



SLAAF

Verkenning naar het leren van kunst vanuit
humanistisch perspectief

Franka Anne Karsten
franka.karsten@gmail.com
Homo Ludens
0060033

Begeleiders:
Dr. Ruud Kaulingfreks (KOIS)
Dr. Yvonne Leeman (Educatie)

Meelezer:
Prof. dr. Wiel Veugelers

Inhoudsopgave

| | |
|--|-----------|
| <i>Samenvatting</i> | 4 |
| 1. Atelier van Lieshout en SlaveCity | 5 |
| 1.1 <i>Inleiding</i> | 5 |
| 1.2 <i>De kunstenaar als zakenman</i> | 6 |
| 2. Relatie kunst en humanisme | 10 |
| 2.1 <i>De Renaissance</i> | 10 |
| 2.2 <i>Ik treed op met een masker</i> | 13 |
| 2.3 <i>Conclusie</i> | 15 |
| 3. Zintuiglijk leren | 18 |
| 3.1 <i>Wat is kunst?</i> | 18 |
| 3.2 <i>De rol van het kunstwerk volgens Schiller</i> | 19 |
| 3.3 <i>De ervaring van het kunstwerk volgens Dewey</i> | 22 |
| 3.4 <i>De twijfel van het kunstwerk volgens Vandeveire en Aler</i> | 23 |
| 3.5 <i>Conclusie</i> | 24 |
| 4. Esthetiek en de Zintuigen | 25 |
| 4.1 <i>Gebruik en misbruik van de zintuigen</i> | 25 |
| 4.2 <i>De invloed van de technologie</i> | 26 |
| 4.3 <i>Esthetiek nu</i> | 29 |
| 5. Leren van zintuigen | 31 |
| 5.1 <i>Walging en het Morele</i> | 31 |
| 5.2 <i>Zelfbesef en Reflexiviteit</i> | 34 |
| 5.3 <i>Conclusie</i> | 35 |
| Intermezzo | 37 |
| 6. SlaveCity | 38 |
| 6.1 <i>SlaveCity versus Auschwitz</i> | 40 |
| 6.2 <i>Het vooruitgangsgeloof volgens Lemaire</i> | 41 |
| 6.3 <i>De wereld als een hoop stront</i> | 41 |
| 6.4 <i>De filosofie achter SlaveCity</i> | 44 |
| 6.5 <i>Autonomie en Slavernij in SlaveCity</i> | 45 |
| 6.6 <i>De ironie van de expositie van SlaveCity in Duitsland</i> | 47 |
| 6.7 <i>Conclusie</i> | 48 |
| 7. SlaveCity ervaren | 50 |
| 7.1 <i>Wat kunnen we leren van het kunstwerk SlaveCity ?</i> | 52 |
| 7.2 <i>SlaveCity ervaren in praktijk</i> | 55 |
| 7.3 <i>Methode</i> | 56 |
| 7.4 <i>Reflectie op de keuze van de methodologie</i> | 57 |
| 7.5 <i>Het interview met de studenten</i> | 57 |

| | |
|--|-----------|
| 7.6 Indeling in groepen aan de hand van de definitie van Kunst | 58 |
| 7.7 Leren van kunst | 59 |
| 7.8 Conclusie | 61 |
| 7.9 Collectief gedeeld kader | 61 |
| 7.10 Reacties op de tekst | 62 |
| 7.11 Conclusie | 65 |
| 7.14 De slotvragen | 69 |
| 7.15 Conclusie | 73 |
| Tot slot | 76 |
| Dankwoord | 77 |
| Bronnen: | 78 |
| Bijlage | 82 |
| <i>Reactie respondenten op laatste drie vragen</i> | 82 |
| <i>Mark</i> | 82 |
| <i>Merel</i> | 83 |
| <i>Roos</i> | 84 |
| <i>Paul</i> | 84 |
| <i>Nina</i> | 85 |
| <i>Sara</i> | 86 |
| A Satyre against Reason and Mankind | 88 |
| <i>John Wilmot, 1675</i> | 88 |
| Smells like teen spirit | 94 |
| <i>Nirvana</i> | 94 |

Slaaf

“Reason is, and ought only to be the slave of the passions, and can never pretend to any other office than to serve and obey them.”

Hume

Samenvatting

Deze scriptie is een verkenning naar de invloed en de beleving van het kunstwerk *SlaveCity* onder studenten van de Universiteit voor Humanistiek. Het humanisme heeft de weg van de rationaliteit gekozen daarmee zijn de zintuigen, die ook een bron zijn om de wereld te duiden, uit het oog verloren. Kunst kan in de huidige tijd, waarin Prometheus koning is geworden, een belangrijke tegenhanger zijn voor een doel- middelrationaliteit. Kunst laat ons de paradoxen en ironieën van het leven ervaren. Voor de verbreding van horizonnen, en om niet in het schimmenrijk te belanden, is het van belang dat de positie van de zintuigen en daarmee de beeldende kunst hersteld wordt. Langs de lijn van de historische verbinding tussen het humanisme en kunst, de zintuigen en zintuiglijk leren zal ik hier in kaart brengen welke lessen er te halen zijn uit het werk *SlaveCity* van Atelier van Lieshout.

1. Atelier van Lieshout en SlaveCity

Satyre against Reason and Mankind

*Were I (who to my cost already am
One of those strange, prodigious creatures, man)
A spirit free to choose, for my own share,
What case of flesh and blood I pleased to wear,
I'd be a dog, a monkey or a bear,
Or anything but that vain animal
Who is so proud of being rational.*¹

1.1 Inleiding

Toen ik vier en een half jaar geleden begon aan de studie Humanistiek was ik een half jaar daarvoor afgestudeerd aan de Hogeschool voor de Kunsten Utrecht. Ik had mijn bachelor diploma theatervormgeving wat gedesorienteerd in ontvangst genomen. Na ongeveer vier jaar studie was mij het ‘nut’ van theater niet duidelijk geworden en nu moest ik dan als ‘professional’ aan het werk gaan in de wereld van het theater. Het is dan ook niet verwonderlijk dat ik nog een studie ben gaan doen. Specifiek een studie die als speerpunten heeft humanisering en zingeving. Mijn zoektocht naar het nut van theater en het vertellen van verhalen was begonnen.

Na vier jaar studie, een jaar minor en daarna drie jaar master, kwam ik erachter dat nutteloosheid heel belangrijk is voor zingeving. Al die jaren dat ik op zoek was naar het nuttige van kunst heb ik over het hoofd gezien dat ‘nut’ geen kleur geeft aan het leven. Zin hebben is niet per se nuttig maar kan daarentegen wel zingevend zijn. Juist de nutteloosheid van de mooie dingen maken ze zo zinvol. Het is de kleur van nutteloosheid die het leven volmaakt.

Laat ik mijn verhaal een verkenning noemen. Een verkenning naar de werking van een kunstwerk. Niet naar het nut van het kunstwerk maar naar het spel wat zij biedt. Laat ik het ook een verkenning noemen naar wat er geleerd kan worden van een kunstwerk dat mij fascineert; en een verkenning naar het gebruik van kunst in het wetenschappelijk domein. Kunst kan ons de paradoxen van het leven doen ervaren. Het werk *SlaveCity* geeft ons onder andere inzicht in de paradoxen van het kapitalistische systeem.

Het werk *SlaveCity* van Atelier van Lieshout houdt mij al enige tijd bezig. Het is direct, krachtig, soms grof maar nooit zonder meerdere betekennissen. Iedere keer weer als ik over *SlaveCity* nadenk ontdek ik meerdere kanten en betekenissen. Het werk inspireert, verwart en heeft ironie. Voordat ik begin met het beschrijven van het werk *SlaveCity* zal ik eerst een korte schets geven van de positie van de kunstenaar in de huidige tijd. Daarbij ga ik in op de rol van Joep van Lieshout en zijn organisatie. Daarna zal ik het verbond tussen het humanisme en kunst in kaart brengen en daaropvolgend de werking van de zintuigen. Ik tuig dus eerst het skelet van mijn verhaal op om daarna met *SlaveCity* de botten te bekleden. *SlaveCity* is het vlees voor mijn verkenning maar zonder een stevig skelet zakt het vlees in elkaar.

¹ John Wilmot ‘A Satyre against Reason and Mankind’ (1675) regel 1 t/m6; het gehele gedicht staat in de bijlage

1.2 De kunstenaar als zakenman

*'Kunst werd modern op het moment dat het niet alleen meer streefde naar schoonheid en esthetiek maar zich ging richten op het alledaagse leven'*²

In de afgelopen vijftien jaar is de kunstwereld in rap tempo vercommercialiseerd. Kunstenaars zagen de prijzen voor hun werk exponentieel stijgen en hun afzetmarkt enorm toenemen. Opeens waren kunstenaars, de meest succesvolle althans, bedrijven geworden.³ De grondlegger van de kunstenaar als zakenman is onder andere Andy Warhol die met zijn Factory in 1960 als een van de eersten kunst als massaproduct in de markt zette. Volgens Warhol was goed zaken doen een van de fascinerendste vormen van kunst. Na Warhol volgden vele kunstenaars waarvan Damian Hirst de bekendste is. Het hoofdkantoor van Hirst's imperium is gevestigd in Londen. Naast de ateliers waar Hirst bijna 180 man personeel aan het werk had, bezat hij ook een postorderbedrijf en een kledinglijn waarmee Hirst zijn eigen merk was geworden.

