

AESTHETIC JOURNALISM

over de effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst

Kachiri van Zwam

Studentnummer: 4292855

Mei 2016

Masterthesis moderne en hedendaagse kunst

Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. Linda Boersma

Tweede lezer: dr. Hestia Bavelaar

Aantal woorden: 12.368/13.000-15.000

Inhoudsopgave

Inleiding	4
1. Kunst en journalistiek als rivaliserende opposanten	10
Inleiding	10
1.1. De realiteit versus het spektakel	11
1.2. Grensvervaging: kunst, journalistiek, politiek of activisme?	14
2. De effectiviteit van geëngageerde kunst	18
Inleiding	18
2.1. Kunst en engagement in het verleden	19
2.2. De hedendaagse, geëngageerde kunstenaar	24
2.3. De rol van de toeschouwer	28
3. Kunst en journalistiek samengebracht: Aesthetic Journalism	30
Inleiding	30
3.1. Het Altermodernisme: de documentaire als vorm van vertaling	31
3.2. Afbraak van de 'muur' tussen kunst en maatschappij	33
Conclusie	38
Literatuurlijst	42
Afbeeldingen	44

'Art is not merely an aesthetic experience, but a way of knowing the world' – Steinar Kvale.¹

¹ Steinar Kvale, 'Themes of postmodernity', in: Walter Anderson (red.), *The truth about the truth: de-confusing and reconstructing the postmodern world*, New York 1995, p. 23.

Inleiding

Voor de cursus 'Moderne en hedendaagse kunst tentoonstellen' aan de Universiteit Utrecht bezochten mijn medestudenten en ik in 2015 meerdere tentoonstellingen in Nederland. Aldaar bespraken we met directeuren en curatoren het proces van het maken van tentoonstellingen, om ideeën op te doen voor ons eigen tentoonstellingsconcept. Een van de bezochte instellingen was BAK, Basis voor Actuele Kunst, in Utrecht. Maria Hlavajova, artistiek directeur, vertelde over BAK als instelling en over de tentoonstelling die op dat moment te zien was: *Forest Law* van kunstenaar-onderzoeker Ursula Biemann (1955) en architect Paulo Tavares.² Als instelling met speciale aandacht voor kunst, kennis en activisme ziet BAK kunst als middel om de dialoog aan te gaan over hedendaagse, urgente, maatschappelijke en politieke kwesties. In *Forest Law* werd de sociaal-geologische problematiek van Ecuador aangekaart. Op de website van BAK staat dat 'we nog niet hebben geleerd om anders te leven in een tijdperk dat wordt bepaald door de enorme gevolgen van de nieuwe sociaal-geologische verdeling die we zelf hebben gecreëerd door onverantwoordelijk met de systemen van de aarde om te gaan'.³ Tegenstrijdig vond ik dat Hlavajova liet weten dat 'BAK niet als doel heeft om grote maatschappelijke problemen op te lossen omdat ze zich daar als kleine factor niet toe in staat achten'.⁴ In plaats daarvan 'neemt BAK maatschappelijke issues, vervormt ze, eigent ze toe en geeft ze vervolgens weer terug aan de maatschappij, net als poëzie dat doet'.⁵ *Forest Law* werd gepresenteerd in de vorm van een documentaire. Daarnaast werd er onderzoeksmateriaal gepresenteerd zoals foto's, landkaarten, boeken en andersoortige teksten, die samen de geologische staat weergaven waarin Ecuador zich op dat moment bevond. Als bezoeker kon ik me helemaal onderdompelen in de problematiek die Biemann en Tavares aan de orde stelden. De teleurstelling was echter groot toen ik de tentoonstelling verliet en er geen achterban was om mijn kritiek en activistisch geworden gedachtegoed mee te kunnen delen, behalve dan mijn medestudenten waarvan de meesten al waren vertrokken.

² Ursula Biemann en Paulo Tavares, *Forest Law*, tentoonstelling Utrecht (BAK) 2015.

Geboortedatum van Paulo Tavares niet teruggevonden.

³ 'Forest Law 04.09.-29.11.2015', BAK, <<http://www.bakonline.org/nl/Research/Itineraries/FutureVocabularies/PostHuman/UrsulaBiemann>> (07 maart 2016).

⁴ Mededeling Maria Hlavajova, 22 september 2015.

⁵ Ibid.

Tegenwoordig is veel kunst maatschappelijk geëngageerd, maar nog opvallender is dat de belangstelling bij kunstenaars voor geëngageerde projecten over probleemgebieden lijkt te groeien. De kunstenaar presenteert zichzelf meer dan eens als onderzoeker, hulpverlener, activist of journalist. Biemann en Tavares zijn hiervan een voorbeeld, maar ook kunstenaars zoals Jonas Staal (1981) of Renzo Martens (1973). De grenzen van de kunstwereld lijken steeds meer te vervagen, waardoor de identiteit of het karakter van de hedendaagse, geëngageerde kunstenaar steeds onduidelijker wordt. Als kunst zich steeds meer uit over maatschappelijke, politieke en sociologische problematiek, kan de vraag worden gesteld of het voldoende is om dit soort onderwerpen enkel zichtbaar te maken. Kan een kunstenaar ook een stap verder gaan door daadwerkelijk actie te ondernemen om problematiek met betrekking tot de maatschappij, politiek of sociologie eigenhandig en actief te bestrijden? Een dergelijke vraag wordt gesteld door Hans den Hartog Jager in het boek *Het Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* Den Hartog Jager beschrijft hierin een problematiek die typisch is van deze tijd: hedendaagse kunst lijkt een ongelimiteerde vrijheid te genieten maar tegelijkertijd zijn de grenzen van de kunstwereld de grenzen van deze vrijheid.⁶ Zodra kunstenaars een stap buiten de kunstwereld zetten en zich gaan ‘bemoeien’ met maatschappelijke vraagstukken op bijvoorbeeld het gebied van milieu of politiek, blijkt dat niet zomaar geaccepteerd te worden. Zoals Den Hartog Jager het verwoordt: ‘Criticus: “Als we zulke obscene / provocerende / confronterende / schaamteverwekkende beelden normaal niet mogen tonen in de krant, in reclames of op televisie, waarom dan wel als kunst?” Kunstenaar, en anderen: “Artistieke vrijheid!” Zij krijgen bijval van progressieve maatschappelijke krachten die de artistieke autonomie hebben geaccepteerd: “Het is nu eenmaal kunst!”’.⁷ Hieruit blijkt dat artistieke vrijheid niet iets vanzelfsprekends is, of in ieder geval buiten de grenzen van de kunstwereld een andere betekenis heeft.

Zoals Den Hartog Jager in zijn boek opmerkt is de hedendaagse, geëngageerde kunstpraktijk meestal sociaal vooruitstrevend en, volgens hem, daarmee vaak links activistisch van aard. Er wordt alleen geen actie ondernomen om kritiek om te zetten in daden. Den Hartog Jager vraagt zich ook af of dit wel de rol is van een kunstenaar. Als iemand effect wil hebben op de maatschappij, kan hij dan niet beter activist, politicus of terrorist worden?⁸ Eigenlijk geeft

⁶ Hans den Hartog Jager, *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?*, Amsterdam 2014.

⁷ Ibid., p. 113.

⁸ Ibid., p. 21.

hij zelf al antwoord op zijn vraag: 'Je zou ze [hedendaagse, geëngageerde kunstprojecten] zelfs als een verlengstuk van de journalistiek kunnen beschouwen: deze werken laten misstanden zien, tonen moeilijke situaties en impliceren vervolgens dat anderen op grond daarvan hun conclusies kunnen trekken'.⁹ Deze invalshoek vanuit de journalistiek binnen de hedendaagse, geëngageerde kunstpraktijk wordt in dit onderzoek verwoord in het begrip 'Aesthetic Journalism'. Dit begrip was tevens de titel van het tentoonstellingsconcept dat ik voor het vak 'Moderne en hedendaagse kunst tentoonstellen' heb geschreven, in reactie op het gemis van een activistische benadering bij de tentoonstelling *Forest Law*.¹⁰ Kunst lijkt steeds meer op journalistiek, terwijl de huidige journalistiek in de vorm van populaire media, steeds meer lijkt op oppervlakkig nieuws dat verspreid wordt vanuit een subjectieve interpretatie die vervolgens als werkelijkheid wordt gepresenteerd. Misschien is een combinatie van kunst en journalistiek er beter toe in staat om maatschappelijke vraagstukken op bijvoorbeeld het gebied van milieu en politiek, op een meer vrije en betrokken manier te presenteren. Kunst draagt in dat geval bij aan de visuele presentatie en de kritische vraagstelling. Journalistiek draagt bij aan kwalitatief onderzoek naar de probleemstelling die onderwerp is van het kunstwerk.

In hoeverre progressieve kunstwerken vanuit de hedendaagse, geëngageerde kunstpraktijk geaccepteerd worden is op zich al een interessant vraagstuk, net als de beweegredenen die leiden tot dit soort kunst. Dit onderzoek zal echter vooral ingaan op de vraag of dit soort kunst daadwerkelijk effect op de maatschappij weet te bewerkstelligen. De huidige vorm van kunstoverdracht lijkt daarvoor niet geschikt. De vraag die bij dit onderzoek centraal staat is: hoe kan de effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst bevorderd worden? 'Effectiviteit' is niet rationaal in een aangenomen maat uit te drukken. Dat maakt het beantwoorden van deze vraag lastig en een conclusie discutabel. Belangrijk in de vraagstelling is dan ook het woord 'bevorderen'. Dit betekent dat activistisch handelen of een mentaliteitsverandering die leidt tot het behalen van het doel van een kunstproject, ook al tot effectiviteit gerekend kan worden. Het gaat niet noodzakelijkerwijs om effect op grote schaal, maar vooral om de aanzet waardoor effectiviteit behaald kan worden. Binnen dit onderzoek wordt er gestreefd naar het benoemen van enkele criteria die effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst mogelijk maken op de maatschappelijke vraagstukken die hier het onderwerp van zijn. Deze kunst wordt verwoord middels het begrip Aesthetic Journalism.

⁹ Den Hartog Jager 2014 (zie noot 6), p. 31.

¹⁰ Kachiri van Zwam, *Tentoonstellingsconcept Aesthetic Journalism*. W139, Utrecht 2015.

In hoofdstuk 1 worden de begrippen kunst en journalistiek tegenover elkaar gezet. In dit geval wordt met kunst de hedendaagse, geëngageerde kunstpraktijk bedoeld. Met journalistiek wordt de vorm van nieuwsoverdracht door populaire media bedoeld. Al snel zal blijken dat het gros van deze populaire media subjectieve werkelijkheden presenteert alsof het de objectieve waarheid is. De Italiaanse schrijver, curator en kunstenaar Alfredo Cramerotti schrijft hier over in zijn boek *Aesthetic journalism. How to inform without informing*.¹¹ Hoewel ook Cramerotti 'Aesthetic Journalism' beschrijft als kunst en journalistiek die met elkaar verweven zijn, komt zijn betekenis van dit begrip niet volledig overeen met de betekenis van Aesthetic Journalism zoals dat binnen dit onderzoek wordt gedeut. Het uitgangspunt van Cramerotti is de huidige journalistiek waarbinnen een schijnwerkelijkheid wordt gepresenteerd. Aesthetic Journalism zou een oplossing zijn om aan te geven dat er alleen subjectieve werkelijkheden bestaan, waar een kunstwerk binnen Aesthetic Journalism, er één van is. Aesthetic Journalism binnen de betekenis van dit onderzoek heeft daarentegen als uitgangspunt om de effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst te bevorderen. Aesthetic Journalism is dus geen nieuw begrip, alhoewel ik daarvan wel in de veronderstelling was op het moment dat dit de titel van mijn tentoonstellingsconcept werd.

Het presenteren van werkelijkheid is voor hedendaagse, geëngageerde kunst belangrijk, aangezien het zich bezighoudt met de praktijk van het leven. Is Aesthetic Journalism, binnen de betekenis van dit onderzoek, geschikt als vorm van kunst waarbinnen werkelijkheid kan worden gepresenteerd, in één of meerdere vormen, zonder daarbij te raken aan vermaak of propaganda? Het debat bij De Balie in Amsterdam van 04 maart 2016, getiteld: *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, met als belangrijkste gasten filosoof en schrijver Maarten Doorman en kunstenaar Jonas Staal, geeft een interessante kijk op de rol van kunst binnen de maatschappij.¹² Wanneer houdt kunst op kunst te zijn?

In hoofdstuk 2 wordt verder ingegaan op de vraag of hedendaagse, geëngageerde kunst daadwerkelijk effect kan hebben op de maatschappij. Geëngageerde kunst is iets van alle tijden en heeft betrekking op vrijwel alles dat niet als *l'art pour l'art* gezien kan worden, maar is er ook kunst die tot nu toe een daadwerkelijk effect heeft weten te bewerkstelligen? Kunstenaars zoals Hans Haacke (1936), Joseph Beuys (1921-1986) en Constant Nieuwenhuys (1920-2005) hebben vernieuwende, maatschappelijke ideeën gepresenteerd in de vorm van politieke

¹¹ Alfredo Cramerotti, *Aesthetic journalism. How to inform without informing*, Bristol/Chicago 2009.

