

University of Groningen

Martens vs. KIRAC

Lijster, Thijs

Published in:
Algemeen Nederlands tijdschrift voor wijsbegeerte

DOI:
[10.5117/ANTW2023.4.002.LIJS](https://doi.org/10.5117/ANTW2023.4.002.LIJS)

IMPORTANT NOTE: You are advised to consult the publisher's version (publisher's PDF) if you wish to cite from it. Please check the document version below.

Document Version
Publisher's PDF, also known as Version of record

Publication date:
2023

[Link to publication in University of Groningen/UMCG research database](#)

Citation for published version (APA):

Lijster, T. (2023). Martens vs. KIRAC: les extrêmes se touchent? *Algemeen Nederlands tijdschrift voor wijsbegeerte*, 115(4), 362-376. <https://doi.org/10.5117/ANTW2023.4.002.LIJS>

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

The publication may also be distributed here under the terms of Article 25fa of the Dutch Copyright Act, indicated by the "Taverne" license. More information can be found on the University of Groningen website: <https://www.rug.nl/library/open-access/self-archiving-pure/taverne-amendment>.

Take-down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

Downloaded from the University of Groningen/UMCG research database (Pure): <http://www.rug.nl/research/portal>. For technical reasons the number of authors shown on this cover page is limited to 10 maximum.

Martens vs. KIRAC: les extrêmes se touchent?

Thijs Lijster
Rijksuniversiteit Groningen
t.e.lijster@rug.nl

Abstract

Martens vs. KIRAC: les extrêmes se touchent?

This paper discusses the relationship between art and politics by taking Walter Benjamin's famous formulation on the 'politicization of art' and the 'aestheticization of politics' as a starting point. The work of Dutch artist Renzo Martens and the work of art collective KIRAC are considered to be exemplifying the two sides of Benjamin's formulation, and at the same time as representative of wider tendencies of the contemporary art world. I argue that, in their extreme and contradictory positions, these sides also share a common, art-hostile moment, one that I counter with a conception of art as 'acting as if' (*doen alsof*) – with the dual dimension of acting (a form of praxis or performance) and 'as if' (imagined). Based on this idea of 'acting as if' I argue that art's relationship to politics is one of productive contradiction.

Keywords: art and politics, aestheticization of politics, politicization of art, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Jacques Rancière

'De dialectiek van de moderne kunst is voor een groot deel dat ze haar schijnkarakter wil afschudden zoals dieren een aangegroeid gewei.'
Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*

Proloog: kunst en politiek, *noch einmal*

De vraag naar de verhouding tussen kunst en politiek is een aloude in de filosofische esthetica. Sinds Kant het esthetisch oordeel als 'belangeloos' definieerde, en sinds Schiller de kunst zelf als, in positieve zin, nutteloos kenmerkte, hebben de twee sferen iets van tegenpolen die elkaar aantrekken

en om elkaar heen dansen. Daarbij keert soms de een de ander de rug toe (zoals in de *l'art pour l'art*-beweging en het decadentisme in de negentiende eeuw), soms trekken ze tijdelijk gelijk op en liggen ze in elkaars verlengde (zoals in het surrealisme of het situationisme) en soms wordt de een volledig onderworpen aan de ander (zoals in het socialistisch realisme) (Raunig 2007).

Vandaag zijn er (minstens) twee redenen, een artistieke en een filosofische, om de verhouding tussen kunst en politiek nogmaals te overdenken. De artistieke reden bestaat erin dat, sinds een aantal jaren, de verhouding tussen kunst en politiek weer op scherp staat in de kunstwereld. We konden dat bijvoorbeeld zien in de documentaire *White balls on walls* van Sara Vos (Engel en Vos 2022), waarin we volgen hoe de directeur en de staf van het Stedelijk Museum in Amsterdam werken aan de implementatie van diversiteits- en inclusiviteitsbeleid, daartoe aangespoord door de wethouder cultuur. Niet alleen het personeel, maar ook de geëxposeerde kunstenaars, zijn in meerderheid wit, westers en mannelijk, en dat roept vragen op over de representatieve functie van het museum, en over de wijze waarop kwaliteitscriteria tot stand komen. Hoewel de noodzaak van een inclusief museum door weinigen betwist wordt, is er wel veel discussie over wat dat precies betekent, en bestaan er zorgen zowel bij kunstenaars van kleur die zich er terecht tegen verzetten om als een *token* en niet omwille van hun artistieke merites uitgenodigd te worden, als bij diegenen die stellen dat 'politiek correcte' overwegingen de boventoon voeren over esthetische. Het museum als 'afspiegeling van de samenleving' lijkt zo op gespannen voet te staan met het museum als plek waar het wereldbeeld van de toeschouwer uitgedaagd en bevraagd wordt.

De filosofische reden bestaat in de grote invloed van het werk van de Franse filosoof Jacques Rancière, als het gaat om het hedendaagse denken over kunst en politiek. Rancière heeft benadrukt dat de vraag naar de verhouding tussen kunst en politiek eigenlijk de verkeerde vraag is, omdat ze al veronderstelt dat we met twee afzonderlijke domeinen te maken hebben. Daar tegenover benadrukt Rancière dat politiek een esthetische dimensie, en andersom dat esthetica een politieke dimensie heeft. Beide, kunst en politiek, zijn organisatie- en distributievormen van het zintuiglijke (*partage du sensible*) en de vraag is dus niet of maar hoe ze met elkaar verbonden zijn. De gedachte van de 'autonomie' van de kunst die vanaf de achttiende eeuw haar opwachting maakt (in wat Rancière het 'esthetische regime' noemt) betekent dan ook niet dat kunst een apolitiek domein wordt, maar veeleer dat ze het 'zintuiglijk waarneembare' op een alternatieve manier organiseert dan in de huidige politieke orde: tegenover de heersende consensus is kunst een vorm van *dissensus*. Daarin bestaat ook haar politieke kracht, zonder dat

we echter bij voorbaat kunnen zeggen dat ze ook een daadwerkelijk politiek effect zal hebben. Zoals Rancière het formuleert in zijn essay 'Paradoxen van de politieke kunst':