In 'The art firm' gaat Guillet du Monthoux op zoek naar de overeenkomst tussen management en kunst. Guillet Du Monthoux maakt in zijn boek, aan de hand van grote denkers als Kant en Gadamar en kunstenaars als Duchamp duidelijk dat managers meer kunnen halen uit creatieve bronnen dan de geijkte paden te bewandelen van traditionele management theorieën. Zo is er voor management veel inspiratie op te doen uit kunst en uit kunstopvattingen. Door deze weg te kiezen creëert Guillet du Monthoux een alliantie tussen kunst, management en marketing. Maar ook een op kunst en zintuiglijkheid gebaseerde economie heeft zonden. Twee daarvan beschrijft Guillet du Monthoux als banaliteit en totaliteit. Deze zonden worden al in 1939 beschreven door Walter Benjamin. In hoofdstuk twee zal ik daar verder op ingaan.

Atelier van lieshout

In Nederland is Joep van Lieshout de eerste die in de haven van Rotterdam halverwege de jaren negentig een kunstenaarscollectief oprichtte en een bedrijf in de kunst startte.⁴ Bij Atelier van Lieshout wordt de vraag gesteld of 'kunst een auteur moet hebben, of dat kunst ook gemaakt kan worden door een organisatie.' De rol van de organisatie is bij het atelier niet alleen terug te vinden in de werken die zij produceert maar ook in de eigen bestaansvorm. Kunst is een bedrijf geworden.

Joep van Lieshout is geboren in 1963 in Ravenstein. Hij heeft gestudeerd aan de Rotterdamse academie voor moderne kunst, bij Ateliers '63 in Haarlem en bij Villa Arson in Nice. In 1995 is 'Atelier van Lieshout' (AvL) opgericht. Dit kunstenaarscollectief bestrijkt het vlak van architectuur, design en hedendaagse kunst. Atelier van Lieshout is een kunstenaarsorganisatie die zich richt op het alledaagse leven.

² Allen, J., Learmans, R., Betsky, A., & Vanstiphout, W., (2009) Learmans, R., The socially oriented art of Atelier van Lieshout. p. 31

³ NRC vrijdag 17 sept. 2010 Sandra Smalenburg

⁴ Ibid.

afbeelding 1 A3 mobiel 1998



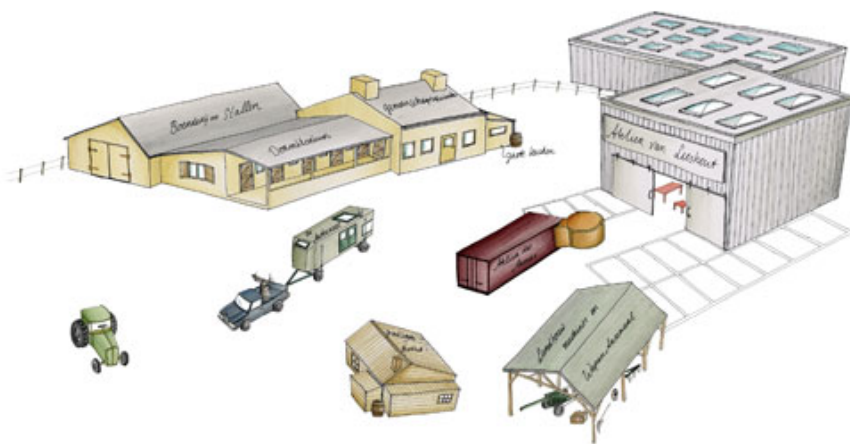
Het atelier is in de jaren negentig vooral bekend geworden met mobiele gebouwen, die waren gebaseerd op ideeën over vrijheid van beweegruimte, flexibiliteit van ontwerp en de ondermijning van officiële regelgeving. Die ondermijning is goed terug te zien in het werk A3 mobiel uit 1998 [afbeelding 1]. Zoals in veel andere landen geldt er in Nederland voor gebouwen op wielen andere wet- en regelgeving dan voor vaste gebouwen. Een mobiel gebouw is dus vrijgesteld van wet- en regelgeving en de daarbij behorende inspecties. A3 mobiel is gemaakt voor een cliënt die geen toestemming kreeg van zijn gemeente om een atelier te

bouwen in zijn tuin. Eenmaal op wielen geplaatst was het geen vast gebouw meer, maar een mobiel atelier en was de cliënt vrij van wet- en regelgeving. Dit object is een mooi voorbeeld van een ontwerp dat de grenzen van de wetgeving opzoekt en naar autonomie en vrijheid streeft.

afbeelding 2 AVL- Ville Designs for the Free State of AVL-Ville 2001

In de daarop volgende jaren werden nieuwe autarkische werelden gecreëerd. Autarkie is een begrip dat het verlangen naar zelfstandigheid uitdrukt. De term wordt vooral gebruikt bij zelfvoorzienende woonconcepten en bij zelfvoorziening in voedsel, energie, water en afvalverwerking. Zo lanceerde het atelier in 2001 een vrijstaat: *AVL-Ville* [afbeelding 2 t/m 4].

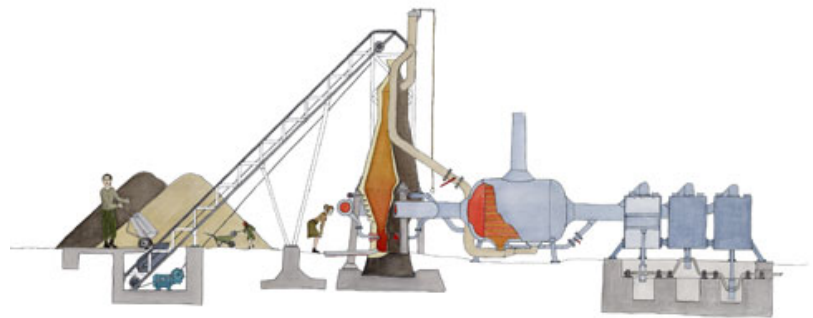
Deze zelfstandige stad, opgericht in de haven van Rotterdam werd een provocatief tegen-project waarmee het monopolie op wetten en macht van stad en bestuur aangetoond werd.⁵



⁵ Atelier van Lieshout (2005) *stadt der sklaven* p. 8

afbeelding 3 AVL- Ville Designs for the Free State of AVL-Ville 2001

AVL-Ville had een eigen grondwet van staat en eigen valuta [afbeelding 5]. AVL-Ville bestond uit woonplaatsen, een eigen inrichting, een boerderij en een restaurant. Maar er werden ook wapens en snelle auto's ontworpen en geproduceerd. Met dit artistieke project verkende het atelier de mogelijkheden van een



nieuw communisme in een klein afgezonderd gebied.⁶ De gemeente Rotterdam protesteerde en uiteindelijk werd AVL-Ville gesloten. Vanwege de reactie van de gemeente verklaarde Atelier van Lieshout een jaar na de oprichting het project als mislukt omdat het niet meer mocht voortbestaan en richtte het alle aandacht op de dystopia *SlaveCity*.⁷

Voordat ik het werk *SlaveCity* zal beschrijven en onderzoeken breng ik eerst het verbond tussen het humanisme en kunst in beeld en de rol van onze zintuigen in ons leven.

afbeelding 4 AVL-Ville Freestate of AVL-Ville 2001



⁶ Allen. J., Learnans, R., Betsky. A., & Vanstiphout. W., (2009) p. 16

⁷ Atelier van Lieshout (2005) stad der sklaven p. 8

afbeelding 5 **AVL-Ville Money**, 2001 Design: Floor Houben



2. Relatie kunst en humanisme

*The senses are too gross, and he'll contrive
A sixth, to contradict the other five,
And before certain instinct, will prefer
Reason, which fifty times for one does err;
Reason, an ignis fatuus in the mind,
Which, leaving light of nature, sense, behind,
Pathless and dangerous wandering ways it takes
Through error's fenny bogs and thorny brakes;
Whilst the misguided follower climbs with pain
Mountains of whimseys, heaped in his own brain;
Stumbling from thought to thought, falls headlong down
Into doubt's boundless sea, where, like to drown,
Books bear him up a while, and make him try
To swim with bladders of philosophy;
In hopes still to o'ertake th' escaping light,
The vapor dances in his dazzling sight
Till, spent, it leaves him to eternal night.
Then old age and experience, hand in hand,
Lead him to death, and make him understand,
After a search so painful and so long,
That all his life he has been in the wrong.
Huddled in dirt the reasoning engine lies,
Who was proud, so witty, and so wise.⁸*

Dit hoofdstuk biedt een beknopt historisch overzicht van de historische verbinding tussen humanisme en kunst. Dit overzicht biedt houvast en een kader waarin we de overgang en verwijdering tussen zintuiglijkheid en rationaliteit kunnen bezien.

In de tijd van de Renaissance waren de Studia Humanitatis verbonden met kunst. Zo ondersteunden vooraanstaande families zoals de Medici allerlei artistieke initiatieven om daarmee het roemloze verleden van de Middeleeuwen achter zich te laten. De kunstwerken moesten met verwijzingen naar de glorieuze tijd van de klassieke oudheid meehelpen het geloof in de toekomst te verspreiden. Belangrijke burgers lieten zich door humanisten adviseren of verrichten zelf humanistische studies. Het verlangen naar een modern leven dat geïnspireerd was op de rijke antieke beschaving leidde tot omvangrijke vernieuwingen in de kunst en wetenschap (de Studia Humanitatis).