¹² Chris Keulemans, *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, symposium, Amsterdam 2016.

partijen en maquettes voor een nieuwe samenleving, maar wat heeft dit uiteindelijk opgeleverd? Hans den Hartog Jager beweert in zijn boek *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* dat het bijna onmogelijk is om als kunstenaar een (veelbetekenend) effect te hebben op de maatschappij: ‘Kunst, kortom, kan grenzen ter discussie stellen, er stevig tegen duwen, maar slaagt er zelden in ze in haar eentje te doorbreken [...]’.¹³ Hij spreekt over ‘de muur’ tussen kunst en maatschappij die er voor zorgt dat de gevolgen van kunst enkel effect hebben binnen de kunstwereld. Hedendaagse kunstenaars zoals Renzo Martens en Jonas Staal lijken echter buiten de kunstwereld te treden met grootschalige en langdurige projecten zoals het *Institute for Human Activities* en *New World Summit*.¹⁴ Is er daadwerkelijk sprake van de ‘muur’ waar Den Hartog Jager over spreekt en is het mogelijk om deze te doorbreken? Is het een voorwaarde voor kunst grootschalige en langdurige projecten op te zetten om effectiviteit te bewerkstelligen?

Kunstcriticus en –theoreticus Jill Bennett beschrijft in haar boek *Practical Aesthetics. Events, affects and arts after 9/11* een ontwikkeling in de hedendaagse, geëngageerde kunst na de vliegtuigramp van 11 september 2001 die heeft gezorgd dat kunst meer een gevoelswaarde krijgt in samenhang met sociale, culturele en politieke aspecten.¹⁵ Hoe heeft deze ontwikkeling, die zij de ‘affective turn’ noemt, invloed op de uitwerking van hedendaagse, geëngageerde kunst? Wat is de rol van de toeschouwer in dit geheel? Misschien is een ‘affective turn’ binnen projecten zoals *Institute for Human Activities* en *New World Summit* doorslaggevend wanneer het gaat om het behalen van de doelen die bij deze projecten zijn opgesteld.

In hoofdstuk 3 worden kunst en journalistiek samengebracht tot het begrip Aesthetic Journalism. Dit begrip zal in dit laatste deel van dit onderzoek in een breder perspectief worden geplaatst. Om aan te duiden hoezeer dit begrip past binnen de huidige tijd, wordt Aesthetic Journalism omschreven binnen het Altermodernisme zoals curator en kunstcriticus Nicolas Bourriaud dat in 2009 heeft omschreven in zijn boek *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*.¹⁶ Zijn omschrijving van de tijd waarin wij leven wordt gekenmerkt door een

¹³ Den Hartog Jager 2014 (zie noot 6), p. 115.

¹⁴ Zie voor meer informatie over het *Institute for Human Activities* de website: <<http://www.humanactivities.org>>.

Zie voor meer informatie over *New World Summit* de website: <<http://newworldsummit.eu>>.

¹⁵ Jill Bennett, *Practical aesthetics. Events, affects and art after 9/11*, New York 2012.

¹⁶ Nicolas Bourriaud, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris 2009.

mondiale opvatting van het huidige kunstdiscours. Om elkaar via het medium kunst te begrijpen in een wereld van talloze verschillende talen en culturen, is er volgens Bourriaud een vorm van vertaling nodig. Deze vertaling uit zich volgens hem het best in de documentaire, als 'lingua franca' van onze tijd.¹⁷

Om Aesthetic Journalism mogelijk te maken zal verantwoord moeten worden of en hoe deze vorm van kunst er toe in staat is 'de muur' tussen kunst en maatschappij af te breken. Gie Goris, actief in de mondiale journalistiek en hoofdredacteur van het Belgische *MO*magazine* (mondiaal nieuws), noemt in zijn tekst 'Hoe kan kunst nog subversief zijn' drie voorwaarden die hedendaagse, geëngageerde kunst in staat zou moeten stellen om buiten de kunstwereld effectief te zijn.¹⁸ Hoe sluiten deze voorwaarden aan op Aesthetic Journalism en is dit daadwerkelijk genoeg om effectiviteit te bevorderen?

¹⁷ Ibid., p. 186.

¹⁸ Gie Goris, 'Hoe kan kunst nog subversief zijn?' (2010), van: website *Rekto:verso* <<http://www.rektoverso.be/artikel/hoe-kan-kunst-nog-subversief-zijn>> (8 mei 2016).

1. Kunst en journalistiek als rivaliserende opponenten

Inleiding

De media zijn machtig als het gaat om het overdragen van informatie, omdat deze als werkelijkheid kan worden getoond – en aangenomen. Kijkend naar het achtuurjournaal verwacht de toeschouwer te horen wat er zich die dag in de wereld heeft afgespeeld, maar kan dit nieuws zomaar als waarheid aangenomen worden? Is het aanvaardbaar dat korte nieuwsfragmenten uit hun context worden gehaald en gepresenteerd als op zichzelf staande waarheden? Misschien is kunst een betere plek om met nieuwswaardige onderwerpen om te gaan. Kunst heeft namelijk van oudsher al de gewoonte om de status quo op sociaal en maatschappelijk gebied te bevragen en algemeen geaccepteerde normen niet zomaar voor waarheid aan te nemen. Belangrijk is op voorhand te bepalen of er wel een objectieve werkelijkheid bestaat, of dat het realistischer aan te nemen is dat de wereld om ons heen bestaat uit een verzameling van subjectieve werkelijkheden. Heeft de toeschouwer behoefte aan een zogenaamde objectieve (schijn)werkelijkheid, of is er meer te halen uit een subjectieve werkelijkheid die een bepaalde zienswijze kan overbrengen?

Een werkelijkheid vertalen is al een uitdaging op zich. Kunst, journalistiek, politiek of activisme zijn vormen waarin werkelijkheid tot uiting kan komen. Maar wanneer is iets kunst? Wanneer valt iets onder politiek? Duidelijk is dat de grenzen tussen vakgebieden vervagen en dat een kunstenaar eveneens politicus kan zijn, een politicus eveneens activist en een activist eveneens journalist. Aesthetic Journalism stelt niet ten doel om dé werkelijkheid te presenteren, maar een andere zienswijze kan helpen de blik van de toeschouwer te verruimen. Jonas Staal spreekt in het boek *Post-propaganda* over de samenwerking tussen kunst en politiek: de artificatie van politiek en politisering van kunst.¹⁹ '[Ik pleit] niet voor een kunst die haar spiegels van weleer uit haar trukendoos haalt: ik pleit voor een afrekenbare kunst, een kunst die haar fundamentele worteling met de politiek niet langer uit moedeloze angst wenst te vermijden maar die al haar opgedrongen clichés van zich afschudt als het gaat om haar kritische vermogens en kwaliteit als vragensteller, en zich [...] een plaats binnen de macht toekent.'²⁰ Maarten Doorman spreekt Staal hierin tegen omdat kunst zijn belangrijkste

¹⁹ Jonas Staal, *Post-propaganda*, Amsterdam 2009, p.96.

²⁰ Ibid., p. 93.

eigenschap zou verliezen wanneer het zich inlaat met politiek; de dubbelzinnigheid waarmee kunst vragen stelt en een andere zienswijze kan overbrengen op de toeschouwer. Is een samenwerking tussen kunst en politiek mogelijk zonder daarbij de kwaliteiten van beide gebieden te verliezen?

1.1. De realiteit versus het spektakel

Alfredo Cramerotti beschrijft in zijn boek *Aesthetic Journalism. How to inform without informing* een verschuiving van het representeren van de werkelijkheid, van het journalistieke domein naar het domein van de (beeldende) kunst. Het domein van de journalistiek neigt volgens hem steeds meer naar een vorm van 'infotainment' omdat, zo schrijft hij, '(...) the growing commercial pressure on the media as a result of rapidly developing global capitalism led to the trend of news being packaged in entertaining formats, whereby the strict separation between information and opinion has become increasingly blurred (...)'.²¹ Iedereen weet dat sommige bronnen binnen de media met een korreltje zout genomen moeten worden en dat media nooit helemaal belangeloos zijn. Maar van bronnen zoals het achtuurjournaal zou min of meer verwacht kunnen worden dat informatie los staat van een oordeel, van entertainment of propaganda. *Aesthetic Journalism*, binnen de betekenis van Cramerotti, bevraagt de 'truth-value' van de huidige journalistiek en stelt gelijk de vraag of het wel mogelijk is om een objectieve werkelijkheid te tonen.²² Objectiviteit is niet te meten maar dat betekent niet dat er niet gestreefd kan worden naar een vorm van waarheid, realiteit of werkelijkheid. Belangrijk is te weten binnen welke context zich iets afspeelt en hoe dat invloed heeft op de over te brengen informatie. Een 'werkelijkheid' is niet universeel, maar bestaat binnen diverse dimensies, en moet ook op die manier gelezen worden. Een objectieve werkelijkheid presenteren lijkt onmogelijk, vooral als de informatie van één persoon (kunstenaar, journalist, politicus of activist) afkomstig is.

Dat de wereld bestaat uit een samenhang van subjectieve werkelijkheden is niet meer dan logisch. Iedereen interpreteert informatie op een andere manier, omdat iedereen vanuit een persoonlijk referentiekader handelt. De culturele, religieuze, sociale, maatschappelijke, economische of politieke achtergrond van een persoon bepaalt hoe deze de wereld om zich heen beleeft. Dit persoonlijk referentiekader, dat kan bestaan uit unieke kennis en informatie,

²¹ Cramerotti 2009 (zie noot 11), p. 13.

²² Ibid., p. 22.

wordt de laatste jaren steeds belangrijker gevonden, vooral binnen het (kunst)onderwijs. Klassieke overdrachtsmethoden waarbij de docent als expert wordt gezien en de student als leek, lijken achterhaald en krijgen concurrentie van methoden waarbij de kennis van de leerling net zo belangrijk wordt geacht als die van de docent. De (sociaal) constructivistische leertheorie is hier een voorbeeld van: deze theorie gaat er vanuit 'dat een leerervaring in een museum een (individueel) proces van betekenisgeving is dat het resultaat is van een samenspel van de interactie tussen het kunstwerk, de bezoeker, de gids en de sociale omgeving'.²³ Eenrichtingsverkeer van de 'expert' naar de 'leek' zal uiteindelijk minder doeltreffend zijn dan tweerichtingsverkeer waarbij er ruimte is voor discussie, het stellen van vragen en het ontmoeten van mensen met dezelfde, of juist tegenovergestelde visies. Heel sec bekeken staat vermeende 'objectiviteit' dus gelijk aan eenzijdige communicatie, van expert naar leek. Dit leidt tot passiviteit en afstand tussen de gegeven informatie en de toeschouwer. Subjectiviteit staat daarentegen gelijk aan twee- of meezijdige communicatie waarbij een wisselwerking plaatsvindt tussen verschillende personen. Dit leidt tot activiteit en betrokkenheid van de toeschouwer, of beter gezegd, de betrokkene. Zoals filosoof Michel Foucault (1926-1984) het over zijn boeken heeft, zo zou een kunstwerk binnen Aesthetic Journalism ook beschouwd moeten worden: 'Je voudrais que mes livres soient une sorte de tool-box dans lequel les autres puissent aller fouiller pour y trouver un outil avec lequel ils pourraient faire ce que bon leur semble, dans leur domaine. [...] Je n'écris pas pour un public, j'écris pour des utilisateurs, non pas pour des lecteurs.'²⁴ Aesthetic Journalism is een bron van informatie van belangrijke zaken die zich in de wereld afspelen. De toeschouwer moet deze informatie, in de vorm van een kunstwerk, echter niet als objectieve werkelijkheid aannemen, maar actief bekijken, bevragen en zo nodig bekritisieren. Zonder toeschouwer, participant, betrokkene of ander publiek, is een kunstwerk binnen Aesthetic Journalism dus niet compleet.

Cramerotti schrijft over de 'infotainment' binnen de journalistiek, ook filosoof en theoreticus Guy Debord (1931-1994) beschrijft een schijnwerkelijkheid die wordt

²³ Marlous van Gastel en Valentijn Rambonnet, 'Inleiding', in: *Stedelijk Museum Amsterdam. Reader rondleiders augustus 2012. Theoretische achtergronden van rondleidersdidactiek. Deel 1. Leren in het (constructivistische) museum*, Amsterdam 2012, p. 2.

²⁴ Michel Foucault, 'Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir', in: *Dits et écrits: 1954-1988*, deel 2, Paris 1994, pp. 523-524.