Het effect van een museum, een boek of een theater hangt in de eerste plaats af van de presentatie die ze tot stand brengen, en dan pas van de inhoud van een kunstwerk. Maar dit effect definieert geen politieke strategie van de kunst als zodanig, noch een berekenbare bijdrage van de kunst aan het politieke handelen. (Rancière 2015: 67)

In beide gevallen, bij Rancière zowel als in het zogenaamde 'inclusiviteitsdebat', zien we dat kunst als fundamenteel politiek wordt gezien, ongeacht of we met expliciet 'geëngageerde' kunst te maken hebben, of met kunst die geacht wordt een duidelijke politieke boodschap over te brengen. Kunst is *altijd al* politiek, om het favoriete tussenvoegsel van Derrida te gebruiken (*toujours déjà*). Maar daarmee dreigt het politieke van de kunst ook een truïsme te worden, of een tautologie: als kunst altijd al politiek is, wat zeggen we daarmee dan eigenlijk nog? Kunnen we, voorts, nog iets zeggen over het *soort* politiek dat kunst uitdraagt, of de wijze waarop bepaalde vormen van politieke organisatie samenhangen met artistieke vormen?

In het licht van die laatste vraag wil ik in dit artikel twee kunstenaars, of liever gezegd een kunstenaar en een collectief, tegenover elkaar plaatsen, namelijk Renzo Martens en KIRAC (afkorting van Keeping It Real Art Critics). Elk van hen is, zoals ik zal betogen, exemplarisch voor een tegengestelde tendens in de hedendaagse kunst, die ik naar de beroemde formulering van Walter Benjamin kenmerk als respectievelijk de 'politisering van de kunst' en een 'esthetisering van de politiek' (Benjamin 2008: 43). Hoewel Benjamin deze formuleringen, in zijn beroemde essay 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' (1936), gebruikte om respectievelijk het communisme en het fascisme te karakteriseren, wil ik geen van deze kunstenaars bij voorbaat in een bepaalde politieke hoek zetten. Het gaat mij om hoe in hun werk kunst en politiek vermengd worden. Daarbij zie ik hun werk niet slechts als voorbeelden of *case studies*, maar eerder zelf als bijdrages aan een filosofisch gesprek over kunst en politiek, een gesprek dat ik in wat volgt wil reconstrueren en expliciteren.¹

In wat volgt zal ik eerst Martens' werk bespreken in het licht van Benjamins 'politisering van de kunst' en KIRAC in het licht van de 'esthetisering

1 Dit is in lijn met het begrip van het kunstwerk als een ding-dat-denkt, die ik eerder uiteen heb gezet in mijn boek *Kijken, proeven, denken* (Lijster 2019a).

van de politiek'. Vervolgens zal ik betogen dat zij, juist in hun tegengestelde posities, tevens iets met elkaar gemeen hebben, namelijk een zeker kunstvijandig moment. In het doordenken daarvan wil ik uiteindelijk uitkomen op een positief punt waar zij elkaar kunnen raken, en daarmee eveneens kunst en politiek kunnen verbinden.

Ten slotte een opmerking over de selectie van deze kunstenaars. Buiten een persoonlijke fascinatie is de keuze ingegeven door de brede belangstelling die hun werk in de afgelopen jaren ook buiten de kunstwereld heeft gehad, waardoor ze onderdeel zijn geworden van publieke debatten over de relatie tussen kunst en politiek. In het licht van de al genoemde inclusiviteits- en diversiteitsdebatten mag de keus voor (alweer) hoofdzakelijk witte, westerse, mannelijke kunstenaars opmerkelijk of zelfs misplaatst overkomen. Ik denk echter dat ze te verantwoorden is, juist omdat in deze werken expliciet gereflecteerd wordt op de betekenis van deze positie (die ook de mijne is), wat aanleiding geeft om de dominantie van witheid, mannelijkheid en de westerse blik in het denken over kunst aan de kaak te stellen.

Politisering van de kunst: Renzo Martens

Benjamins formulering wordt dikwijls verkeerd begrepen. Bij de 'politisering van de kunst' dacht hij niet zozeer aan politiek geëngageerde kunst, maar veeleer aan een herverdeling van de 'productiemiddelen' binnen het domein van de kunst. Zijn kunstwerkessay ging, zoals bekend, over de wijze waarop media als fotografie en film de 'aura' van het kunstwerk, dat wil zeggen de authenticiteit en de betekenis ervan in de traditie, aantastten. Met de technologische reproduceerbaarheid wordt niet alleen de kunst zelf alledaagser (want potentieel alomtegenwoordig), maar ze zorgt er ook voor dat het vermogen om beelden te scheppen in handen valt van de massa (waar het voorheen voorbehouden was aan een elite). Politiek revolutionaire kunst is volgens Benjamin niet zozeer die kunst die politieke thema's aan de orde stelt, maar kunst die zelf een revolutie in de productieverhoudingen probeert te bewerkstelligen. Zoals hij het formuleert in zijn lezing *Der Autor als Produzent* (1934): 'Dus eerder dan te vragen: hoe staat een werk tegenover de productieverhoudingen van zijn tijd, zou ik de vraag willen stellen: wat is zijn positie in de productieverhoudingen.' (Benjamin 1977: 686)

