

Hans den Hartog Jager. *Het streven. Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* Athenaeum - Polak & Van Genneep

Joos Segal. *Kunst & politiek. Tussen zuiverheid & propaganda*

Maarten Doorman. *De navel van Daphne. Over kunst en engagement.* Prometheus

Auke van der Woud. *De nieuwe mens. De culturele revolutie in Nederland rond 1900.* Prometheus/ Bert Bakker

Het engagement leeft in de hedendaagse kunst, bij voorkeur buiten het museum. Kunstenaars wagen zich in de politieke arena, trekken de wijken in, bekommeren zich om asielzoekers, verzinnen projecten in de Derde Wereld of koken soep voor het publiek om zo alternatieve vormen van sociaal verkeer uit te testen. Franse filosofen en critici als Nicolas Bourriaud, Alain Badiou en Jacques Rancière denken er voor een internationaal gehoor over na, terwijl het debat over de 'maatschappelijke relevantie' van kunst (veelal een ander woord voor engagement) in ons land een heel specifieke impuls kreeg, toen het eerste kabinet Rutte vijf jaar geleden het mes zette in de cultuursubsidies.

Waarom zou de belastingbetaler geld over moeten hebben voor zaken die hem niet of nauwelijks interesseren? Dat deze vraag zelden wordt gesteld als het gaat om de - oneindig veel hogere - subsidies voor onderwijs, leger, ambtenarij of bedrijfsleven, deed niets af aan de bijna schuldbevuste gretigheid waarmee de kunstenaars haar oppakten. Kennelijk heerste ook bij hen enige twijfel over hun maatschappelijke belang. Daar zul je docenten, militairen, ambtenaren en ondernemers niet gauw op betrappen.

Dat kunstenaars minder zeker zijn van hun zaak, is niettemin begrijpelijk en heeft alles te maken met het kunstbegrip dat sinds de Romantiek domineert. De basis van dat kunstbegrip bestaat uit de esthetische *autonomie* die toen door dichters, kunstenaars en filosofen aan kunst en literatuur werd toegeschreven. Sindsdien ging men er steeds meer vanuit dat kunst een eigen domein vertegenwoordigt, met eigen wetten en regels die in principe losstaan van die van moraal, religie en politiek. Ziedaar de emancipatie van de kunst, haar formele ontsnapping aan het gezag van kerkelijke, adellijke of burgerlijke opdrachtgevers. De keerzijde was wel dat nu niet meer bij voorbaat vaststond waartoe die autonoom geworden kunst diende. De vraag naar het maatschappelijk belang van kunst is dus niet veroorzaakt door de bezuinigingen van Rutte I of door onvrede met het museum als geïsoleerde 'witte kubus', zij is al zo oud als het moderne kunstbegrip zelf.

Een van de antwoorden heeft van meet af aan de vorm aangenomen van het engagement. De benaming is weliswaar van later datum (de jaren twintig van de vorige eeuw), het verschijnsel deed zich al voor in de laatste jaren van de achttiende eeuw, toen romantische dichters en denkers als Schiller, de gebroeders Schlegel en Novalis meenden via de kunst de moderne wereld van haar kwalen - vervreemding, nihilisme, onttovering - te kunnen genezen. Juist dankzij haar autonomie was de kunst daartoe in staat, omdat deze ervoor zorgde dat zij zelf van die kwalen

ge vrijwaard bleef. In de kunst woei een andere wind dan in de rest van de wereld en daar kon de wereld haar goed mee doen.

Hoewel het geloof in de helende kracht van de kunst sinds de Romantiek beslist aan overtuigingskracht heeft ingeboet, ligt het huidige verlangen naar maatschappelijke relevantie en engagement nog altijd in het verlengde van deze romantische ambities en pretenties. Ook is het waar dat de romantici indertijd al werden bekropen door twijfel over hun maatschappelijke belang en zelfs over hun bestaansrecht als kunstenaars. Het huidige debat, kortom, bezit lange wortels.