Engelse vertaling van citaat: 'I would like my books to be a kind of tool-box which others can rummage through to find a tool which they wish in their own area [...] I don't write for an audience, I write for users, not readers'.

gemanipuleerd door propaganda, reclame of directe amusementsconsumptie.²⁵ De weerspiegeling van de maatschappij wordt volgens Debord gemanipuleerd door beelden. In plaats van naar de 'echte' wereld te kijken worden deze beelden als werkelijkheid geaccepteerd. Als een van de belangrijkste deelnemers van de Situationistische Internationale, keert Debord zich tegen objectivering van de wereld, tegen kapitalisme en de populaire cultuur. Het is volgens hem noodzakelijk uit de wereld van het spektakel en de schijn te stappen en onafhankelijk te worden van de manipulatie van propaganda, amusement en reclame. 'Wanneer het bestuur van de maatschappij en het contact tussen mensen alleen nog tot stand kunnen komen door tussenkomst van die macht tot ogenblikkelijke communicatie, dan is dat omdat die communicatie wezenlijk eenzijdig is', zo schrijft Debord.²⁶ Door het spektakel is de houding van de mens passief geworden. Aesthetic Journalism is juist op zoek naar een interactieve vorm van communicatie. De toeschouwer van een kunstwerk binnen Aesthetic Journalism zou dan ook beter een participant genoemd kunnen worden. Een 'toeschouwer' is iemand die 'iets beschouwt'. Subjectieve werkelijkheden en interactieve communicatie leiden echter tot meer dan beschouwen alleen; ze leiden tot activiteit en participatie. De representatie van een subjectieve werkelijkheid binnen een kunstwerk zou door de participant bevroegd moeten worden en niet blindelings geaccepteerd. Een belangrijke overkoepelende vraag die Cramerotti stelt over de relatie tussen werkelijkheid en Aesthetic Journalism is ook van belang voor de betekenis van Aesthetic Journalism binnen dit onderzoek: 'I advance the idea that, with the art world's fervent grip of the journalistic approach, the production of truths (the question: what is truth?) shifted, and is shifting, from the domain of news media to the territory of art. If this holds true, the next question would be: does aesthetic journalism function as an instrument to provide orientation within the flux of information?'.²⁷ Voordat de hoofdvraag van dit onderzoek beantwoord kan worden, namelijk hoe de effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst bevorderd kan worden, is het van belang te weten of, en hoe hedendaagse, geëngageerde kunst om kan gaan met werkelijkheid en informatie. Of Aesthetic Journalism als kunstvorm daar de beste optie voor is, zal in het volgende deel van dit hoofdstuk besproken worden.

²⁵ Guy Debord *La société du spectacle*, Paris 1967, p. 18.

²⁶ Ibid., p. 24.

²⁷ Cramerotti 2009 (zie noot 11), p. 69.

In feite streven Cramerotti en Debord beiden naar een niet-gemanipuleerde vorm van werkelijkheid. Omdat Aesthetic Journalism, binnen de betekenis van dit onderzoek, als doel heeft de maatschappij een spiegel voor te houden en vervolgens in positieve zin te beïnvloeden, is het vanzelfsprekend dat de participant op de hoogte moet zijn van de originele context waarbinnen situaties plaatsvinden die door kunstenaars worden gerepresenteerd. Wanneer context wordt aangepast, bijvoorbeeld vanwege de representatie van een kunstwerk, kan een situatie verkeerd overkomen op de participant. Cramerotti: 'We do not know anymore in which situation something takes place, since the context is provided not by external (and somehow uncontrollable) elements, but is very much constructed, mediated and delivered to the viewer for consumption.'²⁸

1.2. Grensvervaging: kunst, journalistiek, politiek of activisme?

Wat is kunst? Kunst is per definitie dubbelzinnig en romantisch, dat wil zeggen, als 'dubbelzinnig' zou worden vertaald als iets dat niet direct voor zich spreekt, en dat op verschillende manieren uitgelegd of opgevat kan worden. 'Romantisch' kan in dit geval beschreven worden als een uiting van expressie, verbeeldingskracht en het overschrijden van grenzen. Deze twee opvattingen over kunst worden door Doorman uitgesproken in zijn boek *De navel van Daphne. Over kunst en engagement* en tijdens het symposium bij De Balie in Amsterdam, in gesprek met Jonas Staal over *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*²⁹ Het lijkt onmiskenbaar dat Doorman zich voor deze uitspraak heeft laten inspireren door schrijver en curator Camiel van Winkel en zijn boek *De mythe van het kunstenaarschap*. Van Winkel verdeelt het kunstenaarschap in drie verschillende modellen: het romantische, het modernistische en het "Beaux-Arts" model.³⁰ De 'dubbelzinnigheid' waar Doorman het over heeft kan gezien worden als onderdeel van het modernistische kunstenaarschap en het romantische, vanzelfsprekend, onder het romantische kunstenaarschap. Van Winkel noemt deze drie modellen van het kunstenaarschap als mythische en telkens terugkerende beeldvormingen van een kunstenaar. Samen zouden deze drie modellen de karaktereigenschappen van de hedendaagse kunstenaar vormen.

²⁸ Ibid., p. 27.

²⁹ Maarten Doorman, *De navel van Daphne. Over kunst en engagement*, Amsterdam 2016, pp. 22, 28 en 38.

Maarten Doorman, *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, symposium, Amsterdam 2016.

³⁰ Camiel van Winkel, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2008² (2007), pp. 23-30.

Doordat Doorman kunst, op deze nogal ongenueerde en clichématige wijze, bestempelt als van nature dubbelzinnig en romantisch, is kunst die zich inlaat met zoiets als politiek, volgens hem vanzelfsprekend geen goede kunst. Politiek is namelijk ondubbelzinnig, vertelt wat het moet vertellen zonder een vrijplaats te bewaren voor een afwijkende interpretatie.³¹ Als er uitgegaan wordt van deze denkwijze, betekent het dat kunst haar dubbelzinnigheid en romantische benadering moet bewaken, en dat vervaging tussen kunst en politiek, journalistiek en activisme, vermeden moet worden. Doorman verliest zichzelf hier echter in de mythe van het kunstenaarschap en vergeet dat kunst, boven alles, in de context van de eigen tijd moet worden gezien. In *De mythe van het kunstenaarschap* beschrijft Van Winkel de hedendaagse kunstenaar als een 'postartist' waarvoor mythes van het kunstenaarschap minder van belang zijn. Om uit te leggen hoe het werk van een postartist gedefinieerd kan worden gebruikt Van Winkel een citaat van kunstenaar en kunsthistoricus Jeff Wall (1946): '(...) kunstenaars [imiteren] allerlei niet-artistieke activiteiten, bezigheden en werkvormen, "zonder daarbij af te hoeven zien van het maken van werk, of de kunstwereld en de kunstmarkt te hoeven afwijzen". Maatschappelijke verschijnselen zoals "therapie, gemeenschapswerk, antropologie of radicale pedagogiek" beleven hun "tweede verschijning (...) binnen de kunst, en dus *als kunst*".³² Van Winkel spreekt zich niet uit over of demystificatie onderdeel is van het hedendaags kunstenaarschap. Uit zijn boek blijkt wel dat de 'dubbelzinnigheid' van kunst en 'ondubbelzinnigheid' van onder andere politiek, zoals Doorman deze karaktereigenschappen noemt, naast en met elkaar kunnen bestaan.

Staal heeft een andere, en geheel tegenovergestelde, visie dan Doorman. Hij stelt dat de 'dubbelzinnigheid' van kunst juist een voorwaarde is om kunst effectief te kunnen instrumentaliseren als propaganda voor hedendaagse democratie. Kunst zou een fundamentele rol hebben in de bijdrage aan progressieve en emancipatorische politieke bewegingen, zoals in zijn eigen artistieke en politieke organisatie *New World Summit*.³³ *New World Summit* is een artistieke en politieke organisatie die voorziet in een plek voor alternatieve parlementen voor organisaties die uitgesloten zijn van democratie. *New World Summit* verzet zich tegen misbruik van het concept 'democratie' voor expansionistische, militaire en koloniale groei, dat door de organisatie wordt bestempeld als 'democratie'. Zoals Staal het omschrijft

³¹ Jonas Staal, *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, symposium, Amsterdam 2016.

³² Van Winkel 2008 (zie noot 30), pp. 86-87.

³³ Staal 2016 (zie noot 31).

dragen kunst en politiek bij aan elkaars verbeelding. Kunst heeft daarbij de taak om iets voor te kunnen stellen, en politiek om iets te kunnen bewerkstelligen. Journalistiek heeft, in het geval van Aesthetic Journalism, dezelfde rol als politiek, dit betekent dat Aesthetic Journalism geen of nauwelijks effect op de maatschappij kan hebben zonder journalistieke input. Tijdens het debat bij De Balie wordt Staal meerdere malen door Doorman aangespoord om zich uit te spreken over of het kunst is wat hij maakt. Uiteindelijk verwoordt Staal het als volgt: 'Ik ben een linkse kunstenaar en ik opereer in een rechts systeem dus heb ik continue met tegenstellingen te maken. (...) Heeft mijn betrokkenheid als kunstenaar gezorgd voor een bredere sociale samenhang, voor een bredere collectieve verbeelding? Dat bepaalt voor mij of een kunstwerk goed is.'³⁴ Later in het gesprek vertelt hij dat hij 'niet geïnteresseerd is in het redden van de kunst als de rest van de samenleving naar de toring gaat'.³⁵ Of zijn werk kunst is of politiek, lijkt hem minder belangrijk dan wat hij uiteindelijk met zijn werk wil bereiken. Het doel heiligt in zijn geval de middelen.

Misschien geldt dat ook wel voor Aesthetic Journalism. Is het niet erg kortzichtig, achterhaald of zelfs onmogelijk om bepaalde werken of projecten op te splitsen in politiek, kunst, journalistiek of activisme? Belangrijker is te bepalen over welke kwaliteiten een werk of project kan beschikken die afkomstig zijn uit een van deze vakgebieden, zodat het beoogde doel behaald kan worden. Een duidelijke visie, die niet per se door iedereen gedeeld hoeft te worden, zal uiteindelijk daadkrachtiger zijn dan wanneer een werk of project beperkt wordt door de grenzen van een vakgebied. Waarschijnlijk is het wel zo dat de vorm waarin informatie naar de buitenwereld over wordt gebracht, bepaalt hoe het door het publiek ontvangen wordt. Dat geëngageerde kunst vaak (maatschappij)kritisch is en de vrijheid van meningsuiting bijna grenzeloos in vergelijking met bijvoorbeeld de politiek, kan voordelen hebben als een werk of project onder de noemer 'kunst' wordt gepresenteerd. Wanneer iets onder de noemer 'politiek' wordt gepresenteerd zal maatschappelijke kritiek misschien minder snel geaccepteerd worden, maar wordt deze vorm van kritiek niet weggewuifd als 'het is maar kunst'.

Kunst en journalistiek zijn de twee gebieden die centraal staan binnen Aesthetic Journalism. Voor zowel kunst als journalistiek is een vorm van expressie nodig om werkelijkheid te

³⁴ Ibid.

³⁵ Ibid.

presenteren. Een journalist is vaak niet in staat om maanden te werken aan eenzelfde onderwerp, maar ook een kunstenaar werkt vaak niet zonder deadlines. Tegenwoordig lijkt het cultureel ondernemerschap steeds meer opgedrongen te worden, zoals hoogleraar kunstsociologie en cultuurpolitiek Pascal Gielen (1970) beschrijft in het laatste hoofdstuk van zijn boek *Creativiteit en andere fundamentalismen*.³⁶ Toch zal een kunstenaar over het algemeen meer bewegingsvrijheid hebben in het onderzoeken van een bepaald onderwerp, dan een journalist die gebonden is aan deadlines. Journalistiek is een vakgebied dat poogt antwoorden te geven, kunst daarentegen, stelt vragen. Een goede kunstenaar is sterk in zaken aan de orde stellen doordat hij de participant uitdaagt relevante vragen te stellen over hetgeen de kunstenaar presenteert. Aesthetic Journalism draait om de actieve rol van de participant, het onderzoekend vermogen van de kunstenaar en een breed scala aan mogelijke benaderingen van het onderwerp van het kunstwerk. Cramerotti: 'In this sense, while journalism reports, and fiction reveals, aesthetic journalism does both'.³⁷

De grenzen van vakgebieden vervagen, dat is iets dat in het verloop van dit onderzoek nog verder zal blijken. Voor Aesthetic Journalism is dit een positieve ontwikkeling. Als het gaat om het bevorderen van effectiviteit door hedendaagse, geëngageerde kunst op de maatschappij, is het van belang dat deze kunst buiten de muren van de kunstwereld weet te treden. Zolang kunst en het leven dicht bij elkaar staan hebben ze invloed op elkaar. Wanneer het een het ander buitensluit ontstaan er twee aparte werelden die langs elkaar heen bewegen en is effectiviteit niet of nauwelijks haalbaar.

³⁶ Pascal Gielen, *Creativiteit en andere fundamentalismen*, Amsterdam 2013.

³⁷ Cramerotti 2009 (zie noot 11) p. 103.

2. De effectiviteit van geëngageerde kunst

Inleiding

Geëngageerde kunst is iets van alle tijden en bestaat uit vrijwel alles dat geen *l'art pour l'art* is. Een interessante ontwikkeling binnen de geëngageerde kunst is waar te nemen in de tijd rond de twee wereldoorlogen in de twintigste eeuw. Futuristen en (Duitse) dadaïsten lieten bijvoorbeeld zien dat hun werk kon worden ingezet als verbeelding van een bepaalde ideologie, of politieke overtuiging en dat politieke doeleinden ondersteund konden worden door middel van kunst. Kunst werd gemaakt en gebruikt als vorm van protest, een uiting van sociale kritiek. Ook in de latere jaren zestig, zeventig en tachtig hielden kunstenaars zich steeds meer bezig met engagement.