Deze laatste vraag lijkt tevens de inzet te zijn van Renzo Martens' werk. Martens is een Nederlandse kunstenaar, wiens werk bestaat uit documentairefilms waarin hij zelf een hoofdrol speelt, en die verslag doen van projecten in, met name, conflictgebieden. Hij brak internationaal door met de film *Episode*

III: Enjoy Poverty (2008), waarin we Martens volgen op zijn reizen door Congo, waar hij de boodschap verkondigt dat armoede in feite het belangrijkste export-product is van dat land. Zijn doel is om de lokale bevolking hiervan bewust te maken, zodat zij zelf de 'vruchten' van hun armoede kunnen plukken, in plaats van de internationale persbureaus en NGO's die er nu vooral aan verdienen. Zo reikt hij Congolese fotografen voor hoe ze meer geld kunnen verdienen met reportages van uitgehongerde kinderen en oorlogsslachtoffers, dan van bruiloften en partijen. Wanneer zij zich, met nieuwe foto's op zak en onder begeleiding van Martens, melden bij een internationaal persbureau krijgen zij echter nul op rekest. In de laatste scènes van de film zien we hoe Martens door de jungle vaart op een vlot met de boodschap 'Please enjoy poverty' in neonletters.

In de opvolger van deze documentaire, *White Cube* (2020), laat Martens een kunstcentrum en museum bouwen op een voormalige plantage in Lusanga (Congo), teneinde, zoals hij het zelf verwoordt, de jungle te gentrificeren. Volgens de populaire stadsgeograaf Richard Florida zouden kunst en creatieve industrie leiden tot economische bloei en het stijgen van vastgoedprijzen, en precies dat wil Martens voor elkaar krijgen in Congo. Bijproduct van dit jongste project was de oprichting van de Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC), een groep plantagearbeiders c.q. kunstenaars, wier sculpturen in Congo gescand worden en in chocola ge-3D-print worden en verkocht in westerse musea. Recentelijk werd Martens samen met CATPC gevraagd om Nederland te vertegenwoordigen op de Biënnale van Venetië in 2024.

Martens' projecten lijken provocaties of foute grappen ('It sounds like a sick joke', zoals *The Guardian* over het White Cube-project schreef (Jeffries 2014)). Met name *Enjoy Poverty* bevat een element van wat Slavoj Žižek (in zijn interpretatie van de Sloveense band Laibach) de strategie van 'over-identificatie' noemt, namelijk het dusdanig consequent doorvoeren en -denken van een systeem of ideologie dat de absurditeit en perversiteit er duidelijk van aan het licht komt (Žižek, 2006). In zijn films is Martens vaak te zien in pak, met wit gesteven overhemd; hij speelt zo welbewust de rol van de neokoloniale missionaris of onderwijzer die de lokale bevolking komt uitleggen hoe ze uit de armoede kunnen geraken (in *Enjoy Poverty*) of die van de vastgoedondernemer of projectontwikkelaar die mensen (uiteraard tot zijn grote spijt en voor hun eigen bestwil) uit hun huis moet zetten om zijn creatieve kwartier te realiseren. Ook de associatie met Werner Herzogs Fitzcarraldo, die een operahuis wilde bouwen in Peru, ligt voor de hand.

Voor zover zijn werken grappen zijn, hebben ze een serieus doel. Ze richten de aandacht op de economische basis van de hedendaagse kunstwereld, en stellen de perverse ongelijke productieverhoudingen ervan aan de kaak. In *Enjoy Poverty* legt Martens de Congolezen uit dat hij niets voor ze kan doen,

omdat hij een kunstwerk aan het maken is voor 'de mensen thuis'. Zo wordt de kijker medeplichtig gemaakt aan wat hij ziet, en wordt het duidelijk wie er eigenlijk aan het 'genieten' is van de armoede. De inspiratie voor zijn *White Cube* kwam, aldus Martens, voort uit het feit dat hij, eenmaal beroemd, uitgenodigd werd in de Turbine Hall te exposeren, waar werken van Ai Weiwei en Tino Seghal werden getoond in de prestigieuze Unilever Series. Voor Martens bestond er een wrange ironie in het feit dat al deze zeer maatschappelijk geëngageerde kunst gefinancierd werd door de erfgenamen van William Lever, die in Congo zijn kapitaal vergaarde door plantagearbeiders uit te buiten en te onteigenen. De *White Cube* is niet alleen een soort *re-enactment* van dat geweld, maar ook een poging om, via de kunst, iets van het kapitaal naar de plantagearbeiders terug te laten stromen.

Walter Benjamin uitte in *Der Autor als Produzent* scherpe kritiek op de 'tendenskunst' en de neue Sachlichkeit, die in zijn ogen van armoede nog een bron van esthetisch genot probeerden te maken. Een echo van die kritiek vinden we bij Martens: het is onvoldoende om armoede, oorlog of ongelijkheid tot onderwerp van de kunst te maken, als je niet tegelijkertijd nadenkt over de materiële, economische voorwaarden en omstandigheden waaronder dergelijke 'kritische' kunst tot stand komt.

Zijn werk mengt zich met andere woorden in een filosofisch-esthetisch debat dat we kennen van o.a. Theodor W. Adorno, Susan Sontag en Rancière en dat gaat over de vraag hoe onrecht en (menselijk) lijden op een verantwoorde en integere manier aangekaart en verbeeld kunnen worden. Daarin is hij zich zeer bewust van zijn eigen positie als westerse (witte, mannelijke) kunstenaar en de privileges die daarbij horen, maar het is ook tegelijkertijd juist vanuit die positie dat hij de geld- en machtsstromen van de kunstwereld in kaart kan brengen en om kan leiden.