2.1 De Renaissance

De Renaissance is de periode waarin het literaire en klassieke leren werd ontwikkeld. In de literatuur van de Renaissance liggen vaak morele lessen besloten. De humanisten waren van mening dat morele

⁸ John Wilmot (1675), regel 8 t/m 24.

instructies een van de belangrijkste taken van de dichter was. Ook vonden zij dat de historici de taak hadden morele lessen uit de geschiedenis te trekken en te doceren.⁹ Zo kwam de deugdenleer van de oude Grieken naar voren. De deugdenleer stond als inspiratiebron voor bestuurders.

Maar niet alle historici onderschrijven de geweldige kracht van de Renaissance en haar humanisten. Hannam¹⁰ beschrijft hoe de Renaissance-humanisten, met hun blik enkel gericht op de oudheid, de kennis die wel degelijk in de Middeleeuwen was opgedaan aan de kant schoven. Zij deden dit op grond van hun overtuiging dat de Middeleeuwen nog te dichtbij lagen en dat daar geen interessante kennis kon zijn opgedaan. Met spot en dwang verdwenen de middeleeuwse schrijvers uit de bibliotheken van de universiteiten. En daarmee vormden voor Hannam niet de godsdienstvetes tussen de verschillende bestuurders een gevaar voor de kennis, maar vormden de humanisten die met een kokervisie te werk gingen zelf een gevaar. In de traditionele geschiedschrijving wordt er vaak naar de Renaissance-humanisten verwezen als zij die er voor zorgden dat er veel kennis bewaard bleef en opnieuw tot leven werd gebracht. Echter, volgens Hannam is het zo dat juist de humanisten met hun beperkte blik op de oudheid driehonderd jaar van vooruitgang in de natuurfilosofie hebben vernietigd.¹¹ Dankzij de blijvende behoefte teksten te kopiëren is een deel van de naturalistische filosofie van de Middeleeuwen blijven bestaan en hebben de daarop volgende denkers er wel gebruik van kunnen maken. Maar vanwege de ondergeschikte positie van de middeleeuwse denkers plunderde de daarop volgende generatie de teksten en vond men het niet altijd nodig de bronnen van de Middeleeuwen de status te geven die ze wellicht verdienden.¹²

Onderscheid tussen ambachten en kunstuitingen

Vóór de Renaissance, in de Middeleeuwen, vielen alle kunstvormen samen met ambachten. Er was nog geen sprake van een onderscheid tussen ambachten en kunstuitingen. Wat de Renaissance onder andere karakteriseert is de opkomst van de schilderkunst en andere visuele kunst; dit begon in Italië bij onder andere Giotto di Bondone (1266-1337). In de kunstgeschiedenis is het normaal om met Giotto, zoals de meeste hem kennen, een nieuw hoofdstuk te beginnen omdat er met hem een nieuw tijdperk begon. Maar zoals Gombrich al beschrijft staat ook Giotto niet los van zijn sociale en culturele geschiedenis en is hij natuurlijk beïnvloed door Byzantijnse meesters en beeldhouwers van grote kathedralen. Wat Giotto bijzonder maakte is dat hij de kunst van het scheppen van de illusie van ruimte op een plat oppervlakte opnieuw ontdekte. Giotto gebruikte deze kunstgreep zelf niet alleen om de kunstgreep maar het stelde hem in staat de hele opvatting van de schilderkunst te veranderen.¹³ Daarmee wordt bedoeld dat Giotto alles opnieuw uitdacht. Het schilderen was voor hem meer dan alleen een vervanging van het geschreven woord. De toeschouwers moesten de gebeurtenissen in zijn schilderijen werkelijk bijwonen. Giotto's roem heeft een nieuwe wending aan de kunstgeschiedenis gegeven. Vóór Giotto signeerden weinig kunstenaars het werk met hun naam en we weten dan ook weinig namen van Giotto's voorgangers. Vanaf Giotto gaat de kunstgeschiedenis niet meer alleen over grote kunstwerken maar ook over grote kunstenaars.

⁹ Kristeller. P.O., (1990) p. 27

¹⁰ Hannam. J., (2009) p. 211

¹¹ Ibid. p.219

¹² Ibid. p.229

¹³ Gombrich. E., (18^e druk 2002) p. 201

Relatie kunst en wetenschap

Wat deze periode bijzonder maakt is niet alleen de kwaliteit van de kunstwerken, zoals die van Giotto, maar ook de hechte relatie die ze hebben met wetenschap en literatuur.¹⁴ Dit komt omdat kunstenaars zich gingen richten op de rol van geometrie om zo de wetten van het perspectief te bestuderen. Maar ook andere gebieden moesten onderzocht worden. Een kunstenaar was nu immers iemand geworden die naam en faam kon maken en alle geheimen van de natuur en het heelal kwamen dan ook in beeld.¹⁵ Deze onderzoekende houding is vooral goed te zien in het werk van Leonardo da Vinci (1452-1519). Da Vinci onderzocht lijken, bestudeerde het vliegen van insecten en verdiepte zich in de groei van het kind in de moederschoot en maakte daarover prachtige kunstwerken. Kunst en wetenschap hadden dus een sterke verbinding met elkaar.

In de Renaissance zijn er een aantal belangrijke veranderingen in de sociale en culturele positie van de verschillende soorten kunsten gekomen. Veranderingen die aan de basis stonden van de later ontwikkelde ‘kunst filosofie’ of esthetiek.¹⁶ In de 16^e eeuw vindt er een belangrijke ontwikkeling plaats die begint in Italië en zich daarna verspreidt over andere Europese landen. Giorgio Vasari (1511-1574) was een Italiaanse schilder, schrijver, historicus en architect die onder andere biografieën over Italiaanse kunstenaars schreef. Zijn werk wordt nu gezien als de fundering voor de kunstgeschiedenis. De drie visuele kunsten, de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de architectuur worden voor de eerste keer in de geschiedenis onderscheiden van de andere ambachten en krijgen dus een andere sociale en culturele positie. Hier wordt dan voor het eerst de term *arti del disegno* bedacht door Vasari.¹⁷ Op deze term is waarschijnlijk de term of het idee van de *beaux arts* -ook wel ‘fine arts’ of in het Nederlands beeldende kunst genoemd- gebaseerd.¹⁸

Ondanks de grote veranderingen die plaatsvonden in de Renaissance was kunst nog ver verwijderd van het moderne systeem van de beeldende kunst.¹⁹ Dit is vooral duidelijk zichtbaar in de classificaties die kunst en wetenschap krijgen in deze tijd. Voor een deel volgen de schema's de tradities van de Middeleeuwen, maar overall is er wel een grotere variëteit van ideeën dan in de voorgaande periode. Het nauwe verband tussen de kunsten en wetenschap blijft in deze periode bestaan en geen van de grote denkers²⁰ van deze tijd probeert die dan ook te scheiden. Er ontstaan kunstwetenschappen zoals kunstgeschiedenis bij Vasari. Er is dus sprake van een brede studia humanitatis, waarin kunst, wetenschap, welbespraaktheid en moraliteit samen vallen. We kunnen dit ook de *aanvaarding van de zintuiglijkheid* noemen. Men scheidde het denken of de ratio nog niet van de lichamelijke ervaringen. Die aanvaarding van de zintuiglijkheid kunnen we ook terug zien bij de filosoof Giambattista Vico (1668 -1744). Volgens Vico kon de focus op te veel rationalisering leiden

¹⁴ Kristeller. P.O., (1990) p. 181

¹⁵ Gombrich. E., (18^e druk 2002) p. 288

¹⁶ Maar in de Renaissance is geen systeem geformuleerd voor de beeldende kunst of een veelomvattende theorie van de esthetiek tot stand gekomen. Gombrich. E., (18^e druk 2002) p. 178

¹⁷ Gombrich. E., (18^e druk 2002) p. 182 dit is ook het begin van de kunstgeschiedenis.

¹⁸ Ibid p. 182

¹⁹ Met het moderne systeem doel ik er hier op dat kunst, wetenschap en moraal bij Weber, zoals beschreven door Habermas, in verschillende waarden systemen uiteen zijn gevallen. Habermas (1996/2004) p. 272

²⁰ Kristeller noemt hier meerdere bekende denkers uit de Renaissance zoals Vives, Ramus, tot Vossius en Vico. Kristeller. P.O., (1990) p. 187/ 188

tot nieuwe vormen van barbaarij. Deze gedachte van Vico zijn door Horkheimer en Adorno nog verder uitgewerkt in hun 'Dialektik der Aufklarung' waarin zij onder andere stellen dat 'technische vooruitgang verbeteringen in zich lijken te houden maar vroeg of laat keerzijde openbaren. Onder andere omdat 'economische rationaliteit een kern van morele irrationaliteit bevat.'²¹ Adorno zal ik in hoofdstuk vier verder behandelen.

Overgang van zintuigen naar ratio

Bij het moderne humanisme zijn er sporen te herkennen die verwijzen naar zintuiglijkheid. Die sporen zijn te herkennen in de droom van Johan Christoph Friedrich von Schiller (1759- 1805). Schiller's denken over esthetiek is natuurlijk beïnvloed door de laatste van de drie kritieken van Immanuel Kant(1724-1804). *Kritiek van het oordeelsvermogen* heeft tot doel een nieuwe filosofie te schrijven die Kant esthetiek noemt. Deze nieuwe filosofie volgt op zijn twee eerdere werken. *Kritiek van de zuivere rede* en *Kritiek van de praktische rede*. De droom of utopie van Schiller is de cultuur en de maatschappij te esthetiseren om zo een mooie, vrije en gelukkige wereld te scheppen: een samenleving waarin de zintuigen en het lichaam bevrijd zouden zijn van vervreemde arbeid en de heerschappij van de instrumentele rationaliteit.²² Maar in plaats van de droom van Schiller heeft het hedendaags humanisme meer de weg van Descartes gekozen en is vervreemd geraakt van het eigen lichaam en de zintuigen. Het hedendaags humanisme kenmerkt zich door een mensbeeld waarin de mens de natuur wil mechaniseren en beheersen om de natuur zo ten dienst van de mens te maken zodat de mens autonoom en vrij kan zijn. De mens maakt zich tot wie hij is geworden en maakt zichzelf door de natuur te veranderen en er misbruik van te maken. Deze verwijdering tussen zintuigen en rationaliteit brengt Toulmin krachtig in beeld.

