

## DE ESTHETIEK VAN ZORG

Een paar jaar terug werd mij gevraagd zitting te nemen in een panel over ‘de esthetiek van zorg’. De uitnodiging luidde: ‘In een jaar [2016] dat werd gekenmerkt door een politiek van tweedracht zaaien en buitensluiten, heeft de kwestie van zorg opnieuw – en krachtig – de kop opgestoken binnen het culturele discours [...] hoe zou een esthetiek van zorg er vandaag de dag uit kunnen zien, als een diepere structuur die de artistieke praktijk kan stimuleren, zowel in formele als in materiële zin? Hoe kunnen ideeën over zorg – ook als een vorm van liefde – de esthetiek van protest transformeren? Hoe kan kunst overleven – hoe kunnen we zorg dragen voor kunst, en hoe kan kunst zorg dragen voor ons?’

De paneldiscussie heeft uiteindelijk nooit plaatsgevonden, maar de uitnodiging zette me aan het denken. In een wereld waarin zoveel mensen niet genoeg zorg krijgen, of waarin de zorg hun agressief of bestraffend wordt onthouden, of waarin ze geregeld worden gedwongen zorg te verlenen aan anderen ten koste van zichzelf of hun dierbaren – om nog maar te zwijgen van een wereld waarin iets wat wel ‘vrijheid’ wordt genoemd geregeld zegeviert over iets wat wel ‘zorg’ wordt genoemd, of er zelfs tegenover wordt geplaatst, wat uiteindelijk wel eens verantwoordelijk zou

kunnen zijn voor een groot deel van het lijden in zowel heden als verleden, én voor het uitsterven van het leven op aarde zoals wij dat kennen – is het niet onlogisch dat we de behoefte voelen om overal, dus ook in de kunst, op zoek te gaan naar zorg en daar de waarde van te onderkennen. Die behoefte is gerelateerd aan de roep om een ‘politiek van zorg’ – een roep die binnen activistische kringen al enige tijd aanzwelt –, die door Gregg Gonsalves en Amy Kapczynski is omschreven als ‘een nieuw soort politiek [...] met als kern een wil om wereldwijd te voorzien in de menselijke behoeften; een gelijkwaardige macht voor arbeiders, mensen van kleur en zwakkeren; en een afwijzing van het gevangenisstelsel als oplossing voor sociale problemen.’<sup>1</sup> Dit is mede geïnspireerd op, en vindt weerklank in, het werk van wetenschapper Christina Sharpe die, evenals anderen, zorg beschouwt als ‘een manier om te voelen, om mee te voelen, een manier om je te ontfermen over de levenden en de stervenden’, en die specifiek een link heeft gelegd met het maken van, en het kijken naar, kunst.<sup>2</sup>

Gezien mijn belangstelling voor al het bovenstaande vroeg ik me af waarom ik op ‘een esthetiek van zorg’ als iets wat verder zou reiken dan een drijfveer voor bepaalde kunstenaars, aanvankelijk reageerde met *hè, gatver*.

Terwijl ik hierover nadacht realiseerde ik me dat ik weliswaar altijd problemen heb gehad met kunst die beoogt het publiek of de deelnemers in gevaar te brengen of angst aan te jagen, maar dat ik nooit op zoek ben geweest naar zorg in kunst, of in ieder geval niet rechtstreeks. Sterker nog, het feit dat kunst geen zorg voor mij heeft, biedt mij juist vaak de ruimte om me erom te bekommeren. Natuurlijk

word ik wel eens geraakt of geïnspireerd door kunst die iets van zorg in zich draagt, zoals ik daar op momenten ook zelf door word gedreven (al is het een drijfveer die ik gewoonlijk wantrouw). Maar het feit dat kunst geen zorg in zich draagt, heb ik ook lang gezien als een toegang tot vormen van vrijheid en steun die wezenlijk verschillen van díé vormen die afkomstig zijn uit politiek, therapie of directe hulp. Zoals de kunstenaar Paul Chan het verwoordt: ‘Collectieve sociale macht kan niet zonder de taal van de politiek, wat onder meer betekent dat mensen identiteiten moeten consolideren, antwoorden moeten leveren [...] om dingen in gang te zetten. Maar als mijn kunst iets is, dan is het wel de *spreiding* van macht [...] En in zekere zin staan het politieke project en het kunstproject soms dus lijnrecht tegenover elkaar.’ Deze tegenstelling (als ze zich voordoet) onder ogen zien en laten bestaan, is iets anders dan de esthetiek afgrendelen van de politiek. Het gaat om oog hebben voor, en toelaten van, verschillen – tussen gevoeligheden, sferen, ervaringen – en niet halsstarrig vasthouden aan het idee dat de esthetische en politieke praktijk elkaar spiegelen, of zelfs op vriendschappelijke voet met elkaar staan.<sup>3</sup> Dat is met name van belang waar het gaat om de roep om zorg, wat in het geval van kunst een veel verraderlijker roep is dan je in eerste instantie zou denken.