Volgens Jill Bennett is er nóg een periode waarin geëngageerde kunst een ontwikkeling doormaakt: de periode na 9/11, de dag dat Al Qaida terroristische aanslagen pleegde op de Twin Towers, en daarmee op de Verenigde Staten. In haar boek *Practical Aesthetics. Events, affects and arts after 9/11* beschrijft Bennett deze kunst met een focus op hedendaagse gebeurtenissen en politiek in samenhang met een 'affective turn' waarin emotie en gevoel in relatie staan met sociale, culturele en politieke aspecten.³⁸ Niet alleen het bekritisieren van maatschappelijke kwesties is in de periode vanaf de moderniteit veelvoorkomend, ook de drang om hier via kunst effect op uit te oefenen wordt steeds groter. In dit hoofdstuk wordt maatschappelijk geëngageerde kunst vanaf de twintigste eeuw besproken en wordt onderzocht in hoeverre deze kunst ook daadwerkelijk effect heeft weten te bewerkstelligen op de maatschappij. In paragraaf 2 wordt nadruk gelegd op hedendaagse, maatschappelijk geëngageerde kunstenaars. Heeft hedendaagse kunst inderdaad een ontwikkeling meegemaakt, zoals Bennett beschrijft, en heeft dit invloed op het effect van deze kunst?

Hedendaagse, geëngageerde kunst onderscheidt zich op nog een manier van geëngageerde kunst van begin en halverwege de twintigste eeuw: de toeschouwer, of beter gezegd de participant (zie paragraaf 1 van hoofdstuk 1), krijgt mettertijd een steeds actievere rol toebedeeld. Een regelmatig terugkerende eigenschap van hedendaagse kunst is dat een werk of project niet compleet is zonder de (actieve) rol van de bezoeker. Zoals Maarten Doorman het stelt, en velen anderen het met hem eens zullen zijn: 'de kunstenaar maakt iets,

³⁸ Bennett 2012 (zie noot 15), p. 20.

maar de toeschouwer maakt het af. Een goed kunstwerk schreeuwt om interpretatie'.³⁹ Bij Aesthetic Journalism gaat de rol van de toeschouwer echter verder dan het interpreteren van een kunstwerk. Het gaat om actieve participatie waardoor de participant grote invloed kan uitoefenen op het kunstwerk. Hoe belangrijk is die rol van de actieve participant voor de hedendaagse, geëngageerde kunstenaar? Wat voor invloed kan een buitenstaander uitoefenen op een kunstwerk, en daarmee misschien op de maatschappelijke kwesties die door de kunstenaar worden aangekaart? Oftewel: hoe belangrijk is een participant voor een kunstwerk binnen Aesthetic Journalism?

2.1. Kunst en engagement in het verleden

Van oorsprong is het woord 'avant-garde' een Franse militaire term dat de voorhoede betekent. In de negentiende eeuw kreeg deze term een meer politieke betekenis en stond het voor het streven naar maatschappelijke verandering, alsmede voor (algemene) vernieuwing, vooruitgang en experiment. In 1825 wordt 'avant-garde' voor het eerst in de artistieke zin van het woord gebruikt door de filosoof Claude Henri de Saint-Simon (1760-1825), waarmee wordt aangeduid dat een kunstenaar een maatschappelijke en didactische functie heeft.⁴⁰ Eind twintigste eeuw betekent 'avant-garde' binnen de kunstwereld iets anders in Amerika dan in Europa. In Amerika is een avant-gardistische kunstenaar iemand die verder werkt in de lijn van het modernisme en daarmee staat het voor vernieuwing en ontwikkeling van autonome kunst. Een tegenreactie op deze art for art's sake, ofwel *l'art pour l'art*, is de avant-garde waarbij kunst en het leven weer met elkaar worden verenigd en een kunstenaar zich sociaal engageert.⁴¹ De avant-garde vindt niet dat kunst inhoudelijk moet gaan over maatschappelijke aspecten, zij richten zich juist op de functie van kunst binnen de maatschappij.⁴² Daarnaast richt de avant-garde zich op de kunstinstututen die kunst inkapselen en op die manier van de maatschappelijke kritiek ontdoen. Zo past een kapitalistische of nationalistische overtuiging bijvoorbeeld bij het Italiaanse futurisme en Engelse vorticisme, en is het Russisch constructivisme meer gericht op het socialisme en collectivisme.

³⁹ Maarten Doorman, *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, symposium, Amsterdam 2016.

⁴⁰ Mededeling Linda Boersma bij de cursus *Modernisme, avant-garde, postmodernisme* aan de Universiteit Utrecht, 03 februari 2015.

⁴¹ Mededeling Linda Boersma bij de cursus *Modernisme, avant-garde, postmodernisme* aan de Universiteit Utrecht, 17 februari 2015.

⁴² Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1982⁴ (1974), p. 76.

Literair criticus Peter Bürger (1936) beschrijft in zijn boek *Theorie der Avantgarde* de ontwikkeling van esthetiek binnen de kunst, met als eindpunt de *l'art pour l'art*. Deze autonome kunst stond volgens hem los van de maatschappij. Bürger is echter van mening dat kunst niet onafhankelijk moet en kan zijn van de samenleving waarbinnen het zich manifesteert.⁴³ Een verschil tussen autonome kunst en de avant-garde zoals Bürger die beschrijft, is dat de avant-garde individuele productie ontkent, in tegenstelling tot autonome kunst. Ook de receptie van een kunstwerk binnen deze avant-garde is niet individueel, maar collectief. Een voorbeeld hiervan is het postmodernisme waarin massaconsumptie een belangrijk onderwerp is, individualiteit staat hier recht tegenover. Een conclusie in *Theorie der Avantgarde* is dat de avant-garde er niet in is geslaagd om autonome kunst af te schaffen en kunst weer volledig te integreren in de praktijk van het leven. Volgens Bürger heeft de avant-garde hierin gefaald omdat de kunst niet als maatschappelijk wordt ontvangen.⁴⁴ Een veelgehoorde kritiek op kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968) en zijn welbekende *Fountain* is hier een goed voorbeeld. Met *Fountain* bevroeg Duchamp de waarde van kunst, maar doordat dit werk in museale context wordt tentoongesteld, verliest het zijn provocatieve waarde en werkt het juist bevestigend tegenover het kunstinstituut. Kunst en maatschappij blijven hierdoor van elkaar gescheiden, waardoor *Fountain* wel binnen de kunstwereld veel indruk heeft achtergelaten, maar daar buiten weinig teweeg heeft gebracht.

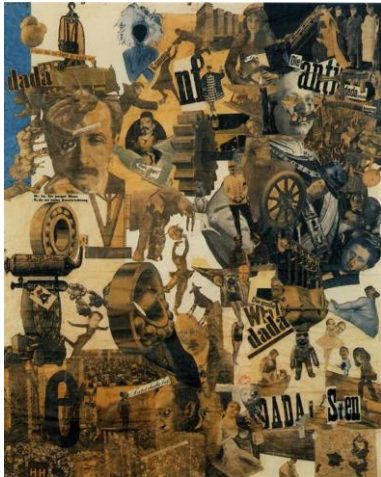
Het futurisme was, net als vele andere kunststromingen, radicaal in het verwerpen van burgerlijke conventies. De futuristen gingen echter een stap verder door aan de vooravond van de Eerste Wereldoorlog het aankomend oorlogsgeweld te verheerlijken. Het was een nationalistische beweging die de Italiaanse industrie van begin twintigste eeuw toejuichte, onder andere door te breken met nostalgie en verwijzingen naar het verleden. Futuristische kunstenaars zoals Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966) en Giacomo Balla (1871-1958) gaven visuele expressie aan hun reactie op de oorlog, dat zij volgens punt negen in 'The Foundation and Manifesto of Futurism', geschreven door Tommaso Marinetti (1876-1944) in 1909, zagen als een soort wereldse hygiëne: 'We will glorify war – the world's only hygiene – militarism, patriotism, the destructive gesture of freedom-bringers, beautiful ideas worth dying for, and scorn for woman'.⁴⁵ In Berlijn staan de communistische dadaïsten recht

⁴³ Ibid., p. 68.

⁴⁴ Ibid., p. 76.

⁴⁵ Filippo Tommaso Marinetti, *Selected writings*, London 1972, p. 42.

tegenover dit, aan fascisme rakende, gedachtegoed. Via hun kunst uitten zij hun kritiek tegenover het opkomende nazisme, zoals te zien is in het werk *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* van Hannah Höch (1889-1978) uit 1919-20 (afb. 1).



Afb. 1: Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919-20, fotomontage en collage met aquarel, 114 x 90,2 cm, Staatliche Museen, Berlin.

Ook in de latere jaren zestig, zeventig en tachtig stond bepaalde kunst dicht bij het leven van alledag. Gemarginaliseerde groepen waren onderwerp van veel van de geëngageerde kunst. Sommige vrouwelijke kunstenaars gebruikten hun lichaam om feministische thema's aan de orde te stellen, zoals Hannah Wilke (1940-1993) en Carolee Schneemann (1939). Judy Chicago (1939) en Miriam Schapiro (1923-2015) gingen nog een stap verder door een 'Feminist Art Program' op te zetten aan de California State University, waarbij ze het creatieve proces herdefinieerden van het maken van kunst als een persoonlijk en introspectief proces, naar het openen van een publiek debat en bewustwording. Kunstenaars maakten ook kunst in het kader van de Civil Rights Movement in de jaren zestig, zoals de groeperingen OBAC (Organization of Black American Culture), Afri-COBRA (the African Commune of Bad Relevant Artists) en SPARC (the Social and Public Art Resource Center), waarbij onrecht en maatschappelijke misstanden werden aangekaart.

Ook de twee wereldoorlogen hadden in deze jaren nog invloed op sommige kunstenaars. Zo diende James Rosenquist (1933) een aanklacht in tegen de oorlog met zijn werk *Portion of F-111* waarin destructie wordt verbeeld. Ook het werk van Joseph Beuys kan gezien worden als een reactie op de Tweede Wereldoorlog en het Marshallplan dat daarop volgde. Beuys neemt echter een interessante wending wat betreft het leveren van geëngageerde

kritiek, in vergelijking met de zojuist besproken futuristen en dadaïsten en zijn gelijktijdige collega-kunstenaars binnen de Fluxus groep. De reden dat hij zelf afstand nam van Fluxus, is dat hij vond dat de kunstenaars binnen deze groep zich alleen bezighielden met het voorhouden van een spiegel voor de maatschappij. Verandering of effectiviteit werd niet bewerkstelligd. Beuys was docent beeldende kunst op de Kunstakademie Düsseldorf en oprichter van de politieke organisatie 'Organisation für Direkte Demokratie durch Volksabstimmung'. De keuze voor het docentschap, evenals de intrede in de politiek sloten aan bij zijn idee van kunst dat buiten de grenzen van de kunstwereld moet treden. Beuys' welbekende uitspraak 'Jeder Mensch ist ein Künstler' vertaalt in zekere zin zijn idee dat kunst de wereld kan veranderen en dat iedereen in staat is daaraan mee te doen: 'Everyone will be a necessary co-creator of a social architecture, and, so long as anyone cannot participate, the ideal form of democracy has not been reached'.⁴⁶ Dit idee, dat alles kunst is, dat alles creatief benaderd kan worden en iedereen de potentie heeft een kunstenaar te zijn, werd door Beuys de theorie van *Soziale Skulptur* genoemd.⁴⁷ Doordat de ideeën van Beuys verder buiten de grenzen van de kunstwereld reikten dan de ideeën van de hiervoor besproken kunstenaars, heeft hij meer invloed uitgeoefend op de maatschappij. Toch ziet Hans den Hartog Jager dat vanaf de jaren zeventig, Beuys' activisme vooral een artistieke vorm aannam.⁴⁸ Beuys stapte als kunstenaar buiten de conventies van het kunstenaarschap, maar lijkt daarmee, in zekere zin net als Duchamp, vooral binnen de kunstwereld naam gemaakt te hebben.

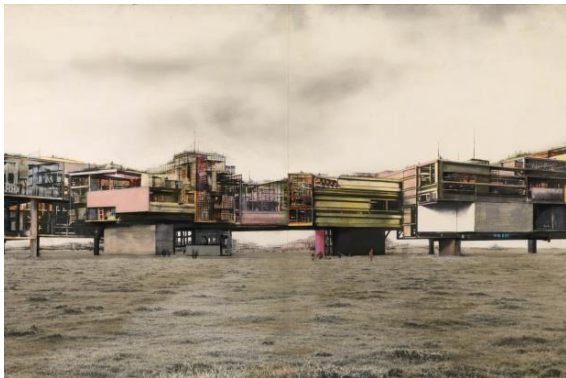
Een andere opvallende kunstenaar die met zijn kunstwerk de grenzen van de kunstwereld leek op te zoeken is Constant Nieuwenhuys en zijn langdurige project *New Babylon* uit 1971 (afb. 2). Hij oppert hiermee een concept voor een nieuwe manier van leven op onder andere architectonisch, sociaal en maatschappelijk gebied waarbinnen de vrijheid voor creativiteit centraal staat. Constant heeft jaren van zijn leven besteed aan het uitwerken van schetsen voor deze ideale, utopische wereld. Uiteindelijk is hij er echter niet in geslaagd om buiten de kunstwereld gehoor te vinden voor zijn ideeën over *New Babylon* en is hij gestopt met zijn uitwerkingen er van. Constant: 'We kunnen ons een tamelijk duidelijke voorstelling maken van een nog onbewoonde wereld (...) Moeilijker wordt het deze wereld te bevolken met

⁴⁶ Georg Jappe, 'Not just a few are called, but everyone', *Studio International* 184 (1972) nr. 950 (december), p. 228. Originele Duitse bron niet teruggevonden.