Dat het zin heeft het debat te blijven voeren, bewijst een aantal boeken dat recentelijk in Nederland is verschenen over het engagement in de kunst. Nieuwe kennis, andere accenten, onverwachte nuances en details stimuleren het denken over deze oude kwestie die vooralsnog weigert te verjaren. Al in 2014 verscheen *Het streven* van kunstcriticus Hans den Hartog Jager, met als ondertitel: *Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* Vorig jaar publiceerde cultuurhistoricus Joes Segal *Kunst & politiek. Tussen zuiverheid & propaganda* en dit jaar filosoof Maarten Doorman *De navel van Daphne. Over kunst en engagement*. Drie verschillende, drie boeiende en goed geschreven boeken die via hun onderwerp veel met elkaar te maken hebben. In het bijzonder geldt dat voor de eerste en de laatste titel, aangezien Doorman soms direct reageert op Den Hartog Jager.

Zijn reactie betreft onder meer de centrale kwestie in het engagement-debat, die uit twee complementaire vragen bestaat. Hoe slaagt politiek geëngageerde kunst erin 'kunst' te blijven en niet te verworden tot propaganda? En daarnaast: hoe kan geëngageerde kunst die 'kunst' blijft, praktisch effectief zijn voor de zaak waarmee zij zich engageert? Den Hartog Jager heeft het over een onzichtbare 'Muur' die de kunst sinds de uitvinding van *l'art pour l'art* (het idee dat ware kunst alleen zichzelf dient) zou omringen en die alle effectiviteit van het engagement onmogelijk lijkt te maken. De geëngageerde kunstenaar staat voor een lastige, zo niet onmogelijke opgave: klimt hij de Muur over, dan verliest hij zijn status als kunstenaar, maar alleen zo zou zijn geëngageerde kunst werkelijk effect kunnen hebben, ware het niet dat aan gene zijde van de Muur niemand geïnteresseerd is in een kunstenaar die zich niet als kunstenaar manifesteert. Politici en sociale werkers zijn er al genoeg. Dus hoezeer een kunstenaar zich ook als kunstenaar zou willen verloochenen, om effect te sorteren moet hij die Muur altijd met zich meedragen.

Het is een hopeloos dilemma. Den Hartog Jager komt er dan ook niet uit, al lijkt zijn held Renzo Martens met diens *Institute for Human Activities* in Congo even een uitweg te bieden. Met zijn *Institute* hoopt Martens een proces van 'gentrification' (opwaardering) op gang te brengen, waarvan de Congolezen daadwerkelijk zullen profiteren. Den Hartog Jager ontwaart echter bij Martens' project al snel zoveel 'dubbelzinnigheid' en 'ongrijpbaarheid', typerend voor alle echte 'kunst', dat de verhoopde effectiviteit ook weer op losse schroeven komt te staan.

Wat te doen? Je zou, om te beginnen, enkele elementen van het dilemma kunnen relativiseren. Doorman doet dat bijvoorbeeld door Den Hartog Jagers vraag naar die gewenste effectiviteit van de geëngageerde kunst 'te streng' te noemen.

Zelfs van propaganda valt het niet mee om de effectiviteit vast te stellen, laat staan van kunst. Misschien is het gewoon te veel gevraagd om van het artistieke engagement een direct, moeiteloos vaststelbaar effect te verlangen.

Op dit punt loont het de moeite om het boek van Segal erbij te halen. Daarin wordt juist benadrukt hoe ongrijpbaar en onvoorspelbaar de politieke betekenis van kunst kan uitpakken. Hij bestrijdt dat er zoiets als 'zuivere kunst' (de claim van de invloedrijke Amerikaanse kunstcriticus Clement Greenberg) kan bestaan; kunst maakt altijd deel uit van een context vol maatschappelijke en politieke betekenis. Die betekenis hangt niet alleen af van de intenties van de kunstenaar, maar ook van de reacties van het publiek of van het gebruik dat van een kunstwerk wordt gemaakt.