Esthetisering van de politiek: KIRAC

Ook wat Benjamin met een 'esthetisering van de politiek' bedoelt is niet vanzelfsprekend. Hij dacht in de eerste plaats aan de wijze waarop het fascisme de politiek als een esthetisch spektakel benadert; niet langer als een strijd om economische macht of zelfs maar ideeën, maar als een 'cultus' rond het volk en de leider.² De betoverende 'aura' van het kunstwerk, die door de technologische reproduceerbaarheid juist vernietigd werd, wordt als het

2 Zo schrijft hij dat het fascisme 'probeert de recent ontstane geproletariseerde massa's te organiseren zonder de eigendomsverhoudingen aan te tasten'. Dat doet het door 'deze massa's een

ware overgedragen op de politiek. Als voorbeeld haalt Benjamin de futurist Marinetti aan: 'De oorlog is mooi, omdat hij een bloeiend weiland verrijkt met de vlamme orchideeën van de mitrailleurs. De oorlog is mooi, omdat hij het geweervuur, de kanonnades, de pauzes tussen het vuren, de geuren en stank van het verderf tot een symfonie verenigt.' (Benjamin 2008, 42)

Zonder hen in een bepaalde politiek-ideologische hoek te willen zetten, kunnen we wel stellen dat bij KIRAC eenzelfde radicaal esthetische en esthetiserende houding ten aanzien van de wereld is te ontwaren als bij Marinetti. Stefan Ruitenbeek van KIRAC formuleerde het in een interview als volgt: 'Zoals de impressionisten syfilis en hoertjes begonnen te schilderen in de bar, in plaats van de mythologische wezens die in trek waren in die tijd, zo willen wij ook de realiteit van nu portretteren in onze films. Dat is dus ook die gekke loopgravenstoestand, die polarisatie, die je op Twitter ziet. [...] Ik wil schoonheid maken uit die ellende.' (De Nieuwe Wereld 2022)

KIRAC is de naam waaronder Ruitenbeek en zijn vrouw Kate Sinha opereren. Net als Martens zijn zij zelf de hoofdrolspelers in hun films; daarnaast figureert de bevriende schilder Tarik Sadouma veelvuldig, en komen geregeld andere personages voorbij zoals mecenas Philip van den Hurk en pornoactrice Jini Jane, hoewel onduidelijk blijft wie precies tot 'team KIRAC' behoort (en in hoeverre er daadwerkelijk van een 'collectief' sprake is). KIRAC maakt documentaire-achtige films waarin ze aanschoppen tegen het establishment van de kunstwereld. Daar draait het in hun ogen vooral om goede intenties, geld en zelffeliciteit. Binnen de Nederlandse kunstwereld hadden ze al een zekere reputatie opgebouwd vanaf hun eerste film uit 2016, 'Verontwaardiging in De Appel', waarin een tentoonstelling in het Amsterdamse kunstencentrum door de mangel wordt gehaald. In hun daaropvolgende films, die qua lengte uiteenlopen van tien minuten tot anderhalf uur, komen onder andere kritische besprekingen van de #metoo-beweging en documenta 14 (dat ze een 'propagandamachine' noemen) voorbij. Tot hun 'slachtoffers' behoren voorts grote namen uit de kunstwereld als Charles Esche, Rem Koolhaas, Beatrix Ruf en ook Renzo Martens.

Bekendheid bij een groter publiek danken ze aan het moment dat de Rietveld Academie in 2018 een vertoning van een van hun films afzegde, na klachten van studenten. Steen des aanstoots was een artikel van Sinha over de 'links geëngageerde onverschilligheid' van het Stedelijk Museum, en meer specifiek de tentoonstelling van Zanele Muholi, 'waarbij de bezoeker geacht werd geïnteresseerd te zijn in de luie spinsels van een verwende snol,

kans te geven zichzelf uit te drukken, in plaats van ze tot hun recht te laten komen'. (Benjamin 2008: 41)

alleen omdat ze uit Zuid-Afrika komt, lesbisch en zwart is' (Sinha 2017). Voor KIRAC was de afzegging aanleiding voor een tirade over cancelcultuur en *safe spaces* aan academies, en het leverde ze een dankbaar publiek op bij GeenStijl, *The Post Online* en andere nieuwrechtse kanalen.

Toch zijn ze niet zo gemakkelijk in het politieke spectrum te plaatsen. Want nauwelijks waren ze ingelijfd door populistisch rechts, of ze kwamen met een film over Sid Lukkassen, een aan Forum voor Democratie gelieerde ultraconservatieve schrijver die in boeken als *Avondland en identiteit* klaagt over 'vrouwelijke seksuele selectiemacht', pleit voor een rechtse zuil en openlijk fantaseert over een gewapende strijd tegen linkse intelligentsia. Voor de film *Honey Pot* (Studio Kirac en Ruitenbeek 2021) wist KIRAC Lukkassen zover te krijgen zich te laten filmen tijdens een date met het 'linkse meisje' Jini, die eerder middels een oproep op internet had aangegeven seks te willen met een 'rechts' persoon om de politieke polarisatie te bestrijden. In de film haakt haakt Jini echter vlak voor de daad af, uit onvrede over de goedkope chocolaatjes die de intellectueel heeft meegenomen. Ondanks Lukkassens daaropvolgende smeebedes om de beelden niet te gebruiken uit angst voor reputatieschade (eveneens met camera vastgelegd) werd de film vertoond, onder andere in debatcentrum De Balie. Het kwam KIRAC op kritiek te staan vanuit alle schakeringen van het politieke spectrum, van rechts, waar men nu kennelijk vond dat er toch grenzen waren aan de vrijheid van meningsuiting, tot links, waar men de film afdeed als een vorm van wraakporno. Bovendien maakt tijdens een vertoning in KIRAC's zogenaamde 'Unsafe house' Julian Andeweg zijn opwachting, een kunstenaar die er op dat moment van verdacht wordt meerdere vrouwen seksueel misbruikt te hebben (en inmiddels ook voor mishandeling en verkrachting is veroordeeld), maar die door hen letterlijk op een paard werd gehesen en 'uncancelled' werd verklaard. Internationaal baarde KIRAC opzien door een samenwerking met de Franse schrijver Michel Houellebecq, die zou figureren in een pornofilm. Na het verschijnen van de trailer van de film wilde Houellebecq zijn medewerking intrekken en KIRAC verbieden de beelden te gebruiken. Er volgden verschillende rechtszaken.