⁴⁷ 'Social sculpture', van: website TATE, <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/social-sculpture>> (11 april 2016).

⁴⁸ Den Hartog Jager 2014 (zie noot 6), p. 39.

mensen die zo totaal anders zijn dan wijzelf: we kunnen hun ludieke of inventieve gedrag niet vooraf bepalen, noch ontwerpen. We kunnen slechts een beroep doen op de fantasie, en van de wetenschap op de kunst overgaan. Dit inzicht heeft mij ertoe gebracht het werk aan de maquettes te staken om in schilderijen en tekeningen te trachten, hoe globaal ook, enig newbabylonisch leven te wekken.⁴⁹



Afb. 2: Constant Nieuwenhuys, *Gezicht op New Babylonische sectoren*, 1971, aquarel en potlood op fotomontage, 134,9 x 222,8 cm, Gemeentemuseum, Den Haag.

Zijn ideeën voor een nieuwe vorm van een maatschappij blijven hiermee binnen de muren van de kunstwereld. Kans op een herleving van het hele concept was er toen al zijn schetsen en maquettes werden tentoongesteld op Documenta 11 in 2002, maar ook daar is het kunstwerk een kunstwerk gebleven en reikt het achterliggende gedachtegoed niet verder dan de geïnteresseerde kunstkenner.

Kunstenaar Hans Haacke verbeelde ook via zijn werk de relatie tussen kunst en de maatschappij, en vooral de grens tussen deze twee begrippen. Zijn *Condensation Cube* kan gezien worden als een metafoor voor de kunstwereld, waarbij de esthetiek zich afspeelt in een afgesloten ruimte. De buitenwereld heeft minimaal effect op het kunstwerk, alleen de temperatuur van de omgeving waar het kunstwerk zich bevindt heeft invloed op de condensatie van het water. Opvallend bij dit werk is weer dat het in een museale context is geplaatst, en daarmee, net als bij Duchamp's *Fountain*, Beuys' ideeën en uitwerkingen van de *Soziale Skulptur* en Constant's *New Babylon*, het instituut kunst niet bekritiseerd, maar bevestigd wordt.

'Kunst, kortom, kan grenzen ter discussie stellen, er stevig tegen duwen, maar slaagt er zelden in ze in haar eentje te doorbreken', schrijft Hans den Hartog Jager in het boek *Het*

⁴⁹ Constant Nieuwenhuys tijdens een lezing op de Universiteit Delft, 23 mei 1980, van: website *Stichting Constant* <<http://stichtingconstant.nl/new-babylon-1956-1974>> (16 mei 2016).

Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren? In de tot nu toe besproken kunstwerken lijkt dat inderdaad het geval te zijn. Er zijn een groot aantal kunstenaars die in de kunstwereld bekend staan om hun radicale ideeën waarbij maatschappelijke kritiek en verandering centraal staan, zoals Haacke, Beuys en Constant. Deze namen zullen echter minder bekend zijn in de wereld daarbuiten. De werken of projecten waar deze kunstenaars zich mee bezig hielden of houden werden en worden ontvangen als kunst, en daarmee uitsluitend binnen een museale context aan het publiek getoond. Het is makkelijk om zulke, vaak provocatieve ideeën, af te doen als het welbekende 'het is maar kunst', er van uitgaande dat kunst niet de mogelijkheid heeft om daadwerkelijk verschil te maken waardoor effectiviteit minder vanzelfsprekend wordt. Zijn hedendaagse kunstenaars er wel toe in staat om werk te maken dat zich niet vanzelfsprekend bevindt binnen de context van kunst? Door buiten deze context te werken is een andere benaderingswijze mogelijk dan 'het is maar kunst', waardoor effectiviteit niet meer uitgesloten is.

2.2. De hedendaagse, geëngageerde kunstenaar

In de jaren negentig komen kunst en politiek nog dichter bij elkaar te staan. Politieke protesten in artistieke vorm komen onder de aandacht tijdens gebeurtenissen zoals de val van de muur in Berlijn.⁵⁰ Net als de zojuist besproken avant-garde kunst, in de Europese zin van het woord, is dit kunst die zich vooral bezighoudt met het heden en de maatschappelijke problematiek die op dat moment speelt. Zoals door Hjørvardur Arnason en Elizabeth Mansfield wordt besproken in *History of Modern Art*, zijn musea niet in staat om in te springen op zulke directe, hedendaagse ontwikkelingen. Grote, internationale tentoonstellingen, zoals de Biënnale van Venetië, Documenta in Kassel en Manifesta, beantwoorden volgens hen wel aan deze behoefte.⁵¹ Een verschil tussen musea en dit soort kunstmanifestaties is dat musea vaak beïnvloed worden door conservatisme wanneer het gaat om het presenteren van kunst. Daarnaast zijn musea, in tegenstelling tot deze grote kunstmanifestaties, er minder toe in staat om te reageren op nieuwe ontwikkelingen binnen de kunst. Opvallend aan de ontwikkeling van Documenta is dat er op verschillende vlakken een verbreding is ontstaan in de opvatting van de representatie van hedendaagse kunst; er is een breed scala aan media, interdisciplinariteit en verwantschap met vakgebieden zoals reclame, design, architectuur. Opvallend is ook dat,

⁵⁰ Hjørvardur Arnason en Elizabeth Mansfield, *History of modern art*, London 2013³ (2004), p. 695.

⁵¹ Ibid., p. 697.

vooral vanaf Documenta 10 en Documenta 11, kunst meer binnen zijn sociaal-maatschappelijke en politieke context wordt geplaatst.⁵² Okwui Enwezor (1963), hoofdcurator van Documenta 11, noemt kunstenaars 'de onderzoekers van de filosofische, politieke fenomenen en sociale processen van onze tijd'.⁵³ Vanaf dit moment in de geschiedenis van geëngageerde kunst lijkt er een verwantschap te ontstaan met de opvatting van Aesthetic Journalism binnen de betekenis van dit onderzoek, alsook binnen de betekenis van Alfredo Cramerotti. Kunstenaars komen namelijk dichterbij de maatschappij te staan door zich nog meer te verweven met vakgebieden zoals de politiek, onder andere door, zoals Enwezor aangeeft, zich steeds meer te gedragen als onderzoekers. Die onderzoekende houding is een wezenlijk onderdeel van Aesthetic Journalism. Cramerotti beschrijft in zijn boek *Aesthetic Journalism. How to inform without informing* een verschuiving van het domein van 'news media' naar het gebied van kunst, en dat is precies wat er aan de hand is bij Documenta 10 en Documenta 11.⁵⁴ Zoals Lucette ter Borg het beschreef in de Volkskrant van 1997, heeft Catherine David, hoofdcurator van Documenta 10, 'onder de niet meer zo piepjonge kunstenaars, diegenen uitgekozen die de voorwaarden waaronder kunst wordt geproduceerd, hun relatie met kunst of met het kunstbedrijf ter discussie stellen'.⁵⁵ Ter Borg levert echter ook flinke kritiek op Documenta 10, aangezien een toeschouwer zonder kennis van Franse en Duitse filosofie, antropologie, filmtheorie, geschiedwetenschap, kunsttheorie en letterkunde volgens haar niet veel zal begrijpen van de samenstelling aan kunstwerken die worden getoond.⁵⁶ Anderzijds is dit juist het bewijs van kunst dat uit zijn schulp kruipt en een poging doet om zich te vermengen met de wereld om zich heen, het bewijs van kunst dat zich afvraagt of kunst nog kunst moet zijn.

Anne Pasternak schrijft in het boek *Living as form. Socially engaged art from 1991-2011* dat kunst zich steeds meer engageert met tijdelijke onderwerpen binnen het publieke domein.⁵⁷ Verschillende namen worden gebruikt om deze kunst te omschrijven: 'relational

⁵² Ingrid Commandeur, 'Documenta 1-11. Symbool voor een nieuwe wereldorde', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 3 (februari/maart), p. 22.

⁵³ Okwui Enwezor, 'Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World', in: *Trade Routes: History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale 1997*, tent.cat. Johannesburg (Biennale van Johannesburg, tweede editie) 1997, p. 8.

⁵⁴ Cramerotti 2009 (zie noot 11), p. 69.

⁵⁵ Lucette ter Borg, 'Deficit van de moraal, etcetera. Documenta X spreekt alleen tot ingewijden', *Volkskrant* 27 juni 1997.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Kunstenaars breiden hun praktijk steeds meer uit buiten de veilige grenzen van hun atelier om zich bezig te houden met de complexiteit en vooral onvoorspelbaarheid van de openbare ruimte. Er wordt door kunstenaars direct gereageerd op hun omgeving waardoor de onderwerpen van hun werk net zo tijdelijk en voorbijgaand zijn als de gebeurtenissen in hun leefomgeving.

aesthetics', 'social justice art', 'social practice' en 'community art' bijvoorbeeld.⁵⁸ Het is niet makkelijk om dit soort kunst te scharen onder een overkoepelende noemer, en nog lastiger zal zijn te bepalen welke kunst er wel of niet binnen valt. Grenzen vervagen, kunst beweegt zich in 'the expanded field' zoals kunstcriticus en –theoreticus Rosalind Krauss (1941) in 1979 al opmerkt wanneer ze het heeft over de opvatting van 'sculpture', in de tekst *Sculpture in the Expanded Field*. Ze beschrijft de vorming van een eclectische kunst die niet meer mediums specifiek is. Ze schrijft over 'marked sites' waarbij kunst disciplines kunnen overlappen.⁵⁹ Nu, bijna veertig jaar later, zou er gesproken kunnen worden over een uitbreiding van 'the expanded field' waarbij kunst zich niet alleen binnen het eigen vakgebied eclectisch gedraagt, maar zich uitbreidt in vakgebieden zoals politiek, journalistiek en economie.

Een opvallende verschuiving binnen de hedendaagse, geëngageerde kunst is volgens Bennett op te merken na de aanslagen op de Twin Towers op 9/11 in 2001. Vanaf dat moment moet kunst niet meer benaderd worden vanuit een discipline, zo vindt Bennett, maar (weer) vanuit een gevoelswaarde of emotie.⁶⁰ Zoals Krauss aangeeft dat de betekenis van de aanduiding 'sculptuur' niet meer vaststaat, zo geeft Bennett aan dat we nu op een punt zijn gekomen dat kunst niet meer vanuit het medium beoordeeld moet worden, maar vanuit de kracht van affectiviteit. Na de ramp van 9/11 volgde een golf van emotie die gevisualiseerd werd door (visuele) media en kunst. Dat kunst vanuit een bepaalde emotie wordt gemaakt is uiteraard niet nieuw, maar wat nu opvalt is dat emotie een steeds belangrijkere rol lijkt te spelen in het betrekken van publiek. Hedendaagse, geëngageerde kunst omvat vaak onderwerpen die van zichzelf al op emotioneel gebied zwaar beladen zijn, het kan hierbij gaan om schaamte, angst, woede of juist verrukking. De participatie van een buitenstaander is afhankelijk van de betrokkenheid van die persoon. Iemand die zich emotioneel aangetrokken voelt tot het onderwerp van een kunstwerk zal dus eerder geneigd zijn deel te nemen aan het proces. Kunstenaars lijken zich hier steeds meer van bewust te zijn en hier op in te spelen.

Het is onmogelijk om in dit onderzoek een gedegen selectie te bespreken van de hedendaagse, geëngageerde kunstenaar, niet alleen vanwege ruimtegebrek, maar ook vanwege de diversiteit in de kunst die nu een belangrijke rol speelt. Er zijn talloze projecten te noemen van kunstenaars die streven naar effectiviteit binnen de maatschappij en zich er van

⁵⁸ Anne Pasternak, 'Foreword', in: Nato Thompson (editor), *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, Cambridge 2012, p. 7.

⁵⁹ Rosalind Krauss, 'Sculpture in the expanded field', *October* 8 (1979), p. 41.

⁶⁰ Bennett 2012 (zie noot 15), p. 3.

bewust zijn dat ze daarvoor niet per se als kunstenaar naar voren moeten treden. Renzo Martens en Jonas Staal kunnen hier genoemd worden omdat zij een voorbeeld vormen voor kunst die zich steeds meer manifesteert als langdurig project. Beiden gedragen zij zich niet prominent als kunstenaar, maar gebruiken de eigenschappen van kunst die in positieve zin bijdragen aan hun werk. Zo maakt Martens letterlijk gebruik van de voordelen van kunst binnen zijn gentrificatieproject in Congo: *Institute for Human Activities*. Het *IHA* is een onderzoeksproject met als doel te bewijzen dat kunstcritiek voorbij kan gaan aan economische ongelijkheid, niet op een symbolisch niveau, maar op doorslaggevende wijze. De *IHA* faciliteert verspreiding van kunstwerken op mondiale schaal, waarna de opbrengst ervan direct wordt teruggegeven aan de Congolese makers om hun families financieel te ondersteunen, net als projecten binnen de gemeenschap van Lusanga. Door in de bossen van Congo een kunstproject op gang te brengen hoopt Martens mensen met kapitaalkracht te trekken en daardoor de sociale structuur ter plaatse te verbeteren. Staal is ondertussen bezig met het project *New World Summit*, een artistieke en politieke organisatie die alternatieve parlementen ontwikkeld voor stateloze en op zwarte lijsten geplaatste politieke organisaties. Beide projecten zijn in 2012 gestart en lopen nog steeds door. Het zijn langdurige projecten die ook op de lange termijn effect nastreven. Of dit effect werkelijk bereikt wordt is nu misschien nog te vroeg om te bepalen, maar deze projecten laten wel overtuigend zien dat er een groeiend bewustzijn binnen de kunstwereld plaatsvindt over de plek en functie van hedendaagse, geëngageerde kunst.

