een algemeen geaccepteerd maatschappelijk verschijnsel, en ook die erfenis speelt mee in de levenswandel die de kunst van dit moment erop nahoudt.

Het verdwijnen van het politieke vergezicht kan natuurlijk ook niet los worden gezien van de ontwikkeling van de politiek zelf – vooral na de opheffing van de verschillen tussen politieke systemen. Na de val van de muur is er nog maar één systeem, maar dat betekent niet dat het ideaal voorgoed heeft afgedaan. Het ideaal is misschien wel sterker aanwezig dan ooit tevoren, de verwezenlijking ervan lijkt echter meer een zaak van toeval dan van strategie. Ergens aan het eind van de jaren '80 werd een documentaire vertoond over de Letse regering in ballingschap (het kan natuurlijk ook om de Litouwse of de Estse zijn gegaan). In een afgeleefd pand zag je een paar oude mannen te midden van stoffige relikwieën bevestigend volhouden dat hun land ooit weer zelfstandig zou zijn. Voor de kijker was één ding zonneklaar: dit is hopeloos, dit komt nooit meer goed. Maar plotseling is dit onmogelijke ideaal werkelijkheid geworden, zonder dat daar echter enige logica in te ontdekken valt. Er is geen enkele wetmatigheid meer aan te wijzen die het tot stand komen of verloren gaan van een ideaal regelt. Want ook oorlog is niet langer het gevolg van botsende systemen, maar niets anders dan het uitbreken van een extreem gewelddadig conflict, dat niet verklaard kan worden. En het is die reële aanwezigheid van zowel het ideaal als het conflict waar het kunstenaars de laatste jaren om lijkt te gaan. Aanwezigheid is het nieuwe criterium voor echtheid, en niet authenticiteit. In die zin is een gekoesterd ideaal even echt als de oorlog, maar ook een reële gebeurtenis even echt als een film.

Veel werk van de laatste jaren lijkt in zijn geëngageerdheid veel minder duidelijk dan de politiek geladen kunst uit de jaren '70 en '80 die misverstand vaak met harde hand uitsloot. Probeer maar eens een werk van Hans Haacke niet te begrijpen. Toch zijn veel van de thema's die in de jaren '90 voorkomen afkomstig uit die periode: minderheden, culturele verschillen, media, seksuele identiteit. Over het algemeen wordt daar echter minder dogmatisch mee omgesprongen. Natuurlijk zijn er nog genoeg uitzonderingen aan te wijzen van werken waarin de toeschouwer op luide toon de les wordt geleerd, doorgaans echter lijkt hij meer aan zijn lot te worden overgelaten en moet hij er zelf maar iets van maken. Ook dit is echter een consequentie van een ontwikkeling in het denken van de jaren '80, toen er steeds meer nadruk op werd gelegd dat er niet voor bepaalde groepen gesproken werd, maar dat zij zelf aan het woord kwamen, en de rol van de recipiënt bij het lezen van een tekst of het kijken naar een kunstwerk als veel bepalender en eigenlijk ook wel belangrijker werd beschouwd, dan de intentie van kunstenaar of tentoonstellingsmaker.

Niet iedereen is even gelukkig met deze ongemanipuleerde openheid. Het publiek blijkt over het algemeen veel heil te verwachten van een grote mate van begrijpelijkheid, en het ontbreken daarvan leidt de laatste jaren weer tot pagina's vol gezeur. Maar ook tentoonstellingsmakers kunnen zich niet altijd neerleggen bij een bescheiden plaats op de achtergrond. In *Manifesta 2* in Luxemburg had een kunstenaar, in het kader van kleine ingrepen zonder grote gevolgen, op bepaalde plekken in de openbare ruimte onbegrijpelijke teksten aangebracht. De gemiddelde Luxemburger leek dat niet veel te kunnen schelen. Het begeleidende curatorenteam verklaarde echter: "Zij [de teksten] lenen zich niet voor simpele interpretatie, maar vereisen een daad van emancipatie van de kant van de voorbijganger. Het gaat hier tegelijkertijd om het bevorderen van literaire praktijk, een interventie in leesgewoontes, een gepubliceerde tekst en om een creatie in de stedelijke ruimte. Met dit gefragmenteerd discours encenseert Tilo Schulz een andere – semiotische – stedelijke identificatie". [17] Gehuld in zijn dogmatisch vacuüm laat de kunstenaar van tegenwoordig zelfs zo'n aanslag op zijn werk over zijn kant gaan.