Zoals gezegd begon KIRAC als een kritiek op het kunstbedrijf en de kunstwereld; het politieke krachten spel, het geld en het prestige, de intellectuele frases en goedbedoeld links engagement daarbinnen benaderen ze eerst en vooral als esthetische vormen, en ze nemen de rol aan van kunstcritici om die te ontleden. Zodra zij zelf deel uit begonnen te maken van controverses in de media, werden die controverses (tussen *woke lefties* en rechtse *incels*) op hun beurt weer onderdeel van het esthetische spektakel. Van al deze 'ellende' willen ze, in de woorden van Ruitenbeek, schoonheid maken.

Maar dat betekent ook dat ze radicaal amoreel zijn: ze zien er geen been in om in hun films mensen voor de camera te beledigen, belachelijk te maken of tot tranen te brengen, telefoongesprekken zonder toestemming op te nemen en uit te zenden, en ruzies en confrontaties uit te lokken die vervolgens weer van ironisch commentaar worden voorzien door de voice-over, of psychologisch-filosofisch geanalyseerd worden door Sinha. 'Fiat ars – pereat mundus', laat kunst geschapen worden zelfs al vergaat de wereld, zo vat Benjamin deze houding samen. Dit is wat ik bedoel met KIRAC's 'esthetisering van de politiek': een nihilistische en carnavaleske benadering van politiek en cultuur, waarbij het meer en meer de vraag is voor welke waarden zij zelf staan.

Extremen

In veel opzichten lijken Martens en KIRAC niet verder uit elkaar te kunnen liggen, qua werkwijze, houding en politieke oriëntatie. Ze zijn daarmee tegelijk exemplarisch voor twee bredere tendensen in de verhouding tussen kunst en politiek. Enerzijds is er de wijze waarop de kunst, in de vorm van institutionele, feministische en dekoloniale kritiek, 'artivisme', en *community* en *participatory art*, in toenemende mate verweven is geraakt met, of zelfs geheel opgaat in activisme en sociaal werk (zie onder andere Bishop 2012). Denk bijvoorbeeld ook aan de recente documenta 15 uit 2023, onder de artistieke leiding van het Indonesische collectief Ruangrupa; dat had als motto 'Make friends, not art' en er werd veel gekookt, geskatet, en karaoke gezongen, maar veel minder kunst in traditionele zin geëxposeerd.

Anderzijds is er een beweging die via dada, *South Park* en Milo Yianopoulos uitmondt in een houding waarin ironie, zwarte humor en transgressie de hoogste waarden zijn. Zoals gezegd is KIRAC zeker niet direct te identificeren met de alt-right, maar wat ze er in elk geval mee gemeen heeft is de Nietzscheaanse gedachte dat de ware tegencultuur vandaag eerst en vooral tegen de politieke correctheid en slavenmoraal van links moet aanschoppen, alsook een op Sade en Bataille geïnspireerde esthetische houding waarin transgressie als het hoogste goed wordt gezien (Nagle 2017).

Ondanks deze tegenstelling wil ik betogen dat deze bewegingen, juist in hun extreme en exemplarische vormen, elkaar raken, namelijk voor zover beide kanten een zekere minachting voor kunst aan de dag leggen. Zowel de politisering van de esthetiek als de esthetisering van de politiek heeft uiteindelijk de kunst als slachtoffer. Bij KIRAC lijkt de kunstvijandigheid, op het eerste gezicht althans, het duidelijkst. Hun films vallen in de smaak bij een publiek dat toch al weinig op had met hedendaagse kunst, omdat

ze het vermoeden bevestigen dat de hele kunstwereld slechts bestaat uit opportunisten, keizers zonder kleren, die witte wijn en subsidie slurpen, en dan ook nog eens een soort totalitaire intolerantie ten aanzien van dissonante stemmen hebben. Het blijft onduidelijk of er ook kunst is die hun goedkeuring wel kan wegdragen (wanneer Ruitenbeek daarnaar gevraagd wordt verwijst hij doorgaans naar zijn eigen films); en of de schoonheid waar KIRAC naar op zoek is überhaupt nog wel binnen het domein van de kunsten te vinden is. Ook Martens toont in interviews dikwijls een, weliswaar half-ironisch-half-gemeend, dedain ten opzichte van de kunst. Over zijn 'creatieve broedplaats' in Lusanga merkt hij bijvoorbeeld op: 'Als het Stedelijk één tekening van een Congolese arbeider aankoopt, dan staat dat al gelijk aan enkele jaarsalarissen. Ieder mens is creatief, kunst is niet zo moeilijk' (Boogaard 2012). En in een mini-documentaire over zijn werk in de reeks *Hollandse Meesters* (Interakt en Gerrets z.d.) zegt hij: 'Alleen maar leuke kunst maken, dat is het niet voor mij'. En over de leden van het CATPC: 'Hier is natuurlijk niemand officieel kunstenaar, het waren gewoon plantagearbeiders. Maar na een tijd, nou ja, zo moeilijk is het allemaal niet natuurlijk, gingen ze gewoon tekeningen maken, en sculptuur'. Als gezegd is het niet duidelijk hoe serieus we dergelijke uitspraken moeten nemen, omdat Martens in zijn publieke optredens en voor de camera dikwijls in zijn rol blijft van koloniale schoolmeester. Het is echter wel duidelijk dat de daadwerkelijke sculpturen en/of tekeningen niet datgene zijn waar het Martens om te doen is. Zijn werk is immaterieel, of institutioneel, gecentreerd rond het zogenaamde *Institute for Human Activities* dat de economische stromen in de internationale kunstwereld blootlegt. Maar het is vraag of daarmee niet alleen de beelden die hij zelf creëert, en de kracht ervan, tekort worden gedaan, maar ook het werk van Congolese kunstenaars als Mathieu Kasiana, die de in chocola geprinte sculpturen vervaardigen.