Een ander project dat opvallend genoeg is om hier te benoemen is *Liberate Tate*, een kunstenaar-activisten groep die actie heeft gevoerd omdat Tate gesponsord werd door het milieuvervuilende bedrijf BP. Zoals Mel Evans uitlegt in een promotiefilmpje van haar boek *Artwash: big oil and the arts* gebruiken grote oliefanaten de kunst omdat ze door sponsoring een positief imago proberen te claimen.⁶¹ In 2010 vierde Tate twintig jaar sponsoring van BP terwijl BP tegelijkertijd schuldig was aan een van de grootste olierampen ooit, in de Golf van Mexico.⁶² In maart 2016 werd bekend gemaakt dat de sponsoring van BP aan Tate stopt. Hoewel BP beweert dat de actiegroep geen invloed heeft gehad op het besluit om te stoppen met sponsoring, kan het niet anders dat *Liberate Tate*, en vele andere actiegroepen, dit besluit

⁶¹ Mel Evans, *Artwash: big oil and the arts*, London 2015.

⁶² 'Artwash: big oil and the arts' (21 januari 2015), van: website *Platform* <<http://platformlondon.org/publications/artwash-big-oil-arts/>> (18 april 2016).

onder druk hebben gezet. *Liberate Tate* kan dan ook als voorbeeld dienen voor kunst die niet alleen streeft naar effectiviteit binnen de maatschappij, maar dat ook daadwerkelijk teweeg weet te brengen.

2.3 De rol van de toeschouwer

Zoals in hoofdstuk 1 besproken is kan men tegenwoordig beter spreken van een 'participant' dan van een 'toeschouwer' bij een kunstwerk. Actieve participatie van de bezoeker speelt steeds meer een rol van betekenis. Daarnaast wordt de functie van een kunstwerk mede bepaald door de participant. Dat een buitenstaander de mogelijkheid heeft om mee te werken aan een kunstwerk of mede te bepalen hoe het er uit komt te zien is niet alleen iets dat positief (of negatief) effect kan hebben op het, al dan niet aanwezige, eindresultaat. Voor de participant is het een mogelijkheid om zijn of haar mening te uiten. Een eerder genoemd citaat van Beuys sluit hier bij aan: 'Everyone will be a necessary co-creator of a social architecture, and, so long as anyone cannot participate, the ideal form of democracy has not been reached'.⁶³ Kunst heeft de mogelijkheid om binnen een gelijkgestemd collectief een mening naar voren te brengen. De individuele burger kan op directe wijze invloed uitoefenen.

Om via kunst effect uit te oefenen op zaken zoals gentrificatie in Congo en op het bestaansrecht van politieke organisaties, lijkt het een voorwaarde om de aandacht te trekken. BP zou zich niet hebben laten beïnvloeden op de subsidiering als er geen groeperingen zoals *Liberate Tate* waren die de zaak onder de aandacht hadden gebracht. Het gentrificatieproject van Martens kan alleen slagen als hij genoeg mensen weet te bereiken die de macht, het geld of de invloed bezitten om te investeren in een stukje oerwoud. Staals *New World Summit* zou niet bestaan zonder de participatie van de mensen waarvoor hij het project is begonnen: leden van stateloze politieke organisaties. Hedendaagse, geëngageerde kunstwerken kun je tegenwoordig beter projecten noemen, een toeschouwer of bezoeker is een participant geworden, en kunstenaars van dit soort projecten lijken misschien wel steeds meer op bemiddelaars. Den Hartog Jager schrijft in zijn boek *Het Streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* over een 'muur' tussen kunst en maatschappij, wat zoveel betekent dat kunst geen effect op de maatschappij kan uitoefenen, enkel omdat het zich gedraagt als kunst.

⁶³ Jappe 1972 (zie noot 46), pp. 226-228.

De grenzen van kunst beginnen echter te vervagen, waardoor deze muur begint af te brokkelen.
Kunst bevindt zich in de uitbreiding van 'the expanded field' en lijkt daardoor tot alles in staat.

3. Kunst en journalistiek samengebracht: Aesthetic Journalism

Inleiding

We leven in een tijdperk van grensvervaging. Het postmodernisme kondigde dit al aan met de leuze ‘anything goes’, ofwel alles mag en is mogelijk. Een kunstenaar werkt niet alleen grensoverschrijdend met betrekking tot zijn materiaalgebruik of de inhoud van zijn werk, of de discipline waarbinnen hij zich manifesteert, ook letterlijk gezien, overschrijden kunstenaars steeds meer grenzen.⁶⁴ Nicolas Bourriaud noemt zo’n kunstenaar een “radicant”, dat vrij vertaald kan worden als “nomadische kunstenaar”.⁶⁵ ‘The radicant’ is onderdeel van wat Bourriaud het altermodernisme noemt, een periode na het postmodernisme, dat zich grotendeels kenmerkt door mondialisering. Grenzen overschrijden, mondialisering en engagement zijn begrippen die onlosmakelijk verbonden zijn met Aesthetic Journalism. Daarom past Aesthetic Journalism uitstekend binnen de huidige tijd en vooral binnen het altermodernisme van Bourriaud. Hedendaagse, geëngageerde kunst lijkt een vorm aan te nemen die parallel loopt met de kritische en nomadische houding van de “radicant” kunstenaar. Kunstwerken worden steeds meer projecten en de (eind)resultaten daarvan komen meer dan eens tot uitdrukking in vormen van media die tot nu toe niet als kunst werden beschouwd. Naast Bourriaud, die de vorm van documentaire onderschrijft als geschikte vorm voor hedendaagse kunst, werd tijdens een debat in de Balie in Amsterdam met Maarten Doorman en Jonas Staal duidelijk dat hedendaagse, geëngageerde kunst interdisciplinair is, in de meest brede zin van het woord.⁶⁶ Zo stelt Doorman dat ‘gepolitiseerde kunst en de artificatie van de politiek leidt tot kunst zoals projecten, subsidieaanvragen, vergaderingen en conferenties’, verwijzend naar het werk *New World Summit* en *De Geert Wilders Werken* van Staal.⁶⁷

Om de hoofdvraag van dit onderzoek te kunnen beantwoorden, namelijk: ‘hoe kan de effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst bevorderd worden?’ is het zinvol om de vraag van Hans den Hartog Jager nogmaals aan te halen, namelijk: ‘kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?’. Ondanks de ietwat simplistische en vooral pathetische vorm waarin deze

⁶⁴ Met ‘media’ wordt in dit geval het materiaal waarin een kunstwerk tot stand komt bedoeld.

⁶⁵ Bourriaud 2009 (zie noot 16), pp. 44-60.

⁶⁶ Keulemans 2016 (zie noot 12).

⁶⁷ Doorman 2016 (zie noot 39).

vraagstelling is gegoten, snijdt Den Hartog Jager een interessante kwestie aan wanneer hij het heeft over de eerdergenoemde 'muur' tussen kunst en maatschappij. Deze 'muur' staat namelijk symbool voor hetgeen dat Aesthetic Journalism probeert te doorbreken: een blokkade tussen kunst en maatschappij. Deze blokkade zou er voor zorgen dat kunst nooit volledig in staat zal zijn naar eigen inzicht hervormingen uit te voeren omdat de kunstwereld beteugeld wordt door machthebbers binnen de maatschappij. Is hedendaagse, geëngageerde kunst in het begin van de 21^e eeuw zo ontwikkeld dat het zich ook vrij kan bewegen buiten de grenzen van de kunstwereld? Op wat voor manier vormt dit zich tot Aesthetic Journalism? In dit hoofdstuk wordt het begrip Aesthetic Journalism in perspectief gezet.

3.1. Het Altermodernisme: de documentaire als vorm van vertaling

In 2009 krijgt Bourriaud, als curator van de Tate Triennial, veel aandacht met de term en gelijknamige titel van de tentoonstelling 'altermodern'.⁶⁸ 'Altermodern' is een nieuwe definitie van de moderniteit. Bourriaud richt zich hierbij op de culturele uitingen van vandaag. Het 'alter' heeft twee betekenissen: 'alternative' en 'multiplicity' terwijl 'modern' staat voor 'modernity'.⁶⁹ 'Altermodern' is dus een begrip waarbinnen op zoek wordt gegaan naar een veelzijdige moderniteit die anders is dan vorige tijdsperioden. Deze behoefte naar een nieuwe moderniteit is ontstaan als reactie op de Europese avant-garde en, vooral, op het postmodernisme. De Europese avant-garde, beschreven in hoofdstuk 2, was volgens Bourriaud teveel gericht op een westers perspectief. De moderniteit van vandaag moet daarentegen 'global' zijn, mondiaal. Hij heeft ook kritiek op het postmodernisme waarbij eurocentrisme en "fallocalcentrisme" hoogtij vierden. De kern van het altermodernisme is volgens Bourriaud dan ook een reactie op de postmoderne ontkenning van decentrerende krachten.⁷⁰ Het gaat om een moderniteit op mondiale schaal waarbij niet over 'daar in het Oosten' of 'hier in het Westen' moet worden gesproken.

We leven in een wereld van veel verschillende culturen waarbinnen nog meer verschillende talen bestaan. Binnen het streven naar een mondiale benadering, waarbinnen iedereen op gelijke voet wordt gesteld, is volgens Bourriaud een vorm van vertaling nodig. "Vertaling" is de erkenning dat er verschillende stemmen en verschillende talen zijn, en dat

⁶⁸ 'Altermodern', van: website *Tate* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>> (18 mei 2016).

⁶⁹ Bourriaud 2009 (zie noot 16), p. 186.

⁷⁰ Ibid.

deze naast elkaar bestaan. Om een gelijkwaardige vorm van vertaling te kunnen ontwikkelen zal er niet alleen meer een vertaling nodig zijn van de “ander” naar het Westen, maar ook andersom. Deze vertaling uit zich volgens Bourriaud het best in de documentaire als ‘lingua franca’, omdat het technische apparaat een context biedt met een universele waarde.⁷¹ Oorspronkelijk werd informatie met de komst van de film overgebracht omdat dit in verband werd gezien met de realiteit.⁷² De gedachte was dat film exact de werkelijkheid kon weergeven, ondertussen is dit een ouderwets en achterhaald idee. Die functie van film, als medium voor het overbrengen van informatie en als representatie van een (subjectieve) werkelijkheid, wordt nu overgenomen door de hedendaagse kunst. Kunst confronteert steeds meer de werkelijkheid door middel van documentatie. Deze hele evolutie beschrijft Bourriaud in zijn boek *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*. Dit is zichtbaar in de kunst van vandaag waarin er niet langer sprake is van een vaste ruimte of tijd, maar kunst zich verplaatst over bestemmingen.⁷³ Kunst gaat op zoek naar onderlinge banden en is niet langer site-specific. Het medium video wordt door kunstenaars veel gebruikt als registratiemiddel en communicatiemiddel van allerlei aspecten die aan de orde zijn binnen de maatschappij. Dit is terug te vinden op de grote kunstmanifestaties die in hoofdstuk 2 zijn benoemd. Bourriaud noemt deze manier van werken van veel hedendaagse, geëngageerde kunstenaars ‘docufiction’, een manier om de werkelijkheid te onderzoeken waarbij kunstenaars ‘als spionnen aan de slag gaan’.⁷⁴ Het begrip ‘docufiction’ is van belang bij Aesthetic Journalism. Zoals in hoofdstuk 1 is besproken streeft Aesthetic Journalism naar effectiviteit binnen de maatschappij. Het representeren van en vooral confronteren met werkelijkheid is hier een onderdeel van. Dat kunstenaars zich steeds meer opstellen als onderzoekers (een belangrijk aspect van journalistiek) geeft aan hoezeer Aesthetic Journalism samenhangt met het altermodernisme, en daarmee binnen de huidige tijd. De onderzoekende en grensoverschrijdende houding van kunstenaars die aansluiten bij het begrip ‘docufiction’, zoals Bourriaud die omschrijft, is zeer geschikt voor het streven naar effectiviteit en provocatie van Aesthetic Journalism.

⁷¹ Ibid., p. 30.

⁷² Mededeling Nathalie Zonnenberg bij de cursus *Modernisme, avant-garde, postmodernisme* aan de Universiteit Utrecht, 17 maart 2015.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ ‘Tate Triennial 2009: Altermodern – “Docufiction”’ (03 februari 2009) van: website TATE <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-altermodern-docufiction>> (01 mei 2016).