Segal demonstreert dit laatste bijvoorbeeld door te laten zien hoe Amerikanen en Russen kunst als wapen inzetten tijdens de Koude Oorlog, vaak met wisselende betekenis voor binnen- en buitenlands gebruik. Zo werd het abstract expressionisme - Pollock, Newman, Rothko - in het buitenland aangeprezen als uiting van westerse 'vrijheid', terwijl in het binnenland menigeen deze schilders als 'communisten' verketterde. Al even dubbelzinnig was de Russische omgang met Picasso, die in het buitenland als communistisch icoon op het schild werd geheven, terwijl binnen de Sovjet-Unie voor zijn soort kunst geen plaats bestond.

Zonder het met zoveel woorden te zeggen relativeert Segal zo ook het engagement van de kunst. In de zes casestudies die hij behandelt (naast de Koude Oorlog onder andere het Derde Rijk en het communistische China) ontdekt hij telkens zoveel paradoxen, dat alle eenduidigheid in de relatie tussen kunst en politiek verdampt. Dat heeft zijn weerslag op de geëngageerde kunst en op het door Den Hartog Jager gesignaleerde dilemma. Inderdaad lijkt het een vergissing om van geëngageerde kunst een al te duidelijk maatschappelijk of politiek effect te verwachten. Zo werkt het eenvoudigweg niet.

Maar dat is niet het enige. Het dilemma van Den Hartog Jager behoort onlosmakelijk tot het moderne kunstbegrip. Zolang dat kunstbegrip regeert, zal een uitweg onmogelijk zijn. Den Hartog Jager koppelt zijn Muur ten onrechte aan *l'art pour l'art*; die Muur wordt al opgetrokken door de autonomie, die tevens het engagement mogelijk maakt. *L'art pour l'art*, de keuze voor de kunst om de kunst, was in de praktijk vaak een blijk van ontgoocheling over het echec van het romantische engagement. Een echec dat niemand hoeft te verbazen, die zich realiseert hoe onwerkkelijk hooggespannen de ambities en pretenties waren.

In mijn vooral over de literatuur gaande boek *De esthetische revolutie. Hoe Verlichting en Romantiek de kunst uitvonden*, eveneens verschenen in 2015, betoog ik dat de autonomie zowel tot engagement als tot *l'art pour l'art*, tot een totalisering én tot een verabsolutering van de kunst aanleiding heeft gegeven. Doorman neemt deze gedachte over en past haar toe op de beeldende kunst. Waardoor naar zijn zeggen 'op zijn minst een gedeeltelijk antwoord op Den Hartog Jagers vraag' (naar de mogelijkheid van een effectief engagement) zou zijn gegeven. Zonder autonomie kan er van kunst in de moderne, romantische zin van het woord geen

sprake zijn. Aan die Muur waar Den Hartog Jager voortdurend tegenaan loopt, valt niet te ontkomen, maar dat wil niet zeggen dat er geen zinvol engagement mogelijk zou zijn, integendeel.

Over die mogelijkheid gaat het leeuwendeel van Doormans boek. Volgens hem bestaan er wel degelijk kunstwerken die 'de politiek incorporeren zonder ongeloofwaardig te worden, zonder te ontsporen in propaganda of louter samen te vallen met goede bedoelingen waar niemand tegen kan zijn'. Dit laatste slaat op een ander bezwaar dat Den Hartog Jager naar voren brengt: de welhaast verplichte progressiviteit van bijna alle geëngageerde kunst, met als bijkomstig nadeel dat er stevast voor eigen parochie wordt gepreekt - ook een reden trouwens waarom dit immer linkse engagement zelden effect sorteert. Iedereen is het al bij voorbaat met de kunstenaar eens.

De kans daarop is veel minder groot als de kunstenaar zijn boodschap niet zo gemakkelijk prijsgeeft of als hij niet met louter instemming genoegen neemt, bijvoorbeeld doordat hij het publiek confronteert met zijn eigen vrijblijvendheid of zelfs medeplichtigheid. Een mooi voorbeeld dat Doorman geeft is de installatie *Sunflower seeds* (2010) van de Chinese kunstenaar Ai Weiwei, bestaande uit honderd miljoen porseleinen zonnepitten, uitgestort in de turbinehal van de Londense Tate Modern. Doorman: 'Leven en dood, staat en individu, kunst en politiek, honger en overvloed, toekomst en verleden, lokaal werkgelegenheidsproject en kunst voor het Westen, wat een paradoxen herbergde deze installatie en wat een rijkdom! Hier lagen tonnen en tonnen aan politieke en sociale filosofie op de vloer. Het ging over diefstal en eigendom, over individu en gemeenschap, over de totalitaire staat, over globalisering en over engagement. *All hand-made in China*'.