Een dergelijke kunstvijandige retoriek is in de kunst zelf niet nieuw, natuurlijk. Ook de futuristen riepen al op tot het opblazen van de musea, Duchamp tekende een snorretje op de Mona Lisa, het feministische kunstenaarscollectief Guerilla Girls klaagde over 'White balls on walls' (waaraan Sara Vos' documentaire zijn titel ontleent) en Banksy haalde een pas geveild werk door de papierversnipperaars (waarna het overigens slechts in waarde steeg). En inderdaad, er is in Benjamins woorden geen document van beschaving dat niet tegelijkertijd een document van barbarij is (Benjamin 1996: 146). Evenwel, wat in de verdrukking komt wanneer we de kunst omwille van haar aandeel in de barbarij afschrijven, of andersom juist de barbarij tot kunst verheffen, is nu juist precies het domein van waaruit we op barbarij kunnen reflecteren.

Doordialectiseren

In een beruchte (want zeer kritische) reactie op Benjamins kunstwerkopstel stelde Theodor W. Adorno dat Benjamin de tegenstellingen die hij poneerde verder diende 'door te dialectiseren' (Adorno en Benjamin 1994: 173). In wat volgt wil ik dat ook trachten te doen, niet zozeer door naar een gulden middenweg te zoeken tussen deze twee tendensen, maar door te onderzoeken hoe en waar de extremen van Martens en KIRAC elkaar ook in positieve zin kunnen raken, namelijk daar waar ze, ondanks zichzelf, een domein voor de kunst afbakenen en verdedigen.

Adorno maakte zich over cultuur niet minder illusies dan Benjamin. In *Negatieve dialectiek* (1966) schrijft hij, onder verwijzing naar Bertolt Brecht, dat haar paleis is opgetrokken uit hondenstront. Maar, vervolgt hij, terwijl degene die voor de instandhouding van de cultuur pleit een medeplichtige is, bevordert degene die haar zonder meer afschrijft, vanuit een ideaal van zuiverheid of een wens om schoon schip maken, rechtstreeks de barbarij (Adorno 2014: 415-416). Precies dit vormt wat je de 'antinomie van de autonomie' van de hedendaagse kunst bij Adorno zou kunnen noemen: een tegenspraak volgens welke kunst noch halsstarrig aan haar autonomie mag blijven vasthouden (omwille van de materiële voorwaarden die aan haar ten grondslag liggen, oftewel de 'hondenstront' waar het cultuurpaleis uit opgetrokken is), noch die autonomie zonder meer kan verwerpen (omwille van de mogelijkheid om nog altijd een reflectie te kunnen bieden op die materiële voorwaarden op een manier waarop andere institutionele domeinen daartoe niet in staat zijn). Autonomie wordt dan niet enkel of niet zozeer in institutionele of economische zin begrepen, maar vooral in ontologische zin. Oftewel kunst als een domein dat, als schijn en dankzij het 'imaginaire' karakter ervan, de realiteit overstijgt; een domein van het 'doen alsof', maar dat juist daardoor in staat is om zich kritisch tot die maatschappelijke totaliteit te verhouden. Vanuit en in die verbeelding zijn we immers ook in staat om in zekere zin 'buiten' de wereld te treden, en de zaken anders voor te stellen dan ze feitelijk zijn. In *Ästhetische Theorie* spreekt Adorno dan ook over een '*Errettung des Scheins*', een formulering die tegelijk uitdrukt dat de (esthetische) schijn datgene is dat gered moet worden, als haar het vermogen toeschrijft te redden (Adorno 1970: 163-167).

Dat is ten slotte ook het punt waar KIRAC en Martens elkaar raken, ditmaal in positieve zin. Elders heb ik KIRAC 'tegen hun liefhebbers verdedigd', omdat ze op hun beste momenten een soort 'kritiek van de institutionele kritiek' bedrijven (Lijster 2019b). Ze lijken kunst dan te willen beschermen tegen de louter morele en moraliserende blik, en daarmee ook tegen hen die

kunst *en bloc* reduceren tot machinaties, geld, macht en corruptie. ‘Waar komt toch het wantrouwen tegen kunst vandaan?’, vraagt Kate Sinha zich af in een van hun films (KIRAC 2019). Is het nog mogelijk om over kunst te praten, en van kunst te genieten, zonder je af te vragen of het werk wel de juiste morele waarden of politieke visie deelt en zonder aandacht voor de hoeveelheid ‘vinkjes’ waarover de kunstenaar beschikt?