Dit verraderlijke heeft te maken met de status van kunst als een derde element tussen mensen, waarvan de betekenis, zoals Jacques Rancière het formuleert, ‘niemand toebehoort, alleen bestaat tussen [kunstenaar en toeschouwer] en elke uniforme overdracht uitsluit, elke identiteit van oorzaak en gevolg’. Terwijl zorg vrij makkelijk kan overgaan in betutteling of dwingelandij als het door de

ontvangende partij niet als zorg wordt ervaren (denk aan de laatste keer dat iemand iets ‘voor jouw bestwil’ deed, terwijl jij dat niet wilde of onprettig vond), wordt kunst getypeerd door de onbepaaldheid en de veelzijdigheid van de eraan ontspruitende ontmoetingen, tussen een werk en de maker, tussen een werk en het uiteenlopende publiek, of tussen een werk en de tijd. Het vermogen om verschillende dingen te betekenen voor verschillende toeschouwers – van wie sommigen nog niet eens zijn geboren, of al lang geleden zijn gestorven – zal elk oordeel compliceren dat pretendeert zekerheid te bieden over de betekenis van welk kunstwerk dan ook, of die betekenis doet voorkomen als voor de hand liggend of vaststaand.

Deze onbepaaldheid heeft critici of tentoonstellingsmakers (of organisatoren van paneldiscussies) er nooit van weerhouden het eeuwenoude spel te spelen door aan een filosofisch, politiek of ethisch concept een positieve waarde toe te kennen (of een negatieve, zoals met Hitlers ‘Entartete Kunst’) en vervolgens bepaalde werken onder die noemer te plaatsen. Zowel progressieve als conservatieve critici (bij gebrek aan een betere term) spelen dit spel mee, in zoverre beide zich vaak achter de premisse scharen dat kunst een moreel doel dient, zoals ‘ons laten zien hoe te leven’, of ‘verbindingen bewerkstelligen’, of een andere waarde benadrukken (denk aan ‘zorg’, ‘gemeenschapszin’, ‘schoonheid’, ‘eer’, ‘ontwrichting’, ‘sociaal gedrag’, of ‘één worden met de natuur’). In literaire kringen heeft filosofe Martha Nussbaum bekendheid vergaard met de opvatting dat ‘boeken lezen ons tot een beter mens kan maken’ (al moeten het dan natuurlijk wel de juiste boeken zijn: de meester van de onderlinge verhoudingen, Henry James, prima; de

solipsistische Samuel Beckett, een stuk minder); veel critici hebben poëzie door een soortgelijke zeef gehaald, zoals Juliana Spahr die in *Everybody's Autonomy* betoogt: 'Als we ons richten op de centrale vraag van de literaire kritiek, wat voor vormen van zelf literatuur creëert, zouden we alle werken die verbinding stimuleren hoog moeten aanslaan.' Maar hoe kunnen we boeken die 'verbinding stimuleren' onderscheiden van boeken die dat niet doen, terwijl alle kunst (zelfs die van Beckett!) een signaal uitzendt, een vorm van communicatie is, waar in ontologische zin niets aan wordt afgedaan als er misantropische, ondoorzichtige of antisociale elementen uit spreken?

Een dergelijk onderliggend moralisme zou een van de redenen kunnen zijn dat abstract theoretiseren over kunst iets gènants kan krijgen in directe relatie tot een feitelijk kunstwerk of feitelijke kunstenaars, die meestal de voorkeur geven aan een minder gecodificeerd of steriel speelveld. Luister bijvoorbeeld naar kunstschilder Amy Sillman, die vertelt over een lezing van Franco Berardi die ze heeft bijgewoond:

Onlangs hoorde ik een lezing van Franco 'Bifo' Berardi over niet-werken (ergens een beetje onzinnig als je zegt het fijn te vinden om in je studio te 'werken'). Uiteindelijk maakte hij een verschil tussen werk en kunst door te zeggen dat kunst betekent dat je iets moois maakt, iets betekenisvol, erotisch, empathisch – en zoals altijd bij dit soort taal om te omschrijven wat wij doen, ging ik bijna over mijn nek. We maken geen sexy beesten. Als het per se moet, gebruik dan het woord libido in plaats van erotiek – maar wat