Doorman komt haast woorden tekort om het geëngageerde kunstwerk van Ai Weiwei te prijzen, maar dat het een kunstwerk is met een duidelijke, laat staan eenduidige boodschap kan moeilijk gezegd worden. Het is eerder dubbelzinnig, moeilijk grijpbaar, ambivalent, en juist daarom zo indrukwekkend. Alleen geëngageerde kunst met deze kwaliteiten is de moeite waard, zo luidt Doormans conclusie, die hij opsiert met een verwijzing naar een verhaal uit Ovidius' *Metamorfosen* over de nimf Daphne. Achtervolgd door een verliefde Apollo, wordt zij door deze god in haar navel gestoken met een dolk, waarna een eenhoorn haar redt door met zijn tong haar wond te genezen.

Een soortgelijke redding stelt Doorman de geëngageerde kunst in het vooruitzicht. 'Kunst staat buiten de wereld en omarmt haar soms zo hevig dat ze er even mee samenvalt; ze is, om het romantisch uit te drukken, absoluut in haar isolement en totaal in haar omhelzing. Beide. Tegelijk'. Maar dat lukt alleen als zij, net als de eenhoorn, *anders* is, van buiten komt. De redding schuilt, met andere woorden, in de autonomie van de kunst die alle ruimte biedt voor dubbelzinnigheid en ambivalentie. Wanneer kunstenaars daarentegen hun artistieke ziel verkopen en zich uitleveren aan de markt, de overheid of de een of andere politieke ideologie, 'verdampt de kunst en verdwijnt ze in de nevelen van de tijd'.

Het klinkt zelfverzekerd, om niet te zeggen hoopvol: door gepaste afstand te bewaren kan de kunst zich zonder zelfverlies engageren met de wereld. Verheugend

nieuws, ware het niet dat er vorig jaar een bijzonder interessant boek verscheen dat deze slotsom relativeert, en wel door de hele kunst zoals die zich sinds de Romantiek heeft ontwikkeld tot een marginaal en zelfs grotendeels achterhaald verschijnsel te bestempelen. De emeritus hoogleraar architectuur en stedenbouwgeschiedenis Auke van der Woud, schrijver van *De nieuwe mens. De culturele revolutie in Nederland rond 1900*, overspeelt zijn hand naar mijn idee. Maar hij heeft wel een punt.

Van der Woud vraagt aandacht voor de nieuwe massacultuur, die rond 1900 haar intrede deed in Nederland en die tot nu toe in de geschiedschrijving zou zijn genegeerd, terwijl zij toch de meerderheid van de bevolking aanging - in tegenstelling tot de elitaire 'oude beschaving' waarover wèl het ene boek na het andere is geschreven. Die nieuwe cultuur was alles wat de oude beschaving verafschuwde: materialistisch, nivellerend, vormloos, fysiek in plaats geestelijk, conformistisch en tegelijk individualistisch, commercieel en niet verheffend, of zoals Van der Woud het zelf ergens noemt: 'plat, laag, goedkoop'.

Toch is zijn boek bepaald geen kritiek op de - elders ook 'open' en 'vrij' genoemde - massacultuur. Het ademt eerder de democratische geest die bij deze cultuur hoort. Hoewel Van der Woud beweert de oude beschaving ('het intellectuele en het kunstzinnige') niet te willen 'kleineren', komt deze er bij hem nogal bekaaid af. Veel beter dan de paar hoofdstukken over die beschaving zijn de hoofdstukken over nieuwe verschijnselen als het panorama, het panopticum, de cinema, de etalage, warenhuizen, restaurants, modepaleizen, recreatie, lichaamscultuur, volkshuisvesting en nog veel meer. Zijn stelling dat zich rond 1900 in Nederland een 'culturele revolutie' heeft voltrokken weet hij daar alleszins plausibel te maken.