Martens bedrijft weliswaar een dergelijke institutionele kritiek; zo zegt hij in de eerder aangehaalde mini-documentaire: ‘Bijna nooit heeft kunst positieve gevolgen voor arme mensen’ (en daarmee beantwoordt hij in feite Sinha’s vraag). Toch wil ook hij de kunst niet afschaffen en is het hem uiteindelijk te doen om het ‘redden’ van de kunst. In een interview zei hij eens het volgende: ‘Een kunstwerk moet een reflectie zijn op wat het zelf is. Als je dan fantastische kunstwerken door de grootste kunstenaars tentoonstelt, en die werken hebben niet door dat ze betaald worden door onderbetaalde arbeid en gesponsord worden door schrijnende armoede, dan zijn het gewoon slechte kunstwerken’ (Interakt en Gerrets z.d.). Interessant in dit citaat is dat hij de werken niet enkel of niet zozeer politiek veroordeelt, maar juist ook *als kunstwerken*. Daarin klinkt alweer de echo door van Adorno, die in *Ästhetische Theorie* schreef: ‘Wird sie [die Kunst, TL] strikt ästhetisch wahrgenommen, so wird sie *ästhetisch* nicht recht wahrgenommen’ (Adorno 1970: 17). Het tweede deel van dit citaat is cruciaal: Adorno zegt dat wanneer we het kunstwerk op zichzelf – ‘strikt esthetisch’ – beschouwen, dat we dan niet alleen een blinde vlek voor de sociale werkelijkheid hebben, maar bovendien ook het kunstwerk zelf, en de esthetica überhaupt, tekortdoen.

Kunst als het domein van het ‘alsof’, het *als ob* waar Kant al over schreef in zijn *Kritik der Urteilskraft*, is juist wat cultuur- en maatschappijkritiek mogelijk maakt.³ Maar kunst is niet slechts het alsof, het is het *doen* alsof, en als we Adorno iets kunnen verwijten is het dat hij juist op dat doen, op

3 Ik verwijs naar de beroemde 40^e paragraaf uit *Kritik van het oordeelsvermogen*, waar Kant het heeft over de *sensus communis*. Kant benadrukt dat we ons esthetische smaakoordeel ‘als het ware’ (*als ob*) tegen dat van de gehele mensheid afwegen, of zoals hij vervolgt, dat ‘we ons oordeel niet zozeer tegen werkelijke, als veeleer tegen louter mogelijke oordelen van anderen afwegen en ons in de situatie van ieder ander verplaatsen, uitsluitend door te abstraheren van de beperkingen die toevalligerwijs met onze eigen beoordeling verbonden zijn’ (Kant 2009: 188-189). Met andere woorden, de ‘gemeenschap’ waar we ons in het oordelen toe verhouden, heeft volgens Kant de vorm van het *alsof*. Dat betekent dus dat we door een beroep te doen op de *sensus communis* of ‘gemeenzin’ anticiperen op een gemeenschap die er feitelijk (nog) niet is. Niet omdat ze enkel fictief is, maar omdat ze afhankelijk is van de kracht van de verbeelding. Of zoals Arendt schrijft in haar lessen over Kant: ‘[D]ank zij de kracht van de verbeelding worden de anderen aanwezig gesteld: het kritische denken begeeft zich in een potentieel publieke ruimte, die aan alle kanten open is’ (Arendt 2016: 184).

de praxis of performativiteit van kunst, te weinig nadruk geeft gelegd. Kunst stelt niet alleen iets voor of aanwezig, maar maakt ook deel uit van een praxis en brengt als zodanig ook iets teweeg. Daarmee wil ik niet zeggen dat alleen die kunst waardevol is die expliciet maatschappijkritisch is, maar veeleer andersom dat waardevolle kunst in feite altijd al een vorm van kritiek met zich meebrengt, namelijk voor zover ze kritisch reflecteert op haar eigen status als 'doen alsof'.

Het is in dat samenspel van het 'doen' en het 'alsof' waar zowel de kracht als de valkuil van Martens en KIRAC aan het licht treedt. KIRAC begon als kritiek op en binnen de kunstwereld, met name op de (voorspelbare) politieke idealen die de kunst zich aanmat. Met dat hun blik zich verruimde tot het politieke spel buiten die kunstwereld, breidde ook het domein van het 'alsof' zich als het ware entropisch uit, zodat werkelijk alles onderdeel van hun spektakel wordt. De blik van de kunstcriticus die ten aanzien van een tentoonstelling in De Appel nadrukkelijk gethematiseerd (en in zeker opzicht geparodieerd) wordt, wordt in latere films als vanzelfsprekend toegepast op politieke, culturele en maatschappelijke controverses. Ook van de 'fascist' Lukkassen (dixit Ruitenbeek) moet kunst, moet schoonheid gemaakt worden. Maar het is de vraag of een dergelijke amorele, esthetiserende blik altijd legitiem is buiten de kunst; die vraag wordt niet gesteld, en bovendien worden de mogelijkhedenvoorwaarden van die blik niet onderzocht. Ondanks het feit dat ze zelf steeds meer onderdeel worden van de conflicten die ze portretteren (met als hoogtepunt de rechtszaak die Houellebecq tegen ze aanspant, en die naar Ruitenbeeks zeggen onderdeel zal worden van de film), verdwijnen ze, paradoxaal genoeg, uit beeld. Bovendien maakt het KIRAC onkwetsbaar voor elke vorm van kritiek, omdat ze altijd binnen de vrijhaven van de kunst opereren.