Alfredo Cramerotti ziet de documentaire ook als de belangrijkste vorm van Aesthetic Journalism. Volgens hem is 'the documentary turn' een gevolg van 'the journalistic turn' binnen kunst, dat zich in het eerste decennium van de 21^e eeuw heeft ontwikkeld.⁷⁵ Een lange lijst met voorbeelden van grootschalige evenementen waar dit soort kunst te zien is staat in zijn boek.⁷⁶ Hieruit blijkt opnieuw dat Aesthetic Journalism minder op zijn plek is binnen de muren van een museum; Biënnale's, Manifesta's en Documenta's spelen een grote rol in de representatie van deze 'documentaire kunst'. Een documentaire binnen Aesthetic Journalism is er niet alleen op uit om een gerichte boodschap of weergave van een werkelijkheid over te brengen. Het nodigt de kijker ook uit mee te denken en te twijfelen over hetgeen dat wordt gepresenteerd. Dit is iets wat ook Cramerotti onderschrijft: 'It [documentary] does not try to convince the viewer of the truthfulness of the image by increasing its credibility; rather, it urges the audience to question the content, and the language used to address it'.⁷⁷ Een participant is vrij om deel te nemen aan en anders te denken over de kritische houding van een kunstenaar en de manier waarop hij dat vormgeeft. De decentralisatie die Bourriaud nastreeft, en die binnen het altermodernisme overal terug te vinden is, zorgt ervoor dat de participant onbevooroordeeld en ruimdenkend kan zijn, zonder daarbij gestuurd of gemanipuleerd te worden door vormen van eurocentrisme of "fallocentrisme" dat vooral het postmodernisme typeerde.

Naast het begrip 'altermodern' zijn er nog drie belangrijke sub begrippen die volgens Bourriaud de nieuwe moderniteit karakteriseren, namelijk 'exile', 'travelling' en 'national borders'. Dit zijn tevens begrippen die horen bij de kunstenaar als 'radicant', in tegenstelling tot wat Bourriaud de 'radical' kunstenaar noemt, namelijk iemand die altijd terugkeert naar de plek waar hij of zij vandaan komt.⁷⁸ De altermoderne kunstenaar gedraagt zich als de kunst die hij maakt: grensoverschrijdend en niet meer 'mediumspecifiek'

3.2 Afbraak van de 'muur' tussen kunst en maatschappij

'Kan de kunst ooit een systeem ontwerpen waarbij ze niet meer wordt beperkt door de bestaande krachten en toch een maximale invloed op de maatschappij uitoefent?'⁷⁹ Ofwel: is hedendaagse kunst in staat om de wereld te verbeteren? Volgens Den Hartog Jager is die kans

⁷⁵ Cramerotti 2009 (zie noot 11), p. 84.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid., p. 43.

⁷⁸ Zonnenberg 2015 (zie noot 72).

⁷⁹ Den Hartog Jager 2014 (zie noot 6), p. 143.

zeer gering. Een aantal argumenten die hij hiervoor gebruikt zijn: (1) iedere kunstenaar zal uiteindelijk zijn (kunst)werk belangrijker vinden dan de maatschappelijke dilemma's die er het onderwerp van zijn; (2) kunstenaars kunnen hun kritiek alleen maar uiten als het instituut dat zij bekritisieren dat goed vindt; (3) als kunstenaars al iets weten te realiseren, werkt dat vooral op symbolisch niveau; (4) een kunstenaar die buiten het systeem van de kunstwereld om wil werken plaatst zichzelf te ver buiten de macht van de wereld als geheel om nog iets te kunnen betekenen; (5) tegenwoordig heeft iedereen in zijn leven al teveel ingrijpende beelden gezien om er nog van onder de indruk te raken; (6) de maatschappij wuift confrontaties weg als 'het is maar kunst' waardoor het geen betekenis krijgt; (7) artistieke vrijheid is geïnstitutionaliseerd en daarmee aan banden gelegd.⁸⁰ Een belangrijk aspect waarmee Den Hartog Jager hier geen rekening houdt en waardoor de meeste van zijn argumenten betekenisloos worden, is dat, in tegenstelling tot zijn eerste argument, er wel degelijk kunstenaars zijn die het doel van hun werk belangrijker achten dan het (kunst)werk of het kunstenaarschap. Een bewijs hiervan wordt door Jonas Staal geleverd tijdens het debat bij de Balie: 'Ik interesseer me niet in het idee van artistieke autonomie, ik interesseer me in het idee van politieke autonomie. Ik zie kunst als een deel van een progressief en emancipatorisch politiek spectrum. Ik ben niet geïnteresseerd in het redden van de kunst als de rest van de samenleving naar de tering gaat'.⁸¹ Staal is een voorbeeld van een kunstenaar die 'de muur' uit de weg weet te gaan door zich niet alleen als kunstenaar op te stellen, maar ook als politicus. Hij is nu niet iemand die alleen kritiek levert op een systeem dat volgens hem niet naar behoren functioneert, hij maakt er ook deel van uit door op de plek zelf werkzaamheden te verrichten die direct effect hebben. Door met het project *New World Summit* parlementen op te richten voor stateloze en op zwarte lijsten geplaatste politieke organisaties krijgen deze direct een stem en wordt de democratie waar Staal kritiek op heeft, herdefinieert.

In de tekst 'Looking for trouble: appeal for a radical activist art' spreekt Gie Goris, actief in de mondiale journalistiek en hoofdredacteur van het Belgische *MO*magazine* (over mondiaal nieuws), over hoe kunst subversief kan zijn. Hij noemt drie voorwaarden die nodig zijn om door middel van kunst, effect uit te oefenen op de heersende macht en deze omver te werpen of in ieder geval te ontwrichten. Binnen *Aesthetic Journalism* gaat het er misschien niet altijd om, om een heersende macht omver te werpen, maar het gaat net als de tekst van Goris,

⁸⁰ Den Hartog Jager 2014 (zie noot 6), pp. 14, 16, 24, 32, 51, 106, 149.

⁸¹ Staal 2016 (zie noot 31).

over effectiviteit. De drie voorwaarden die Goris noemt sluiten voor een groot gedeelte aan bij wat er in dit onderzoek al naar voren is gekomen over de mogelijkheid van effectiviteit van kunst. Hiermee wordt duidelijk dat de argumenten van Den Hartog Jager, waarom kunst niet effectief kan zijn, verouderd zijn en daarmee niet meer toepasbaar op de hedendaagse, geëngageerde kunst.

Een belangrijk punt dat vooraf aan de voorwaarden door Goris wordt genoemd is het volgende: 'Kunstenaars die beweren politiek actief te zijn mogen niet langer genoeg nemen met het onderuithalen van de artistieke leerstellingen of conventies (en ze kunnen geen werken blijven creëren in een verdeelde en gemilitariseerde wereld zonder ten minste een positie in te nemen op het echte sociale en politieke veld)'.⁸² Kunst die relevant en effectief wil zijn in een wereld van mondialisering moet dus deel uitmaken van hetgeen dat het wil beïnvloeden. Om dit mogelijk te maken moet kunst, volgens de eerste voorwaarde van Goris, vechten voor culturele macht. De grootste uitdaging hierbij zou zijn de onderdrukten ervan te overtuigen dat ze worden betoogd door een overheersende macht. Renzo Martens doet dit in zijn werk *Enjoy Poverty Please*, waarbij de kunstenaar Congolese fotografen er van probeert te overtuigen dat zij mede moeten profiteren van de grootste bron van inkomsten van Congo: de armoede. Door foto's te maken van armoede, oorlog, honger en misbruik zouden de fotografen meer geld verdienen dan met de foto's van bruiloften en partijen waar ze eigenlijk in gespecialiseerd zijn. Martens levert door deze actie kritiek op het economische systeem van Congo en de werkwijze van armoedebestrijding.

De tweede voorwaarde is dat kunst zich buiten de grenzen van de kunstwereld waar moet durven maken. 'Subversieve kunst heeft niets te zoeken in een galerie of een museum: ze hoort thuis waar beslissingen worden genomen of besproken.'⁸³ Veel kunstenaars hebben die stap al gezet, zoals Staal en Martens. Ook ligt deze voorwaarde dicht bij de normen van kunstenaar-activisten, zoals bij de groep 'the Laboratory of Insurrectionary Imagination'. In 2004 opgericht, zijn de leden van deze groep er op uit de wereld te veranderen, vooral op het gebied van permacultuur.⁸⁴ John Jordan, een van de leden, refereert in een interview met Lars

⁸² Goris 2010 (zie noot 18).

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Permacultuur gaat over duurzaam leven. Om dit zo goed mogelijk na te streven worden de systemen en de werking van de natuur onderzocht om dezelfde principes te kunnen gebruiken in het dagelijks leven.

Kwakkenbos aan de Spektakelmaatschappij van Guy Debord.⁸⁵ De Spektakelmaatschappij is, volgens Jordan, een “wereld van scheiding” waarin het publiek is gescheiden van de acteur, kunstobjecten gescheiden van het proces, de toekomst gescheiden van het verleden, enzovoorts. The Laboratory of Insurrectionary Imagination streeft juist naar verbinding van deze aspecten en naar verbinding van het dagelijks leven en kunst.⁸⁶ Isa Fremaux, een ander lid van de groep, heeft het over kunstenaars die doen alsof ze aan politiek doen, maar die geen stap buiten de kunstwereld zetten. Het lab streeft er naar om een plek te bieden waar kunst, activisme en het dagelijks leven met elkaar verbonden worden en een scheiding tussen deze gebieden tegen te gaan.⁸⁷

De derde voorwaarde van Goris gaat over besef en grondige kennis van de geëngageerde zaken die kunstenaars als onderwerp van hun werk nemen en de problematiek die daar vaak mee gepaard gaat. Het gevaar van een kunstenaar die zich niet goed inleest in de problematiek die hij wil aankaarten is dat zijn boodschap vaag blijft en dat het doel van zijn werk onduidelijk is. Effectiviteit wordt daardoor minder vanzelfsprekend. ‘Oordelen en opinies die niet gefundeerd zijn, zullen een beweging niet vooruithelpen, tenzij de verkeerde kant uit.’⁸⁸ Een kunstenaar met oppervlakkige kennis van zaken illustreert slechts reeds bekende informatie. Voor Aesthetic Journalism is het juist belangrijk de clichés uit de weg te gaan en de participant alternatieve betekenissen aan te reiken.

De drie voorwaarden van Goris lijken een tegenreactie op de argumenten van Den Hartog Jager. Culturele macht verwerven, buiten de grenzen van de kunstwereld treden, oprechte interesse en gegronde kennis van zaken hebben, zorgen er samen voor dat kunstenaars serieus worden genomen, de aandacht kunnen trekken en daarmee daadwerkelijk iets kunnen betekenen, ook en vooral buiten de kunstwereld. Artistieke autonomie zou bij hedendaagse, geëngageerde kunst ondergeschikt moeten zijn aan het doel dat de kunstenaar met zijn werk wilt bereiken. Om de effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst te

⁸⁵ John Jordan, ‘The Laboratory of Insurrectionary Imagination: art, activism and permaculture – an interview with Isa Fremaux and John Jordan, in: Lieven De Cauter, Ruben De Roo en Karel Vanhaesebrouck, *Art and activism in the age of globalization*, Rotterdam 2011, p. 304.

⁸⁶ Ibid., p. 304.

⁸⁷ Isa Fremaux, ‘The Laboratory of Insurrectionary Imagination: art, activism and permaculture – an interview with Isa Fremaux and John Jordan, in: Lieven De Cauter, Ruben De Roo en Karel Vanhaesebrouck, *Art and activism in the age of globalization*, Rotterdam 2011, pp. 299-300.

⁸⁸ Goris 2010 (zie noot 18).

bevorderen moet kritiek omgezet worden in daden, zonder daarbij het 'spektakelgehalte' op te willen voeren.

Conclusie

‘Creativity and information are no longer distinct [...], we must think of how to inform with a light touch, how to yield pleasure while maintaining a political grasp, how to know and to dream at one and the same time.’ – Sally O’Reilly.⁸⁹

De vraag ‘wat is kunst?’ wordt door de meeste kunsttheoretici en –onderzoekers uit de weg gegaan of in ieder geval behandeld als een filosofische vraag die geen bevredigend antwoord kent. Deze vraag zou in het kader van dit onderzoek aangevuld moeten worden met vragen zoals: ‘wat is politiek?’, ‘wat is activisme?’ of ‘wat is engagement?’. We leven in een tijdperk waarin grenzen vervagen, niet alleen geografisch, cultureel, of sociaal gezien, maar ook als het gaat om de symbolische grens tussen kunst en maatschappij. Anders dan geëngageerde kunst uit de twintigste eeuw begeven hedendaagse, geëngageerde kunstenaars zich buiten de grenzen van de kunstwereld door onderdeel te worden van de context van de problematiek die onderdeel is van hun werk. Een kunstenaar wordt politicus, maatschappelijk werker of activist en onderzoekt van binnenuit het probleem, in plaats van op afstand te speculeren. Als deze ontwikkeling zich blijft voortzetten, zal de vraag ‘wat is kunst?’ daarom niet alleen betrekking moeten hebben op alleen inhoudelijke aspecten, maar ook op de werkwijze die de kunstenaar hanteert. Aesthetic Journalism is een vorm van geëngageerde kunst die past binnen deze ontwikkeling. De hoofdvraag die in dit onderzoek centraal staat, namelijk: ‘hoe kan de effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst bevorderd worden?’, is gesteld om criteria te bieden die nodig zijn om een juiste werkwijze te hanteren die past bij deze nieuwe vorm van kunst.