Van de oude beschaving, die volgens Van der Woud 'een betrekkelijk gesloten en uniform karakter' had, geeft hij een veel te eenzijdig en homogeen beeld, zeker in de periode die zijn boek bestrijkt. Met als gevolg dat hij bepaalde, niet goed in dit beeld passende zaken zoals de Tachtigers, het 'realisme' à la Zola, Van Gogh, Breitner en de latere avant-garde óók als symptomen van de nieuwe cultuur lijkt te beschouwen, hoewel elk massaal karakter eraan ontbreekt. Dat leidt tot enige verwarring. Reden? Van der Woud houdt onvoldoende rekening met de Romantiek en de doorwerking van het toen ontstane moderne kunstbegrip, iets wat zich weer laat verklaren door het feit dat die Romantiek en dat kunstbegrip in Nederland pas relatief laat zijn doorgedrongen.

Van der Woud schrijft dat je vanaf 1900 niet meer van één - burgerlijke - cultuur in Nederland kunt spreken. Daarin heeft hij gelijk, maar de versnippering zit niet alleen in de komst van de massacultuur; zij zit ook in de breuk die de Romantiek (in het buitenland al een eeuw eerder) binnen de klassieke oude beschaving heeft veroorzaakt. Sindsdien is er sprake van grensverkeer over en weer. In het bijzonder de avant-garde heeft allerlei elementen - van Paul van Ostajens *Music Hall* tot Andy Warhol's sponsdozen en soepblikken - uit de massacultuur overgenomen, terwijl kunst en literatuur (volgens Van der Wouds schema behorend tot de oude beschaving) steeds meer worden geabsorbeerd door de

massacultuur. Wie wil weten hoe dat laatste er tegenwoordig uit kan zien, verwijs ik naar het succesprogramma *De Wereld Draait Door*.

Wat de zaak nog verder compliceert is dat de esthetische autonomie waarop het moderne, romantische kunstbegrip berust, in de late achttiende eeuw uitdrukkelijk werd uitgevonden *tegen* de ook toen al aanwezige massacultuur. Die autonomie gaf niet alleen formeel uitdrukking aan de nieuwe sociale positie van de kunstenaar, bij pioniers als Moritz, Goethe en Schiller was zij tegelijk bedoeld om een kwalitatief onderscheid te maken in het kunstaanbod, aangezien de markt - die voor de vroegere opdrachtgevers in de plaats was gekomen - dat niet deed; daar gold alleen het kwantitatieve criterium van de verkoopcijfers. De tegenstelling kwalitatief-kwantitatief keert terug bij Van der Woud, die verklaart aan 'artistieke kwaliteiten' geen aandacht te hebben geschonken. Tot voor kort deed de geschiedschrijving dat in meerderheid wèl; vandaar dat de massacultuur zo lang is verwaarloosd.

Het aardige van het romantische engagement en de vele latere reprises daarvan is dat het de tegenstelling tussen kwaliteit en kwantiteit probeerde te overbruggen, door vanuit de autonomie van de kunst (kwaliteit) de wereld (kwantiteit) te willen helen. Iedereen zou kunstenaar worden, alles kunst. Dat dit nooit echt is gelukt, springt in het oog als je de boeken van Den Hartog Jager, Segal en Doorman leest of simpelweg om je heen kijkt. Voor Van der Woud is duidelijk dat de kwantiteit (massacultuur) het pleit heeft gewonnen. Bij Doorman daarentegen zien we precies het omgekeerde. In zijn manmoedige poging om het engagement in de kunst te redden kiest hij niet voor kwantiteit (effectiviteit), maar juist voor kwaliteit (dubbelzinnigheid en ambivalentie). De strijd, het culturele antagonisme waaruit ooit het moderne romantische kunstbegrip voortkwam, is nog altijd niet gestreden.

(*De Nederlandse Boekengids*, nr.2, 2016)