wij willen is kunst die ook wordt gedreven door lelijkheid, verwoesting, haat, strijd. Punk lijkt nog het dichtst in de buurt te komen, maar er is weinig wat zo ver van punk af staat als iemand die tot diep in de nacht in een studio bezig is om een ‘beter’ olieverfschilderij te maken. Het is zo serieus, zo zorgzaam – met een schort voor, tong tussen de lippen, kwast in de aanslag, zo geconcentreerd – net de kunstenaar in een film van Jerry Lewis. Dus wat doen wij dan? Ik heb er nog altijd geen betere omschrijving voor dan zoeken naar het broze dat we ongemak noemen. Het is geen werk dat van ons is vervreemd, het is ook niet het vervaardigen van een product, maar het is een noodzaak, een manier om de wereld te verwerken, zoals ons spijsverteringsstelsel voedsel verwerkt.

Ik hoor mijn ‘hè, gatver’ doorklinken in Sillmans opmerking dat ze bijna over haar nek ging: beide reacties zijn instinctieve, en, toegegeven, wat kinderachtige pogingen om tegengas te bieden aan de persistente pogingen van de criticus om van een lichamelijke, dwangmatige, potentieel pathetische, ethisch gelaagde of agnostische activiteit iets ‘moois, betekenisvols, erotisch en empathisch’ te maken. Beide reacties houden vast aan het maken van kunst als een metabolische activiteit, ‘een manier om de wereld te verwerken’, in plaats van als iets wat moet worden verdedigd, getransformeerd, of waarvan anderszins moet worden aangetoond dat het van maatschappelijke waarde is. Merk ook op dat Sillmans versie van ‘zorg voor kunst’ het simpele beeld oproept van de kunstenaar in haar studio, die probeert een beter olieverfschilderij te maken: zorg voor kunst betekent vaak de tijd, de ruimte, het vakmanschap en de

vastberadenheid vinden om het beste te maken waartoe je in staat bent, wat dat in Sillmans geval ook maar betekent. Voor wie disproportioneel veel tijd kwijt is aan de zorg voor anderen – opmerkelijk genoeg zijn dat nog altijd voornamelijk vrouwen – kan zorg voor kunst ook betekenen: zoeken naar een manier om de last van de zorg voor anderen zodanig te verlichten of te delen dat je tijd in je studio kunt doorbrengen, met een schort voor, kwast in de aanslag.

Als ik over kunst schrijf, probeer ik die neiging om over je nek te gaan in mijn achterhoofd te houden. Ik probeer te komen tot benaderingen die niet moraliseren of misselijk maken, in het besef dat we allemaal zo onze stokpaardjes hebben (die van mij zouden ‘openheid’, ‘genueanceerdheid’, ‘context’ en ‘onbepaaldheid’ kunnen zijn). Ik probeer niet alleen het lichaam van de kunstenaar in gedachten te houden – wat dat voelt, wat dat wil, wat dat haast wel móét uitproberen –, maar ook de wetenschap dat mislukken – in esthetisch of ander opzicht – een integraal, onvermijdelijk onderdeel van het proces is. Ik probeer Sontags eenvoudige vraag in gedachten te houden, die ze heeft gesteld in *Against Interpretation*: ‘Hoe zou een recensie eruitzien die zich niet de plek van het werk toe-eigent, maar die dienend is aan het kunstwerk?’ Het gaat er namelijk niet alleen om hoe je een goede recensie moet schrijven, of dat de kritiek haar plaats moet kennen, de plaats die haar is toegewezen, namelijk ondergeschikt aan de geniale kunst waaruit ze voortkomt. Het gaat ook om een ethische kwestie, in die zin dat Sontags vraag ons eraan herinnert dat de wereld er niet is om onze reeds bestaande smaak, waarden of voorkeuren te illustreren of te versterken. De wereld is er gewoon. We hoeven het niet allemaal leuk te vinden, noch er het zwijgen toe te

doen als we onvrede voelen. Maar er is een verschil tussen je tot kunst wenden in de hoop dat die een overtuiging of waarde belichaamt die je zelf al hebt, en boos of bestraffend reageren als dat niet het geval blijkt, en je tot kunst wenden uit nieuwsgierigheid wat die doet, wat er speelt, kunst beschouwen als een plek waar we het ‘ware en grillige nieuws [vernemen] hoe anderen om ons heen denken en voelen’, zoals Eileen Myles het ooit heeft verwoord.