In de kunst van de laatste jaren duikt de puberkamer met grote regelmaat op. En als beeld voor de kunst van de jaren '90 is dat zeer toepasselijk. Het lijkt alles te bevatten waar het in de kunst van deze tijd om draait: naïef idealisme, twijfel over identiteit, fixatie op de wereld, seksuele obsessie, een vermenging van mythe en werkelijkheid, enorm veel rotzooi en een alomtegenwoordige armoedigheid van materiaal. Maar vooral het feit dat het hier gaat om een privéruimte – de privéruimte bij uitstek zou je zelfs kunnen zeggen – laat zien hoe ver de idealen van de kunst van de jaren '60 uit het zicht verdwenen zijn. Gokten de kunstenaars van de jaren '60 en '70 nog op de openbare ruimte en een leidende rol voor de kunstenaar, dan maakt de kunst van de jaren '90 alles particulier en speelt zij een rol waar zij zich nauwelijks bewust van lijkt te zijn. Er worden vormen en experimenten uit de jaren '60 en '70 gehanteerd zonder enige reflectie om de theoretische overwegingen en strategische implicaties die daarin besloten waren. De openheid waarvan in zoveel werken sprake lijkt te zijn, is dan ook eerder een vorm van onbekommerdheid: voor hoeveel mensen er ook wordt gekookt, het blijft een puberale droomwereld. Van enig engagement in traditionele zin is bij nader inzien dan ook geen sprake. De kunst van nu engageert zich met de wereld, enkel en alleen doordat zij zich daarin afspeelt en daarmee net zo echt is als alle andere verschijnselen. Maar misschien is dat ook wel de kracht die in dit nieuwe naïvisme besloten ligt. De argeloze utopie die de kunst in de jaren '60 presenteerde, werd immers gevolgd door een steeds groter bewustzijn van onmogelijkheid en onhaalbaarheid, om in de jaren '80 uit te lopen op de glanzende weerspiegeling van de uitzichtloosheid. Tegenover een dergelijk teveel aan bewustzijn kan alleen maar een nieuwe vorm van mislukken worden geplaatst. Ditmaal gaat het echter niet om een mislukken ten opzichte van de maatschappij, maar ten opzichte van het kritische vermogen van de kunst. De argeloosheid zelf is utopie geworden.

Noten

[1]

Hervé Fisher, *Jordaners maak uw krant*, oktober 1978, verslag gepubliceerd door Stichting de Appel.

[2]

Rem Koolhaas, *The Generic City*, in: *S,M,L,XL*, The Monacelli Press, New York, 1995, p. 1262.

[3]

Ook voor andere stromingen geldt dit.

Zo schrijft Huyssen: "To establish a direct link between Fluxus events and the protest politics of the 1960's would be to falsify the historical record". Zie Andreas Huyssen, *Twilight Memories*, Routledge, Londen/New York, 1995, p. 194.

[4]

Theodor W. Adorno, *Commitment* (1962), in: Charles Harrison & Paul Wood, *Art in Theory, 1900-1990*, Blackwell, Oxford/Cambridge MA, 1992, pp. 760-764.

[5]

Harriet Senie, *The Right Stuff*, *Art News*, maart 1984, p. 55, geciteerd in: Anna C. Chave, *Minimalism and the Rhetoric of Power*, in: *Art in Modern Culture*, Francis Frascina & Jonathan Harris (eds.), Phaidon Press, Londen, 1992, pp. 264-281.

[6]

Karl Beveridge, Ian Burn, Don Judd, *The Fox*, nr. 2, 1975, pp. 129-142. Clement Greenberg, *Recentness of Sculpture*, in: *American Sculpture of the Sixties* (1967), geciteerd in Hal Foster, *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge MA/Londen, 1996, p. 38.

[7]

Het idee van een terugkeer uit de toekomst is afkomstig van Hal Foster, die het gebruikt om een uitweg te vinden uit het dilemma dat nieuwe avant-gardes teruggrijpen op oudere experimenten. Het hele concept blijft bij hem echter nogal duister, een verwijzing naar *Terminator*, had veel duidelijk kunnen maken. Zie Hal Foster, op. cit. (noot 6), p. 29.

[8]

Dick Higgins, *Intermedia*, in: *Something Else Newsletter*, 1, no. 1, februari 1966, geciteerd in Andreas Huyssen, op. cit. (noot 3), p. 196.

[9]

Zie voor Constants *Nieuw Babylon*: Hilde Heynen, *New Babylon of de antinomieën van de utopie*, in: *Oase*, nr. 43, 1995, pp. 37-49. Zie voor de Situationistische Internationale onder andere: Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Verlag Lutz Schulenberg, Hamburg, 1990; T.J. Clark & D. Nicholson-Smith, *Why Art Can't Kill the Situationist International*, in: *October*, nr. 79, 1997, pp. 15-31; Vincent Kaufmann, *Angels of Purity*, in: *October*, nr. 79, 1997, pp. 49-68.

[10]

Carl Andre: Artworker, interview met Jeanne Siegel, in: *Studio International*, vol. 180, nr. 927, 1970, p. 178, geciteerd in: Anna C. Chave, op. cit. (noot 5), pp. 264-281.

[11]

Marianne Brouwer, *Blootleggen; Gordon Matta-Clark en de taal van de architectuur*, in: *Archis*, nr. 4, 1993, pp. 54-65.

[12]

Hal Foster heeft het in dit verband over een apocalyptische impuls, in: op. cit. (noot 6), p. 25.

[13]

Guy Debord, *The Situationists and the New Forms of Action in Politics and Art*, in: *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957-1972*, E. Sussman (ed.), The MIT Press, Cambridge MA/Londen, 1989, pp. 148-153; de opmerking van Mel Ramsden staat in de weergave van een discussie in *The Fox*, nr. 3, 1976, p. 21.

[14]

Constant, Guy Debord, *La déclaration d'Amsterdam, Internationale Situationniste 2*, 1958, pp. 31-32.

[15]

Sarah Charlesworth, *A Declaration of Dependence*, in: *The Fox*, nr. 1, 1975, pp. 1-7.

[16]

Hervé Fisher, *Sociological Art as Utopian Strategy*, in: *The Fox*, nr. 3, 1976, pp. 166-169.

[17]

Miniguide bij *Manifesta 2*, p. 67.