2.2 Ik treed op met een masker

Stephen Toulmin (1922 -2009) maakt in zijn boek *Kosmopolis* goed duidelijk hoe de overgang van de Renaissance-humanisten naar de Verlichte-humanisten zich heeft voltrokken. Hij brengt in kaart hoe dit verschil zichtbaar is in het werk van twee bekende denkers en humanisten Michel du Montaigne (1533-1592) en René Descartes (1596 -1650). Toulmin richt zich op de vraag waarom de ontwikkeling van de speurtocht naar zekerheid zich juist in die tijd zo heeft ontwikkeld.²³ Waarom vonden mensen halverwege de 17^e eeuw de vraag naar zekerheid ineens zo belangrijk? De godsdienstoorlogen die van 1618 tot 1648 hebben geduurd hebben hier een rol gespeeld. Maar volgens Toulmin is er ook een oorzaak te vinden in de afwijzing van plaats- en tijdgebonden, praktische problemen. Er komt in de 17^e eeuw een filosofisch onderzoeksprogramma op dat uitsluitend algemeen, tijdloos en theoretisch gericht was. Door het denken en handelen van Montaigne en Descartes tegenover elkaar te zetten legt Toulmin uit hoe die ontwikkeling heeft plaatsgevonden en waarom het plaats en tijdloze zo'n belangrijke en blijvende impact heeft gehad.

In de Renaissance bestaat nog de bereidheid met onzekerheden, dubbelzinnigheden en onduidelijkheden te leven. Zo kan men in het werk van Montaigne het gemak zien waarmee hij zich

²¹ Vandendriessche. D., (2003) Voorbij het 'grote gelijk' in het debat christendom versus verlichting: een filosofisch onderzoek.

²² Lemaire. T., (2010) p. 329

²³ Toulmin. S., (1992) p. 58

zowel liet inspireren door religie, kunst en zijn zintuigen, maar dat hij daarnaast ook het rationele denken gebruikte. Zowel Montaigne als Descartes bespreken het leven zoals zij het aantreffen en schrijven erover in een ondogmatische geest.²⁴ Montaigne durfde alles te zeggen wat hij durfde te doen. Montaigne liet zich niet tegenhouden door concepten als fatsoen en schreef uitgebreid over winden laten en seksuele escapades. Daarentegen handelde Descartes in zijn privéleven net zoals in zijn beroepsleven. Hij heeft dan ook geschreven: ‘*larvatus prode*’ (‘ik treed op met een masker’).²⁵ Descartes had in zijn privéleven een relatie met zijn huishoudster waarmee hij ook een dochter kreeg die vroeg kwam te overlijden. Dit verlies tekende Descartes maar ondanks alles bleef hij de huishoudster aanduiden als bediende en het meisje als zijn nichtje. Hoe komt het dat deze twee heren in een andere wereld leefden terwijl tussen hen maar een verschil van 50 jaar zit? Toulmin stelt dat de veranderingen in intellectuele houding en filosofische theorie tussen 1580 en 1640 hand in hand gaan met bredere opvattingen van acceptabel en onacceptabel gedrag.²⁶ De verandering heeft zich zo snel aangediend dat in de jaren 1640 en 1650 het niet meer fatsoenlijk werd geacht sceptisch en tolerant te staan tegenover dubbelzinnigheden, onzekerheid en uiteenlopende meningen. En dat terwijl deze houding in de jaren 1580 1590 algemeen was.²⁷

De woelige periode waardoor deze overgang zich zo snel heeft kunnen voltrekken bestond uit vele godsdienstoorlogen die tot 1648 duurde. Deze oorlogen en de onrust die dat veroorzaakte, zijn de oorzaak van de zoektocht naar waarheid en van het feit dat de ontwikkeling die hier plaatsvond zich in zo’n rap tempo heeft kunnen voltrekken.

Overgang van Renaissance naar Verlichting

Er zijn vier fundamentele manieren waarop de 17^e eeuwse filosofen afstand namen van de gevestigde interesses van het humanisme van de Renaissance.²⁸ Dit zat hem in het afstand nemen van de mondelinge kennis en over te gaan op schriftelijke kennis. (1) Het onderzoeksprogramma van de ‘moderne’ filosofie ruilde dus alle kwesties van argumentatie -onder bepaalde mensen in bepaalde omstandigheden ect- in voor bewijzen die op schrift gesteld werden en in geschreven vorm beoordeeld konden worden.²⁹ Daarnaast is er een verschuiving zichtbaar van de bijzondere kennis naar de universele kennis (2). In de Middeleeuwen en de Renaissance werden morele vraagstukken aan de hand van analyses van gevallen gedaan. Daarmee werd de procedure van Aristoteles gevolgd. Het goede, aldus Aristoteles, bezit geen universele vorm, ongeacht onderwerp of situatie: een gezond moreel oordeel respecteert altijd tot in details de omstandigheden van specifiek soorten gevallen. Maar na de jaren 1650 veranderde dit inzicht. Dit kwam mede doordat de Platonisten van Cambridge de ethiek tot terrein voor een algemene abstracte theorie maakten.³⁰ Sindsdien is er aangenomen dat het goede en rechtvaardige voldoen aan tijdloze en universele principes. De derde verschuiving is die van plaatsgebonden naar algemene kennis (3). Bij de humanisten van de 16^e eeuw hebben de wiskundige

²⁴ Ibid. p. 59

²⁵ Ibid. p. 64

²⁶ Ibid. p. 65

²⁷ Ibid. p. 69

²⁸ Ibid. p. 51

²⁹ Ibid. p. 52

³⁰ Ibid. p. 53

onderzoeksmethodes nog niet veel invloed. Zij baseren zich voor het merendeel op etnografische, geografische en historische kennis. Toch werd er met Descartes gedacht dat de filosoof zich moest richten op abstracte algemene ideeën en beginselen. Descartes zag zelfs de nieuwsgierigheid van geschiedschrijvers en etnografen als een vergeeflijk menselijk trekje³¹ die niet verward moest worden met de zoektocht naar algemene kennis. De laatste verwijdering die Toulmin beschrijft is de overgang van tijdgebonden naar tijdloze kennis (4). Vragen over de tijdigheid van besluiten en handeling waren schering en inslag in de vroegere filosofie. De humanisten ervoeren alle projecten voor een universele natuurfilosofie als problematisch. Maar volgens Descartes waren tijdgebonden vragen geen zaak voor de filosofie. In plaats daarvan was het hun doel blijvende structuren achter alle veranderlijke natuurverschijnselen aan het licht te brengen.³²

Toulmin ziet in deze verschuivingen die de overgang van de Renaissance naar de Verlichting tekende parallellen met de vroege oudheid en het verschil in denken tussen Plato en Aristoteles. Plato wordt weer van de plank gehaald bij de moderne filosofie en Aristoteles ligt samen met de Renaissance-humanisten te verstoffen.

2.3 Conclusie

Waarom deze inleiding over de verwijdering tussen het denken en handelen in de Renaissance en de overgang naar het moderne rationele denken? Op basis van de literatuur zie ik met deze ontwikkelingen de start van de verwijdering tussen het zintuiglijke en het rationele. Dit luidt ook het tijdperk in voor een verwijdering tussen kunst en het humanisme. Het humanisme slaat de weg van de rationaliteit in terwijl kunst altijd de weg van de zintuigen zal bewandelen, zij kan immers niet anders omdat de zintuigen haar instrumenten zijn. Wat betekent dat voor de verhouding tussen normatieve professionals die werken vanuit een humanistische basis en kunst?

Lemaire gebruikt in zijn boek 'De val van Prometheus' de mythologie als inspiratiebron om de huidige tijd te duiden. We leven in de tijd waarin Prometheus koning is geworden. De roof van het vuur door Prometheus kreeg de meeste aandacht in de Griekse mythen maar er waren nog andere verhalen en eigenschappen die aan Prometheus werden toegeschreven, zoals de kunst van het smeden en de bouwkunde. Lemaire schrijft over de tragediedichter Aischylos die de halfgod nog meer eigenschappen toebedeelde. Aischylos meende dat Prometheus aan de oorsprong van bijna alle menselijke vaardigheden stond zoals geneeskunde, sterrenkunde, rekenkunde en andere. In dat geval hebben de mensen dus aan Prometheus de overgang van de natuurstaat naar de cultuur te danken.³³ Prometheus is een halfgod die een zekere ambivalentie bezat, hij stal het vuur en kon dus handig en listig zijn. Maar Prometheus bezat ook een zeker mate van overmoed. 'Hybris' of te wel overmoed of onmatigheid werd in het antieke wereldbeeld zwaar bestraft.³⁴ Tegenover, of naast, Prometheus zet Lemaire Orpheus. Orpheus heeft de macht om vogels, dieren, vissen en zelfs stenen naar zich toe te trekken door zijn gezang en zijn spel op de lier.³⁵ Het Orphische wereldbeeld symboliseert de beschouwelijke,

³¹ Ibid p. 53

³² Ibid p. 56

³³ Lemaire. T., (2010) p. 312

³⁴ Ibid. p. 312

³⁵ Kirk. G. S., (1974) p. 170

belangeloze, esthetische en poëtische verhouding tot de natuur. Terwijl de Prometische de natuur juist wil bedwingen en met geweld naar zijn hand wil zetten.