## DE ORTHOPEDISCHE ESTHETIEK

Dat was mijn gedachtegang in *The Art of Cruelty*, een boek uit 2011. Daarin onderzocht ik de erfenis van beweringen gedaan door de historische avant-garde, over de heilzame effecten van de representatie (of, in zeldzame gevallen, een re-enactment) van wreedheid, geweld en shock. Ik plaatste mijn vraagtekens bij deze beweringen, maar hield me bewust verre van algemene uitspraken over wat representaties van gewelddadigheid al dan niet tot stand brengen. In plaats daarvan bepleitte ik het belang van oog hebben voor de context, en voor de onbepaaldheid als gevolg van de tijd, die de oorspronkelijke betekenis en het publiek van kunstwerken doet veranderen, om nog maar te zwijgen van je eigen veranderende gevoelens ten aanzien van het werk. Ik probeerde deze redentatie aanschouwelijk te maken door te verhalen over mijn eigen expedities in turbulente gebieden van eenentwintigste-eeuwse kunst, in de hoop tot een bepaalde openheid en nieuwsgierigheid te komen, naast de gelukkige vrijheid van de wetenschap dat ik me er, indien gewenst, op elk moment van kon afkeren (een situatie die eerder is te danken aan ‘de kunst’ dan aan ‘het



leven'; zoals Sontag in dit verband opmerkt in *Regarding the Pain of Others*: 'Er komt geen ecologie van beelden. Er is geen Comité van Beschermers dat de verschrikkingen rantsoneert [...]. En de verschrikkingen zelf zullen niet minder worden'). Ik plaatste mijn vraagtekens bij wat kunstcriticus Grant Kester 'de orthopedische esthetiek' heeft genoemd – de avant-garde overtuiging dat er met ons iets mis is, iets wat alleen kan worden verholpen door artistieke interventie – al erkende ik ook dat deze overtuiging de aanzet is geweest tot veel van de kunst waar ik om geef. Maar aangezien stellige verwachtingen over wat andere mensen zouden moeten voelen, of welke gevoelens bepaalde werken bij hen zouden moeten oproepen, gewoonlijk geen recept zijn voor autonomie of bevrijding, diende Rancières formulering dat 'een kunst bevrijd en bevrijdend is [...] zodra hij ons niet langer wíl bevrijden' als mijn permanente leidraad.

Het boek is net tien jaar geleden uitgekomen, maar het betoog lijkt toe aan een update, nu de twintigste-eeuwse discussies over de verdienste van *épater la bourgeoisie* goeddeels hebben plaatsgemaakt voor een discours over hoe en wanneer grensverleggende fenomenen binnen de kunst 'aan de kaak moeten worden gesteld' en er 'verantwoording moet worden afgelegd', met als eigenaardigheid dat het zogeheten linkse kamp – al dan niet terecht – in de repressieve, bestraffende hoek wordt geplaatst, terwijl de rechtse moraalpolitie een hernieuwde (zij het hypocriete, selectieve, zelfs sadistische) fascinatie lijkt te hebben met onmatigheid, wetteloosheid, losbandigheid en 'vrijheid en plezier' (kijk naar de voormalig advocaat van de neofascistische groepering The Proud Boys – die inmiddels is

geroyeerd –, die zegt dat de groep staat voor ‘vaderlands-liefde, een kleine overheid, vrijheid en plezier’, of naar Milo Yiannopoulos, de zelfbenoemde ‘gevaarlijke nicht’ die zichzelf omschrijft als ‘een kunstenaar die provocerende, gevaarlijke dingen gaat maken’ en die een tegenwicht wil bieden aan ‘de onderdrukkende, institutionele, vervloekte saaiheid van de mainstream extreem progressieve Left Pride-beweging’ met de ‘leuke, ondeugende, dissidente magie die de homogemeenschap in eerste instantie zo fantastisch maakte!’).

Deze omkering komt misschien vreemd over, maar is feitelijk niet nieuw. Het idee dat het verleggen van grenzen binnen de kunst op één lijn ligt met wat we nu progressieve politiek of sociale rechtvaardigheid noemen, wordt juist gelogenstraft door de opkomst van de avant-garde, die velen dateren in 1909, met het Futuristisch Manifest van Filippo Tommaso Marinetti, die het concept ‘hygiënisch geweld’ introduceerde dat in de honderd jaar daarop zou zorgen voor chaos, en die naar verluidt zou hebben laten weten dat zijn beweging ‘een verheerlijking zou worden van oorlog – de enige hygiëne ter wereld – militarisme, patriottisme, het destructieve gebaar van vrijheidspleiters, prachtige ideeën om voor te sterven, en minachting voor vrouwen’. Nog geen tien jaar later sloot het Italiaanse Futurisme – pionier op het gebied van de poëtische en typografische innovaties die bekend zijn komen te staan als *parole in libertà* (woorden in vrijheid), en een reeks andere radicale esthetische activiteiten die een prelude vormden op performance art en punkrock – zich officieel aan bij Mussolini’s Nationaal-Fascistische Partij.