Hans den Hartog Jager stelt in het boek *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* de vraag of deze nieuwe ontwikkeling, waarbij kunstenaars zich ‘bemoeien’ met maatschappelijke vraagstukken, wel op zijn plek is binnen de kunstwereld. Daarnaast trekt hij ook de mogelijkheid van de effectiviteit van deze kunst op de maatschappij in twijfel. De symbolische muur tussen kunst en maatschappij zorgt er volgens Den Hartog Jager voor dat de zogenaamde ongelimiteerde vrijheid van kunst alleen geldt binnen de kunstwereld. Een

⁸⁹ Sally O’Reilly, ‘Foreword’, in: Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Bristol/Chicago 2009, p. 9.

politicus, activist of terrorist zou beter geschikt zijn om effectief maatschappelijke problematiek te bestrijden en daadwerkelijk verandering teweeg te brengen.⁹⁰ Zoals in hoofdstuk 3 is gebleken is de stellingname van Den Hartog Jager verouderd en niet meer van toepassing op de hedendaagse, geëngageerde kunst. Welke rol een kunstenaar aanneemt wordt bepaald door het onderwerp, het doel en de visie van het werk dat hij maakt. Of een werk kunst is of politiek, zou minder belangrijk moeten zijn dan wat een kunstenaar uiteindelijk met zijn werk wil bereiken.

Zoals de hoofdvraag al aangeeft is dit onderzoek geen handleiding met concrete aanwijzingen die kunstenaars kunnen opvolgen om met hun werk buiten de muren van de kunstwereld te treden en een 'wereldverbeteraar' te worden door maatschappelijke problematiek te bestrijden. Wel zijn er aspecten te noemen die kunstenaars in acht kunnen nemen om effectiviteit van hun werk te bevorderen. De punten die in hoofdstuk 3 zijn genoemd en die gebaseerd zijn op de stellingname van Gie Goris, liggen hier aan ten grondslag: culturele macht verwerven; buiten de grenzen van de kunstwereld treden; oprechte interesse en gegronde kennis van zaken hebben. Bovenal moet een kunstenaar over een onderzoekend vermogen beschikken. Dit is een van de belangrijkste eigenschappen die gerelateerd is aan het 'journalistieke' gedeelte van Aesthetic Journalism. Een werk binnen Aesthetic Journalism is er op uit de hedendaagse status quo te bevragen. Om middels een kunstwerk invloed uit te oefenen op die status quo, is een onderzoekende houding onmisbaar. Een ander criterium om effectiviteit van hedendaagse, geëngageerde kunst te bevorderen, heeft te maken met de betrokkenheid van de toeschouwer. In dit onderzoek komt naar voren dat het representeren van een objectieve werkelijkheid niet mogelijk is, ook een werk binnen Aesthetic Journalism is een zienswijze, een subjectieve werkelijkheidsweergave. Een subjectieve werkelijkheid toont niet alleen een alternatieve zienswijze, maar geeft ook aan dat een situatie multi-interpretabel is, en verruimt daarmee de blik van de toeschouwer. De actieve betrokkenheid van de toeschouwer, ofwel de participant, zorgt er voor dat een onderwerp dat ter discussie staat, aandacht krijgt. Zoals in hoofdstuk 2 naar voren is gekomen, is 'aandacht' een belangrijke factor voor de effectiviteit van kunst. Effectiviteit wordt deels bepaald door de intensiviteit van een werk of project. Om effectiviteit op de lange termijn te realiseren zal een project logischerwijs op de lange termijn voort moeten duren.

⁹⁰ Den Hartog Jager 2014 (zie noot 6), p. 21.

Volgens Alfredo Cramerotti is Aesthetic Journalism, binnen zijn betekenis van het begrip, de mogelijkheid voor het representeren van (subjectieve) werkelijkheden. Voorheen was dit de taak van het journalistieke domein, maar tegenwoordig zouden vermaak en propaganda de representatie van werkelijkheid beïnvloeden.⁹¹ 'Creativity has to widen its boundary perpetually [...]: working to generate space for communication where there is none, abusing an assignment to pass in to the reader, viewer or listener a range of different information.'⁹² Aesthetic Journalism binnen de betekenis van dit onderzoek biedt tevens een oplossing voor de problematiek die Cramerotti aankaart wat betreft het representeren van werkelijkheid: bij Aesthetic Journalism staat deze representatie namelijk los van vermaak of propaganda en is er ruimte voor de toeschouwer om zich kritisch te uiten over maatschappelijke problematiek.

De conclusie van Peter Bürger in het boek *Theorie der Avantgarde*, dat de avant-garde er niet in is geslaagd om autonome kunst af te schaffen en kunst weer volledig te integreren in de praktijk van het leven, is (gedeeltelijk) niet meer van toepassing. Bürger stelt dat de avant-garde hierin heeft gefaald omdat deze kunst niet als maatschappelijk werd ontvangen, maar als kunst.⁹³ Aesthetic Journalism is echter een vorm van geëngageerde kunst die poogt wél als maatschappelijk te worden ontvangen en niet als autonome kunst. De *Soziale Skulptur* als theorie van Joseph Beuys, lijkt door hedendaagse kunstenaars zoals Jonas Staal en Renzo Martens in werking te zijn gezet en zijn vruchten af te werpen. Alles kan als kunst benaderd worden en kan kunst zijn, zolang de kunstenaar het niet als (autonome) kunst presenteert, maar als product van een maatschappelijk project. Het *Institute for Human Activities* (Martens) en *New World Summit* (Staal) zijn hier voorbeelden van. Ondanks dat beide projecten voornamelijk binnen de kunstwereld bekend zijn, dienen ze een maatschappelijk doel en wordt er bovenal gestreefd naar het behalen van dat doel. Deze kunstwerken zijn onderdeel van Aesthetic Journalism omdat zij beide een aanzet geven tot de aanpak van de maatschappelijke problematiek die onderwerp is van de projecten.

Hoe zal kunst binnen Aesthetic Journalism zich verder ontwikkelen? Misschien krijgt geëngageerde kunst in de toekomst wel een prominente rol toebedeeld in de aanpak van

⁹¹ Cramerotti 2009 (zie noot 11), p. 13.

⁹² Ibid., p. 29.

⁹³ Bürger 1982 (zie noot 42), p. 76.

maatschappelijke en sociale problemen. Duidelijk is al wel dat de hedendaagse, geëngageerde kunst er de potentie voor heeft. Voor verder onderzoek zou het interessant zijn te zoeken naar een manier hoe kunstenaars die werken binnen Aesthetic Journalism, samen kunnen werken met hulporganisaties in het bestrijden van maatschappelijke problematiek.

Ik zie Aesthetic Journalism als een vorm van kunst waarin de praktijk van het leven op een concrete manier wordt vertaald, waarbij voortdurende nieuwsgierigheid wordt gestimuleerd en de wereld om ons heen wordt vastgelegd en bekritiseerd. ‘Kunst “maakt publiek”’, schrijft Tom Van Imschoot, auteur bij het Belgische tijdschrift *Rekto:verso*. ‘Dat wil zeggen: ze creëert het publieke, een zintuiglijk gedeelde realiteit. [...] als medium genereert ze ook iets waartoe een massamedium nooit in staat is: de mogelijkheid van gemeenschap, van een realiteit die kunstenaars en kijkers samen publiek maken, in een vrijheid die ‘ons’ aan elkaar bindt.’⁹⁴ Dat is waar Aesthetic Journalism naar op zoek is: een vrije en openbare plek waar de mogelijkheid wordt geboden om de wereld te leren kennen en zo nodig, aan te passen.

⁹⁴ Tom Van Imschoot, ‘Hoe vrij is de kunst nog?’ (2010), van: website *Rekto:verso* <<http://www.rektoverso.be/artikel/hoe-vrij-de-kunst-nog>> (15 mei 2016).

Literatuurlijst

Boeken en tijdschriften

- Arnason, Hjorvardur en Elizabeth Mansfield, *History of modern art*, London 2013³ (2004).
- Bennett, Jill, *Practical aesthetics. Events, affects and art after 9/11*, New York 2012.
- Bourriaud, Nicolas, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris 2009.
- Bürger, Peter, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, 1982⁴ (1974).
- Commandeur, Ingrid, 'Documenta 1-11. Symbool voor een nieuwe wereldorde', *Metropolis M* 23 (2002) nr. 3 (februari/maart), pp. 16-23.
- Cramerotti, Alfredo, *Aesthetic journalism. How to inform without informing*, Bristol/Chicago 2009.
- Debord, Guy, *La Société du spectacle*, Paris 1967.
- Doorman, Maarten, *De navel van Daphne. Over kunst en engagement*, Amsterdam 2016.
- Evans, Mel, *Artwash: big oil and the arts*, London 2015.
- Foucault, Michel, 'Prisons et asiles dans le mécanisme du pouvoir', in: *Dits et écrits: 1954-1988*, deel 2, Paris 1994, paginanummers niet teruggevonden.
- Gielen, Pascal, *Creativiteit en andere fundamentalismen*, Amsterdam 2013.
- Hartog Jager, Hans den, *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?*, Amsterdam 2014.
- Jappe, Georg, 'Not just a few are called, but everyone', *Studio International* 184 (1972) nr. 950 (december), pp. 226-228.
- Krauss, Rosalind, 'Sculpture in the expanded field', *October* 8 (1979), pp. 30-44.
- Kvale, Steinar, 'Themes of postmodernity', in: Walter Anderson (red.), *The truth about the truth: de-confusing and reconstructing the postmodern world*, New York 1995, pp. 18-25.
- Kwakkenbos, Lars, 'The Laboratory of Insurrectionary Imagination: art, activism and permaculture – an interview with Isa Fremaux and John Jordan', in: Lieven De Cauter, Ruben De Roo en Karel Vanhaesebrouck, *Art and activism in the age of globalization*, Rotterdam 2011, pp. 298-307.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Selected writings*, London 1972.
- O'Reilly, Sally, 'Foreword', in: Alfredo Cramerotti, *Aesthetic Journalism. How to inform without informing*, Bristol/Chicago 2009, pp. 7-9.
- Pasternak, Anne, 'Foreword', in: Nato Thompson (editor), *Living as Form. Socially engaged art from 1991-2011*, Cambridge 2012, pp. 7-9.
- Staal, Jonas, *Post-propaganda*, Amsterdam 2009.
- Winkel, Camiel van, *De mythe van het kunstenaarschap*, Amsterdam 2008² (2007).

Websites

'Artwash: big oil and the arts' (21 januari 2015), van: website *Platform* <<http://platformlondon.org/p-publications/artwash-big-oil-arts/>> (18 april 2016).

'Forest Law 04.09.-29.11.2015', BAK, <<http://www.bakonline.org/nl/Research/Itineraries/FutureVocabularies/PostHuman/UrsulaBiemann>> (07 maart 2016).

Goris, Gie, 'Hoe kan kunst nog subversief zijn?' (2010), van: website *Rekto:verso* <<http://www.rektoverso.be/artikel/hoe-kan-kunst-nog-subversief-zijn>> (8 mei 2016).

Imschoot, Tom Van, 'Hoe vrij is de kunst nog?' (2010), van: website *Rekto:verso* <<http://www.rektoverso.be/artikel/hoe-vrij-de-kunst-nog>> (15 mei 2016).

Nieuwenhuys, Constant, tijdens een lezing op de Universiteit Delft, 23 mei 1980, van: website *Stichting Constant* <<http://stichtingconstant.nl/new-babylon-1956-1974>> (16 mei 2016).

'Altermodern', van: website *Tate* <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>> (18 mei 2016).

'Social sculpture', van: website *TATE*, <<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/s/social-sculpture>> (11 april 2016).

'Tate Triennial 2009: Altermodern – "Docufiction"' (03 februari 2009) van: website *TATE* <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/tate-triennial-2009-altermodern-docufiction>> (01 mei 2016).

Overige bronnen

Biemann, Ursula en Paulo Tavares, *Forest Law*, tentoonstelling Utrecht (BAK) 2015.

Borg, Lucette ter, 'Deficit van de moraal, etcetera. Documenta X spreekt alleen tot ingewijden', *Volkskrant* 27 juni 1997.

Enwezor, Okwui, 'Travel Notes: Living, Working, and Travelling in a Restless World', in: *Trade Routes: History and Geography. 2nd Johannesburg Biennale 1997*, tent.cat. Johannesburg (Biënnale van Johannesburg, tweede editie) 1997, pp. 7-12.

Gastel, Marlous van, en Valentijn Rambonnet, 'Inleiding', in: *Stedelijk Museum Amsterdam. Reader rondleiders augustus 2012. Theoretische achtergronden van rondleidersdidactiek. Deel 1. Leren in het (constructivistische) museum*, Amsterdam 2012, p. 2.

Keulemans, Chris, *Kunst en politiek activisme: een problematisch huwelijk?*, symposium, Amsterdam 2016.

Zwam, Kachiri van, *Tentoonstellingsconcept Aesthetic Journalism. W139*, Utrecht 2015.

Afbeeldingen

Afb. 1: Hannah Höch, *Schnitt mit dem Küchenmesser durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*, 1919-20, fotomontage en collage met aquarel, 114 x 90,2 cm, Staatliche Museen, Berlin. Foto: *Gemeentemuseum Den Haag* <<http://www.gemeentemuseum.nl/tentoonstellingen/constant-%E2%80%93-new-babylon>> (23 april 2016).

Afb. 2: Constant Nieuwenhuys, *Gezicht op New Babylonische sectoren*, 1971, aquarel en potlood op fotomontage, 134,9 x 222,8 cm, Gemeentemuseum, Den Haag. Foto: *About* <http://f.tqn.com/y/arthistory/1/S/6/O/dada_berlin_08.jpg> (23 april 2016).