Lemaire staat een gematigd humanisme voor ogen. Het traditionele humanisme is in zijn ogen teveel de weg van de vooruitgang opgegaan en heeft daarmee onherroepelijk de positie van Prometheus aan genomen. Lemaire ziet hier een taak weggelegd voor een meer Orpische levenshouding waarbij hij de nadruk erg op de natuur legt. Waar Lemaire de nadruk op de natuur legt en haar functie als grens of bodem tegen de moderne onmatigheid, zou ik kunst willen gebruiken als bron voor kritische reflectie op ons vooruitgangsgeloof. Kunst en natuur zijn beiden Orphisch.

Ik zal hier Lemaire zelf aan het woord laten, daar hij diegene is die met deze twee halfgoden de tijd weet te duiden:

*“In de moderne tijd is de Prometheische houding dominant duidelijk geworden, ze is kenmerkend voor de mainstream van de westerse cultuur. Maar de Orphische instelling is nooit verdwenen en heeft gefungeerd als tegengewicht van of compensatie voor het Prometheische. Zoals ik al signaleerde, symboliseert het Orphisme de beschouwelijke, belangeloze, esthetische, poëtische verhouding tot de natuur. Het succes van Prometheïsme heeft een wereld voortgebracht die beheerst wordt door voluntarisme, productivisme, megalomanie en materialisme waarin Orpheus zich niet zo op zijn plaats kan voelen. (...) Dichters, kunstenaars en musici verzetten zich gewoonlijk tegen de al dan niet expliciete claim van een technisch natuurwetenschappelijk gezinde maatschappij om het monopolie te bezitten van de adequate omgang met de wereld. Alsof de ware aard van de werkelijkheid zou kunnen worden neergelegd in een getal, een berekening, een formule – hoe geniaal ook bedacht; alsof de natuur eigenlijk een ingewikkelde machinerie is en niet langer een gedicht, een zang, een melodie.”*³⁶

Van Lemaire gebruik ik het mooie symbolische onderscheid tussen Prometheus en Orpheus om daarmee een kader te bieden voor het rationele en het zintuiglijke. Hierboven heb ik aan de hand van Toulmin al de overgang van kennis, met gebruik van alle menselijke bronnen zoals de zintuigen, naar kennis gebaseerd op enkel rationele gronden beschreven. Daarbij komt vooral het verschil tussen Montaigne en Descarte naar voren. Je zou kunnen stellen dat er in de Renaissance spraken is van een Orphische levenshouding waarbij kunst en wetenschap nog samen als kennisbronnen fungeren. Descartes heeft met zijn scheiding tussen lichaam en geest Orpheus de nek omgedraaid en daarmee kwam de Promethische levenshouding op de voorgrond om tot een hoogtepunt te komen in het moderne wereldbeeld. Natuurlijk bieden Prometheus en Orpheus geen scheiding en sluiten zij elkaar evenmin uit. Maar om een duidelijk beeld te krijgen van het oude verbond tussen kunst en wetenschap en de hedendaagse scheiding tussen zintuiglijkheid en rationaliteit bieden zij een mooi mythisch kader. Daarbij deel ik Orpheus niet alleen een rol toe bij de natuur maar ligt zijn rol juist ook bij de spelende mens. Lemaire richt zich in zijn boek erg op de functie van de natuur en de belangrijke rol die zij kan spelen in een wereld vol onmatigheid. Ik zou mij hier meer willen richten op kunst en haar rol in de samenleving. Daarmee verwijder ik me in die zin van Lemaire omdat kunst de natuur wel degelijk geweld kan aandoen en dat ook moet kunnen doen. Ik richt mij dus minder op het natuurlijke aspect van een gematigd humanisme die Lemaire zo voorstaat. Ik richt me op het culturele aspect als

³⁶ Lemaire. T., (2010) p. 324

beweging tegen de doorgevoerde rationaliteit waar per definitie aan de spelende mens voorbij wordt gegaan.

Ik verdedig de stelling dat kunst in onze huidige maatschappij niet als serieuze kennisbron wordt gezien, ondanks dat er door vele denkers voor een andere positie van kunst is gepleit. Kunst legt iets anders bloot dan wat er nu geleerd wordt; het rationele speelt bij kunst niet de hoofdrol en daarom wordt kunst in de huidige tijd niet als waardevol voor de ontwikkeling van kennis gezien. In het volgende hoofdstuk zal ik ingaan op ervaring en hoe we daartoe onze zintuigen gebruiken.

3. Zintuiglijk leren

*"What rage ferments in your degenerate mind
To make you rail at reason and mankind?
Blest, glorious man! to whom alone kind heaven
An everlasting soul has freely given,
Whom his great Maker took such care to make
That from himself he did the image take
And this fair frame in shining reason dressed
To dignify his nature above beast;
Reason, by whose aspiring influence
We take a flight beyond material sense
Dive into mysteries, then soaring pierce
The flaming limits of the universe,
Search heaven and hell, find out what's acted there,
And give the world true grounds of hope and fear."*³⁷

In de vorige hoofdstukken heb ik in kaart gebracht dat de mens in de huidige maatschappij ver af is komen te staan van zijn zintuiglijkheid en dat de ratio, Prometheus, koning is geworden in het menselijke bestaan. In dit hoofdstuk zal ik via een aantal denkers aantonen dat de gedachte dat de mens ook de wereld kan leren kennen door zijn zintuigen en dat de waardering van het schone en kunst geen nieuwe weg is. Ik heb al het verbond tussen kunst en het humanisme in de Renaissance beschreven en hoe het daarna is verlopen met het humanisme dat de kant van Descartes, en daarmee het rationele de boventoon gaf, is opgegaan. Het empirisme is ook bezig kennis en de wereld te onderzoeken door middel van de zintuigen maar laat een aantal kenmerken van de mens weg. Deze kenmerken zijn bijvoorbeeld ironie, walging en zelfspot. Deze kenmerken komen in kunst veelvuldig aan bod. Ik zal mij hier specifiek richten op de werking van kunst en wat daarover door een aantal spraakmakende denkers is geschreven. Daarna zal ik ingaan op het gereedschap van de kunstenaar.

3.1 Wat is kunst?

Sinds mensenheugenis zijn mensen geïntrigeerd door kunst. Maar wat is kunst eigenlijk? Voordat ik hier een aantal denkers aan het woord laat met betrekking tot de werking van kunst, zal ik eerst kort uiteenzetten wat kunst nu eigenlijk is.

Kunstwerken kunnen ons verbazen of behagen. Maar vaak wil kunst meer zijn dan dat. De filosoof Lyotard beschrijft kunst als een weg waarlangs wij op zoek zijn naar diepere waarden.³⁸ Die diepere waarden gaan bijvoorbeeld over kennis, waarheid, de mens en het goede leven. Er zijn in de loop der tijd drie theorieën ontworpen om het kijken naar kunst en het kunstwerk te beschrijven. De eerste theorie is de representatie van de werkelijkheid, ook wel *Mimesis* genoemd. Een kunstwerk geeft een representatie van de werkelijkheid weer. Deze theorie bestaat al sinds de oude Grieken. Aristoteles zag mimesis bijvoorbeeld als perfectie en imitatie van de natuur. In kunst gaat men volgens hem op zoek naar het perfecte en het tijdloze. De tweede theorie is ontstaan vanaf de Romantiek. Daarin wordt kunst

³⁷ John Wilmot (1675) regel 58 t/m 71

³⁸ Teleac denken doorzien afl. wat is kunst? (1999)

veel meer als een expressie van emoties gezien. Deze theorie gaat over de expressie van het kunstwerk en de kunstenaar en wordt *Expressionisme* genoemd. Bij de derde stroming wil men het werk veel meer zien zoals het is. Denk hierbij aan het werk van onder andere Mondriaan waarin men meer spreekt over compositie en kleurgebruik dan over de emotie van het werk. Dit wordt het *Formalisme* genoemd. Deze theorieën zijn alle in een bijzondere historische context tot stand gekomen. Eerst was er de theorie van de mimesis, daarna het expressionisme en daaropvolgend het formalisme. Maar nu is het niet zo dat een kunstwerk van vóór de Romantiek alleen als een representatie van de werkelijkheid gezien kan worden of dat een werk na de Romantiek alleen als een werk beschouwd kan worden vanuit de theorie van het formalisme. Elk kunstwerk is te bekijken vanuit al deze drie theorieën.