Terwijl bij KIRAC de kunst de samenleving entropisch opslokt, dreigt bij Martens een implosie: zijn valkuil bestaat erin dat hij, en met hem de kunst, verdwijnt in de 'goede werken' die hij in Lusanga tot stand brengt. In zijn recente werk ontbreekt de snijdende ironie van *Enjoy Poverty* (wat allicht begrijpelijk is aangezien het een positie is waarin je moeilijk kunt volharden), maar worstelt hij ook met zijn eigen 'podium' als kunstenaar, alsook de podia die hij dankzij zijn internationale faam andere (Congoese) kunstenaars kan bieden. Martens lijkt de institutionele kritiek en zijn eigen positie daarin ook steeds minder interessant te vinden; maar daardoor wordt zijn werk ook steeds meer wat hij in eerste instantie juist bekritiseerde, namelijk humanitair werk. Daarbij verdwijnt ook hij langzaam uit beeld, weliswaar met als nobel doel om de 'microfoon door te geven' en om de representatie van ongelijkheid niet langer als het privilege van witte mensen

te behandelen, maar dus ten koste gaand van het zelfbewuste, reflectieve karakter van zijn kunst.

De positie van de kunst in de moderniteit is, zo leert Adorno zowel als Benjamin, vol tegenspraken, en laveert heen en weer tussen de wens om zichzelf overbodig te maken, op te gaan in het leven en de praxis, en de noodzaak om voor zichzelf een domein uit te kerven van waaruit ze radicale kritiek kan uiten. Die tegenspraak is niet op te lossen, maar het komt erop aan om in de tegenspraak te volharden, die uit te drukken en expliciet te thematiseren. Niet ondanks, maar omwille van de barbarij, van de hondenstront, moet de kunst verdedigd worden.

Bibliografie

- Adorno, Th. W. (1970) *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften, Band 7* (R. Tiedemann, red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, Th. W. (2014) *Negatieve dialectiek* (Michel van Nieuwstadt, vert.). Zoetermeer: Klement.
- Adorno, Th. W. en Benjamin, W. (1994) *Briefwissel 1928-1940* (H. Lonitz, red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Arendt, H. (2016) *Oordelen. Over het leven van de geest* (D. de Schutter en R. Peeters, vert.). Zoetermeer: Klement.
- Benjamin, W. (1977) *Gesammelte Schriften. II.2* (R. Tiedemann en H. Schweppenhäuser, red.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1996) *Maar een storm waait uit het paradijs. Filosofische essays over taal en geschiedenis* (I. van der Burg en M. Wildschut, vert.). Nijmegen: SUN.
- Benjamin, W. (2008) *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid en andere essays* (H. Hoeks, vert.). Amsterdam: Boom.
- Bishop, C. (2012) *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londen: Verso.
- Boogaard, R. van den (27 september 2012) Kunst als banenmotor in Congo, *NRC Handelsblad*. Verkregen op 14 juni 2023 van https://www.humanactivities.org/wp-content/uploads/2015/11/2012_07_27-Kunst-als-banenmotor-in-Congo_NRC_Raymond-van-den-Boogaard2.pdf
- De Nieuwe Wereld (producent) (18 juni 2022) #938: *Over kunst en cancelcultuur. Een gesprek met KIRAC*. Verkregen op 14 juni 2023 van <https://www.youtube.com/watch?v=7vImEXgOUoE>
- Engel, F. van den (producent) en Vos, S. (regisseur) (2022) *White Balls on Walls* (documentaire). Nederland: Herrie Film & TV.

- Interakt (producent) en Gerrets, B. (regisseur) (z.d.) *Hollandse meesters in de 21^e eeuw: Renzo Martens* (documentaire). Nederland: Stichting Hollandse Meesters. Verkregen op 14 juni 2023 van <https://www.youtube.com/watch?v=oZgMw86RMtc>
- Jeffries, S. (16 december 2014) Renzo Martens, the artist who wants to gentrify the jungle, *The Guardian*. Verkregen op 14 juni 2023 van <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/dec/16/renzo-martens-gentrify-the-jungle-congo-chocolate-art>
- KIRAC (producent) (2019) *King Philip and the Pied Flycatcher* (documentaire). Nederland: KIRAC. Verkregen van <https://www.youtube.com/watch?v=boOr8hHCMYs&t=568s>.
- Kant, I. (2009) *Kritiek van het oordeelsvermogen* (J. Veenbaas en W. Visser, vert.). Amsterdam: Boom.
- Nagle, A. (2017) *Kill All Normies. Online Culture Wars From 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-right*. Winchester and Washington: Zero.
- Lijster, T. (2019a) *Kijken, proeven, denken. Essays over kunst, kritiek en filosofie*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Lijster, T. (18 december 2019b). Wil de echte cultuurmarxist opstaan? KIRAC tegen zijn liefhebbers verdedigd, *Metropolis M* 6-2019, pp. 64-68.
- Rancière, J. (2015) *De geëmancipeerde toeschouwer* (J. Beerten en W. van der Star, vert.). Amsterdam: Octavo.
- Raunig, G. (2007) *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century* (A. Derieg, vert.). Los Angeles, CA: Semiotext(e).
- Sinha, K. (2017) De toekomstige directeur van het Stedelijk Museum, *The Post Online*. Verkregen op 14 juni 2023 van <https://www.keepingitrealartcritics.com/beatrixrufexit.html>
- Studio KIRAC (producent) en S. Ruitenbeek (regisseur) (2021) *Honey Pot* (film). Nederland: KIRAC.
- Žižek, S. (2006) Why Are Laibach and Neue Slowenische Kunst Not Fascists? In: S. Žižek, *The Universal Exception: Selected Writings, Volume Two*. London: Continuum, pp. 63-66.

Over de auteur

Thijs Lijster is als universitair docent kunst- en cultuurfilosofie verbonden aan de Faculteit der Letteren van de Rijksuniversiteit Groningen. Zijn onderzoek bevindt zich op het snijvlak van kritische maatschappijtheorie en filosofische esthetica. Hij publiceerde onder andere de boeken *De grote vlucht inwaarts* (2016), *Kijken, proeven, denken* (2019) en *Wat we gemeen hebben* (2022).