De hedendaagse kunst

De hedendaagse kunst is echter niet alleen meer te bezien vanuit deze ‘oude’ theorieën. Hedendaagse kunst is namelijk conceptueel geworden, een benadering die is begonnen met de kunstenaar Marcel Duchamp (1887-1968). Hij vond dat een schilderij zijn publiek niet alleen zintuiglijk, visueel moest prikkelen maar dat het werk ons ook intellectueel moet uitdagen. Door Duchamp’s werk, met als voorbeeld het plaatsen van een omgekeerd urinoir in een museum, en de navolging van zijn werk door vele andere kunstenaars waaronder Andy Warhol, speelt hedendaagse kunst constant met de vraag ‘is dit kunst?’ Hedendaagse kunst is niet meer te bekijken zonder die vraag te stellen en kunst is met die wending nadrukkelijk de kant van de filosofie op gegaan. Kunst is conceptueel geworden en heeft naast alle andere vragen die ze stelt over de wereld een filosofische vraag opgeworpen waar het nog steeds mee worstelt: ‘wat is kunst?’ En met die beweging zette kunst de stap naar de filosofie.

Deze korte inleiding zal -zo realiseer ik me- eerder meer verwarring hebben gecreëerd over wat kunst is dan dat het een helder kader biedt. Ik bevind me hiermee echter in goed gezelschap want het programma van de Teleac uit 1999 eindigde met: ‘*Kunst is een spel waarvan de regels voortdurend veranderen.*’³⁹

3.2 De rol van het kunstwerk volgens Schiller

‘Durch Schönheit wandert man zur Freiheit’

Johan Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) geloofde in de esthetische opvoeding van de mens. De tijd waarin Schiller ‘Brieven over de esthetische opvoeding van de mens’ schreef was er een van verwarring. Het is de periode na de Franse revolutie die volgens Schiller weinig heeft bijgedragen aan een humanere samenleving. Na deze politieke catastrofe ziet Schiller eigenlijk geen maatschappelijk heil meer in politieke middelen. Juist de Staat heeft ervoor gezorgd dat de mens tegenover zichzelf is komen te staan.⁴⁰ Schiller raakt overtuigd dat alleen het niet politieke middel van kunst in staat is de moderne maatschappij te humaniseren.⁴¹ Hij verwijst naar de oude Grieken die wel in staat bleken zich zowel op intellectueel niveau te ontwikkelen als de verbinding met de natuur te behouden. Terwijl de Griekse cultuur nog gebaseerd was op het in zijn ogen alles verenigende gevoel vindt hij dat de huidige

³⁹ Teleac denken doorzien afl. wat is kunst? (1999)

⁴⁰ Schiller. F., (2009) p. 27

⁴¹ Ibid nawoord p. 130 (Over het politieke van kunst is natuurlijk nog veel meer geschreven. Verderop zal ik aan de hand van Walter Benjamin daar nog verder op in gaan)

cultuur de mens een wond van verwijdering heeft toegebracht.⁴² De moderne cultuur werd gevormd door het alles scheidende verstand. Deze scheiding is nodig geweest om de mens tot grote hoogte te brengen. Hij constateert dat alle cultuurvolken zich eerst door intellectuele uitdagingen van de natuur hebben verwijderd en zich weer tot haar terug proberen keren via de rede.⁴³ Maar *'de weg naar het hoofd moet door het hart worden geopend.'*⁴⁴

De vervreemdende werking van de economie en de verwijdering tussen lichaam en geest hebben er toe geleid dat de moderne mens denkt dat hij moet kiezen tussen één van beide polen: de natuur of de moraliteit. Beide polen bieden geen fraai uitzicht, de natuur kan veranderen in bruto hedonisme en de moraliteit kan de weg van de lijfeigenschap en van tirannen opslaan.⁴⁵ Schiller wil een overbrugging vinden in een derde karakter tussen beide polen. Polen kan men ook aanduiden als driften. De mens bezit twee driften (1) de zintuiglijke drift die aansluit bij de natuur en (2) de redelijke drift die aansluit bij de moraliteit. Deze driften werken tegen elkaar in en van beide driften moet er geen één overheersen. Overheersing van zintuiglijke drift op de redelijke drift leidt tot een mens die slechts vorm is, zij is geenszins in staat mens en materie te verenigen.⁴⁶ Overheersing van de redelijke drift op de zintuiglijke drift leidt tot eenvormigheid.⁴⁷ Een focus alleen op de zintuigen leidt tot wildernis en ruw hedonisme, een focus alleen op de rede leidt tot barbarij en tirannie.

De Franse revolutie is vervallen in barbarij. Dit kon volgens Schiller gebeuren omdat de mensen nog niet klaar waren voor de vrijheid waar ze zo hard voor gevochten hadden. De revolutie leidde tot barbarij omdat mensen nog niet innerlijk vrij waren. En hoe kunnen mensen met vrijheid omgaan als ze die nog niet innerlijk kennen. Wat betekent het eigenlijk innerlijk vrij te zijn? De Verlichting en wetenschap hebben zich als theoretische cultuur ontwikkeld en is zo een uiterlijke aangelegenheid geworden voor innerlijke barbaren, stelt Schiller.⁴⁸ In de politiek ligt het lot van de samenleving maar Schiller keert zich tot kunst omdat kunst voor Schiller de oplossing biedt tegen de barbarij. De politiek had in zijn ogen immers gefaald.

Als er een juiste wisselwerking tussen de zintuiglijke drift en redelijke drift is zou men een compleet beeld van zijn mensheid hebben stelt Schiller. Hij vertaalt dat als speeldrift waarin beide polen of driften gelijkwaardig bijeenkomen. In deze speeldrift ziet Schiller schoonheid. *'Door schoonheid wordt de zintuiglijke mens tot de vorm en tot het denken geleid; door de schoonheid wordt de geestelijke mens terug gevoerd naar de materie en teruggegeven aan de zintuiglijke wereld.'*⁴⁹ De rede en het bewustzijn zijn niet van elkaar te scheiden, maar de natuur en het gevoel ook niet. En bewustzijn en gevoel gaan volgens Schiller moeilijk samen. Toch zoekt hij naar een verzoening van het

⁴² Schiller. F., (2009) p. 21

⁴³ Ibid. p. 19

⁴⁴ Ibid. p. 31

⁴⁵ Ibid. p. 18

⁴⁶ Ibid. p. 42

⁴⁷ Ibid. in voetnoot p. 47

⁴⁸ Safranski. R., (2004) p. 410

⁴⁹ Schiller. F., (2009) p. 64

gevoel en het bewuste. De toestand waarin de mens leeft is te helen door kunst, oftewel schoonheid.⁵⁰ Hij vindt die verzoening in het spel.

Schiller stelt dat hij in een verlichte tijd leeft, de rede heeft zich gereinigd van de dwalingen van de zintuigen. Maar de filosofie die de mens eerst ontrouw aan de natuur maakte roept nu de mens zelf terug naar de natuur. Het was noodzakelijk los te komen van de natuur om zo de dwalingen die door de zintuigen tot stand waren gekomen te ontmaskeren. Nu is het weer tijd om terug te keren naar de zintuigen omdat een eenzijdige beleving van de wereld enkel door de rede niet volstaat. De focus ligt te erg op de rede met het gevaar voor barbarij.

Deze dwaling⁵¹ die de mens heeft gecreëerd kan volgens Schiller, in navolging van Kant, alleen worden hersteld door de schoonheid.⁵² Schiller ziet schoonheid als de wisselwerking tussen zintuiglijkheid en verstand. De speldrift doet daar zijn intrede. Zijn ideaal is die van de esthetisch spelende mens. Voor Schiller is spelen een serieuze zaak, de mens is alleen vrij in het esthetische spel waarbij kunst en het schone het medium voor vrijheid zijn. Dankzij kunst, het esthetische spel, kan de van zichzelf vervreemde mens zich weer hervinden. Spelen is de brug tussen inhoud en vorm en het verlangen naar spelen dicht het gat tussen lichaam en geest. Zoals Guillet du Monthoux beschrijft kan het spelen een open circulatie tussen de natuurlijke en morele polen zijn.⁵³

Het moderne is een cultuur die volgens Schiller onder het dictaat van de nuttigheid valt. Nut is het ideaal van de tijd en op het terrein van nut hebben de verdienste van de kunsten geen rol.⁵⁴ Spelen is de tegenhanger van het nuttige. Schiller gelooft dat de schone kunst de gevoelens en ervaringen verfijnt en dat kunst daarmee een belangrijke bijdrage leverde aan de ontbarbarij.⁵⁵ Kunst is de plek waar men ervaringen opdoet en waar men de spelende mens, homo ludens, ontdekt. In het spel vindt men ironie, list, versiering en verhulling; de speler is toeschouwer en acteur tegelijk. Het spel is niet nuttig noch doelmatig. Safranski legt dit uit aan de hand van het erotische spel dat mensen spelen en waarin onze dierlijke natuur duidelijk wordt.⁵⁶ Door het spel kan men vrijheid ervaren en daardoor kan men zich innerlijk vrij voelen. Schiller heeft met zijn werk de morele betekenis van kunst geëtaleerd zonder dat kunst zelf moreel hoeft te zijn. Kunst is spelen. Daarom is blootstelling aan kunst een goede oefening voor vrijheid. Deze vrijheid is weer belangrijk voor moraal, want zonder vrijheid is moraal ondenkbaar.

Het doel van het kunstwerk is een instrument te zijn voor het vrije spelen. Kunst moet werken als ‘Schwung’. Schwung, zoals Guillet du Monthoux het noemt, is de pendelende beweging tussen vorm en inhoud. Daarmee verbreedt het ook de morele horizon. Het ter discussie stellen van de morele horizon en de eventuele verbreding die daar uit voort kan komen kan niet zonder inspanning van

⁵⁰ Het is van belang te blijven onthouden dat Schiller vaak spreekt over schoonheid. Kunst en esthetiek gaan bij Schiller dan ook altijd over het schone. Het filosofische begrip esthetiek zal in de loop van de geschiedenis een andere lading krijgen.

⁵¹ Die in feite dubbel was: met dubbele dwaling wordt zowel de dwaling door grofheid en wildernis bedoeld en aan de andere kant door moreel verval en verdorvenheid, barbarij. Schiller. F., (2009) p.35

⁵² Schiller. F., (2009) p. 35

⁵³ Guillet du Monthoux (2004) p. 19

⁵⁴ Safranski. R., (2004) p. 413

⁵⁵ Ibid. p. 412

⁵⁶ Ibid. p. 414

mensen ontstaan. Het is geen entertainment waarbij de toeschouwer achterover kan liggen en het spektakel aan zich voorbij kan laten trekken. Voor Schiller was het esthetisch onderwijzen van mensen de weg om ze in contact brengen met esthetisch spelen en dit spelen was belangrijk voor de ontwikkeling van innerlijke vrijheid. Dit kon men het beste doen door ze bloot te stellen aan een kunstwerk,⁵⁷ zoals Dewey later heeft onderstreept.

3.3 De ervaring van het kunstwerk volgens Dewey

John Dewey (1859-1952) is een pragmatische filosoof die veel aandacht heeft besteed aan de ervaring van kunst. Poëzie is in zijn ogen een correctie op een puur rationele filosofie. Hij heeft dit inzicht gebouwd tot een theorie die het hele spectrum van de kunsten beslaat. Hij wees erop dat de ervaring wordt geconstrueerd vanuit een sociaal cultureel (ervarings)kader. Een ervaring is aanvankelijk emotioneel maar op het eind wordt zij ook intellectueel als men over de ervaring nadenkt. Een esthetische ervaring bezit een eenheid tussen het intellectuele en het emotionele. Dewey constateert dat de vijand van de esthetiek niet het praktische of intellectuele is maar juist het alledaagse, de onderwerping aan conventies van de praktische en intellectuele aard.⁵⁸

Dewey is ervan overtuigd dat door de kracht van de verbeelding kunst, educatie en moraliteit zijn samen te brengen. Maar hij ziet ook een probleem tussen de verbinding van moraliteit en kunst. Volgens Dewey falen de (in zijn tijd) bestaande attributen die moraal en kunst aanspreken omdat zij niet de collectief bestaande civilisatie erkennen die de context is waar kunst in wordt gemaakt en van genoten.⁵⁹ Als mens ondergaan we een civilisatieproces dat vanaf onze geboorte wordt ingezet. Omgeving en cultuur hebben een grote invloed op onze ontwikkeling en men kan een zeker gedeeld ervaringskader onderscheiden. Hiermee doelt Dewey op het ervaringskader welke elk mens bezit die niet alleen individueel maar ook sociaal en dus gemeenschappelijk is. Zijn inzicht is dat de ervaring die kunst geeft geen 'vreemde' voor de 'echte' sociale wereld is.⁶⁰ Kunst reageert en komt voort uit de sociale wereld: zij staat er ondanks haar uitzonderlijke positie middenin.

Volgens Dewey moeten kunstcritici niet oordelen over een kunstwerk maar haar interpreteren in plaats van definiëren of beschrijven zonder haar te vangen in één definitie. Kunst is volgens Dewey actie en in navolging van hem wordt dit ook beschreven door Guillet du Monthoux.⁶¹ Als actie wordt vastgelegd verliest het zijn kracht. Kunst is beweging en beweging is voor onderzoek een moeilijk domein omdat het zich moeilijk in definities laat vastleggen. Als een constructeur van realiteit pendelt de kunstenaar tussen het subjectieve en het objectieve. In deze beschouwing van Dewey kan men volgens Guillet du Monthoux de Schwung van Schiller terug vinden. Kunst kan voor een vergroting van de eigen ervaring zorgen omdat kunst een poging is spelenderwijze andere betekenissen en expressies te geven aan het leven.⁶² Kunst is het spel met zintuigen en een beweging tussen subjectiviteit en objectiviteit. Dat spel verbreedt de horizon. Daarmee verbreedt het ook de morele horizon.

⁵⁷ Schiller. F., (2009) p. 20

⁵⁸ Dewey. J., (1934 editie 2005) p. 42

⁵⁹ Ibid. p. 360

⁶⁰ Guillet du Monthoux (2004) p. 49

⁶¹ Ibid. p. 47

⁶² Ibid. p. 46

Volgens Dewey is kunstzinnig gevoel inherent aan al het menselijk streven. Kunst is zowel gevolg als stimulans van de verbeelding en uit die verbeelding komt moraal voort. In zijn boek ‘Art as experience’ en ‘Art and education’ verbindt Dewey kunst, moraliteit en verbeelding. Dewey’s visie over de werking van verbeelding als schakel tussen kunst, educatie en moraliteit wordt duidelijk in de volgende paragraaf:

“The problem of the relation of art and morals is too often treated as if the problem is existed only on the side of art. It is virtually assumed that morals are satisfactory in idea if not fact, and that the only question is whether and in what ways art should conform to a moral system already developed. But Shelly’s⁶³ statement goes to the heart of the matter. Imagination is the chief instrument of the good. It is more or less a commonplace to say that a person’s ideas and treatment of his fellows are dependent upon his power to put himself imaginatively in their place. But the primacy of the imagination extends far beyond the scope of direct personal relationships. Except where “ideal” is used in conventional deference or as a name for a sentimental reverie, the ideal factors in every moral outlook and human loyalty are imaginative. The historic alliance of religion and art has its roots in this common quality. Hence it is that art is more moral than moralities. [...] Were art an acknowledged power in human association and not treated as the pleasuring of an idle moment or as a means of ostentatious display, and were morals understood to be identical with every aspect of value that is shared in experience, the “problem” of the relation of art and morals would not exist.”⁶⁴

Hierboven heb ik beschreven hoe volgens Dewey de ervaringen in ons leven, kunst en de verbeelding onze moraliteit vormen. Maar een kunstwerk kan ons ook in vertwijfeling achter laten en aan onze zekerheden tornen. Kunst haalt ons uit ons evenwicht. We kunnen deze gedachte ook bij kunstfilosofen Frank VandeVeire en Jan Aler terugvinden.

3.4 De twijfel van het kunstwerk volgens Vandeveire en Aler

Frank VandeVeire (1958- -) en Jan Aler (1910-1992) schrijven allebei over de werking van het kunstwerk en hoe het ons evenwicht doet wankelen. Kunst kan ons juist uit evenwicht slaan en ons geestelijke leven vragen stellen die gaan over het leven en hoe het leven ervaren wordt. VandeVeire is tegen de intellectualistische reductie van een kunstwerk. Een kunstwerk is meer dan feiten over het werk of de maker en een kunstwerk moet niet worden opgesloten in historiciteit. Kunsthistorici leggen te eenzijdig een kunstwerk enkel uit vanuit een historisch perspectief en doen daarmee geen recht aan de werking van het werk. Kunst is juist het uitdiepen van de onophefbare vreemdheid van hetgeen zo gekend lijkt.⁶⁵ ‘Iedereen weet dat het appèl dat van het kunstwerk uitgaat zich nooit afspeelt op louter cognitief niveau. Wat zij dan wel is blijft heel moeilijk te duiden.’⁶⁶ We zouden juist de begrensdheid moeten leren aanvaarden en een appèl van wat het kunstwerk op hem hier en nu doet moeten laten zijn.

⁶³ [Engelse dichter uit de Romantiek waar Dewey vaker naar verwijst] Shelly said: “poetry ...is at once the center and circumference of all knowledge; it is that which comprehends all science and to which all science must be referred” Dewey. J., (1934 editie 2005) p. 301

⁶⁴ Dewey. J., (1934 editie 2005) p. 362

⁶⁵ VanderVeire. F., (2002) p. 16

⁶⁶ Ibid. p. 18

Aler voegt eraan toe dat kunst vaak verregaand gespiritualiseerd wordt waardoor haar concreet-zintuiglijke aspecten dreigen te worden veronachtzaamd. ‘*Kunst laat ons de fundamentele onevenwichtigheid van ons geestelijk leven zien.*’⁶⁷ Maar dat geestelijk leven hoeft niet enkel als een spiritualiteit ingevuld te worden. Kunst is een ervaring die de fundamentele ideeën over kennis, waarheid of de mens ter discussie stelt.

3.5 Conclusie

Met deze denkers wordt duidelijk dat kunst een verbinding kan leggen tussen het rationele en het zintuiglijke zonder dat zij zich hoeft te verliezen in het spirituele. Kunst kan een brug slaan tussen cultuur en natuur. Kunst is vrijheid en heeft daarmee een legitiem bestaan omdat vrijheid onze verbeelding aanspreekt. Kunst kan ons een schok toebrengen en ons uit evenwicht brengen waardoor we de wereld weer anders gaan zien. Deze vrijheid en het verscheuren van onze ordeningen geeft kunst een morele positie.

We hebben onze zintuigen om de wereld te ontdekken, te kennen, te ervaren en te ondergaan. Onze zintuigen hebben ons historisch gezien geholpen met overleven. (Ogen, oren en reuk zijn erg belangrijk bij bijvoorbeeld de jacht, maar ook voor het weten of voedsel rot is, ect). Maar daarnaast hebben ze ook de mogelijkheid gegeven tot het opdoen van ervaringen over de schoonheid van het leven. Onze zintuigen zijn menselijk en werelds en kunnen ons tot grote hoogte brengen of inzichten verschaffen zonder dat we ze spirituele krachten hoeven toe te dichten. In het volgende hoofdstuk zal ik ingaan op de werking van onze zintuigen en hoe ze gebruikt kunnen worden. Ik zal daarin verwijzen naar de mogelijkheden van de mens om te werken en te leren van en met zintuigen.

⁶⁷ Aler. J., (1996) p. 56

4. Esthetiek en de Zintuigen

*You see how far man's wisdom here extends;
Look next if human nature makes amends:
Whose principles most generous are, and just,
And to whose morals you would sooner trust.*⁶⁸

Esthetiek is een relatief jonge tak van de filosofie. De term esthetiek is voor het eerst te vinden bij Baumgarten en Vico (in 1744). Baumgarten benoemde voor het eerst de esthetiek als terrein voor de filosofie. De esthetiek, zoals we haar nu kennen, vindt haar oorsprong in het werk van Immanuel Kant. Esthetiek is geboren als een lichamenlijk discours. Het is een vorm van begrijpen dat ontstaat door de zintuigen, het is kennis die tot ons komt door de zintuigen.⁶⁹ De zintuigen nemen een bijzondere positie in. Door geur, smaak, gehoor en zicht leren wij de wereld kennen. Ze zijn onze mediators tussen ons binnenste en buitenste. De zintuigen bevinden zich op de oppervlakte van het lichaam waar ze ons confronteren met de wereld op een taallose manier. Ze geven kennis over die wereld niet alleen voordat de logica of ratio er is maar ook voordat we er betekenis aan kunnen geven.⁷⁰

4.1 Gebruik en misbruik van de zintuigen

Wagner versus Nietzsche

Friedrich Nietzsche (1844-1900) was in zijn jonge jaren een groot fan van Wagner die, hoewel een stukje ouder, het ook goed met Nietzsche kon vinden. Nietzsche bezocht Wagner's uitvoeringen en genoot daarvan. Hij kon er zelfs lyrisch over schrijven en had een grote bewondering voor deze totaalkunstenaar.⁷¹ Maar Nietzsche's opvattingen over de schoonheid van het werk van Wagner zijn tijdens zijn leven veranderd, zoals Adorno later heeft aangetoond.

Nietzsche afkeer voor Wagner werd gevoed door de culturele versuffing en zelfgenoegzaamheid van zijn tijd, een verschijnsel waaraan ook Wagner leed.⁷² Nietzsche stoort zich aan de heftigheid en bombarie van het project Bayreuth.⁷³ Hij schreef daarop een stuk over zijn voormalige vriend dat stijf stond van de ironie. Nietzsche deed dit met een dergelijk overtrokken overdreven stijl dat men zou verwachten dat zelfs Wagner inzag dat dit niet klopt. Echter, Wagner miste de ironie en als man vol van zichzelf vond hij 'Richard Wagner in Bayreuth' een geweldig boek.⁷⁴ Nietzsche's afkeer van Wagner begint erbij dat Wagner zich bekeerd tot het Christendom. Het Christendom hangt volgens Nietzsche een slavenmoraal aan.⁷⁵ Een moraal waar Nietzsche niets van moet hebben. Wagner gebruikt volgens Nietzsche zijn muzikale talent om zijn denkbeelden te verspreiden. Denkbeelden die volgens Nietzsche megalomaan zijn. Wagner staat het onderzoeken van

⁶⁸ John Wilmot (1675) regel 118 t/m 121

⁶⁹ Buck-Morss, S., (2002) p. 6

⁷⁰ Ibid p. 6

⁷¹ Nietzsche, F., (1998) 'Oneigentijdse beschouwingen' p. 354

⁷² Ibid p. 355

⁷³ Ibid p. 358

⁷⁴ Ibid p. 358

⁷⁵ De slavenmoraal staat in de ogen van Nietzsche symbool voor alles wat sluw en zwak is.

vragen en het vrije denken in de weg met zijn werk die de zintuigen bespeelt en het eigen denken van de mensen niet stimuleert maar stuurt. De zintuigen worden overmatig geprikkeld, door muziek, beeld en spektakel waardoor de toeschouwer niet meer zelf kan denken maar op gaat in de ervaring die wordt opgeroepen.

Wagner versus Adorno

Adorno gebruikte Wagner vaak als voorbeeld om in kaart te brengen hoe de zintuigen gebruikt en misbruikt kunnen worden. Adorno zag in de commerciële massacultuur, waar hij Wagner ook onder verstond, een belangrijk symptoom van een intellectuele en zintuiglijke regressie die het mensen onmogelijk maakt authentieke kunstuitingen te volgen.⁷⁶

Theodor W. Adorno (1903-1969), een kind van een joodse vader en Italiaanse moeder vluchtte uit nazi-Duitsland naar Amerika, waar hij als cultuurfilosoof, musicoloog en socioloog bekendheid verwierf. Hij zag in Amerika een cultuur waaruit de ‘Bildung’ verdreven is en kon er nooit echt aarden. Hij miste de brede oriëntatie en vooruitziende blik van de ‘Bildungsbürger’ en na de oorlog keerde hij terug naar Duitsland.

Adorno was van mening dat muziek een van de laatste gebieden was waarin de moderne westerse mens zich tijdelijk wist te verzoenen met de natuur. Populaire muziek zoals schlagers, operette maar ook jazz maakten volgens hem de geest niet vrij maar verzoende de mens alleen maar met de bestaande verhoudingen. De zintuigen werden niet ingezet om de bestaande denkkaders te doorbreken maar om de mens (geestelijk) in slaap te sussen. Voor Adorno heeft kunst een belangrijke taak: zij laat het begripsloze zien zoals muziek het begripsloze laat horen. Het begripsloze waar Adorno het over heeft is belangrijk voor de filosofie omdat daar volgens Adorno de cultuur van het onmenselijke gered kan worden. Dit begripsloze was volgens Adorno niet te vinden in de populaire kunst of in muzikale uitingen, die in zijn ogen de bestaande systemen alleen maar bevestigden. Over die populaire cultuur en de invloed die technologie daarop had heeft Walter Benjamin geschreven. Net zoals Adorno behoort Benjamin tot de Frankfurter Schule. Benjamin is echter genuanceerder in zijn opvattingen dan Adorno.

4.2 De invloed van de technologie

In deze paragraaf zal ik de historische ontwikkeling van kunst in een door de technologie sterk beïnvloedde wereld -en welke invloed dat heeft gehad op onze zintuigen en ervaringen- in kaart brengen.

Kunst en ons denken over kunst zijn door de technologische ontwikkelingen enorm veranderd. In 1851 werd de eerste Wereld Expositie, ‘Crystal Palace Exhibition’ gehouden in London die zijn naam ontleent aan de grote glazen en stalen constructie die tijdelijk in Hyde Park was opgetrokken. 100 Jaar na de Franse Revolutie is de tweede wereldtentoonstelling in Frankrijk in 1889 in Parijs. Deze exposities of tentoonstellingen waren paradepaardjes voor het volk om te laten zien waar de mens met al zijn nieuwe ontdekkingen en uitvindingen toe in staat was. Daar kon men zien dat de mens in staat was, dankzij de techniek en de vooruitgang, dingen te maken en te doen die daarvoor voor onmogelijk werden gehouden. Het was een tentoonstelling ter viering van alles wat in de afgelopen eeuw was

⁷⁶ Bor. J & Petersma. E., (red) (1995) p. 370

bereikt en verdere technologische ontwikkeling in de volgende eeuw te stimuleren. Ook kunst is hierdoor sterk beïnvloed. Het heeft zelfs invloed gehad op ons hele denken over kunst, wat zij is en wat zij behoort te zijn. Ik zal hier het werk van Walter Benjamin (1892-1940) uit 1936 gebruiken ‘The work of art in the age of mechanical reproduction’.

Benjamin legt uit hoe kunst vroeger nog samenviel met tradities en rituelen. De eerste kunstwerken die we kennen waren gemaakt in dienst van een ritueel. Denk daarbij aan de grotschilderingen waarin de mens hoopte door de magische werking van de tekening een betere jacht te houden. Die magische werking van kunst ging over in religieuze rituelen.⁷⁷ Pas in de Renaissance komt er een seculiere cultuur van schoonheid op die enkele eeuwen duurt. Daar begint de rituele en traditionele basis van magie en religie aan het kunstwerk te ontvallen. Door de technologische vooruitgang wordt die ontwikkeling nogmaals versterkt. ‘*Around 1900 technical reproduction had reached a standard that not only permitted it to reproduce all transmitted works of art and thus to cause the most profound change in their impact on the public; it also had captured a place of its own among the artistic processes.*’⁷⁸ Voor het eerst in de geschiedenis wordt kunst door de komst van mechanische reproductie losgekoppeld van haar ‘parasitaire’ afhankelijkheid van het ritueel.⁷⁹ Benjamin noemt dit parasitair omdat kunst afhankelijk was van religieuze instituten en rituelen. Met ‘l’art pour l’art’ was haar bestaansrecht niet langer parasitair maar kon kunst op zichzelf bestaan. Benjamin beschrijft ‘l’art pour l’art’ als een negatieve theologie van kunst: kunst wordt beschreven door te beschrijven wat kunst niet is.

Benjamin introduceert het begrip aura. Aura hoort bij de ervaring en traditie van het kunstwerk. ‘*In the tradition of a work of art, the work itself is both present and absent, a phenomenon described as the uncanny experience of aura. The aura of an artwork is an effect of its tradition: this presents the artwork as present and absent, unique here and now, and yet distant, and elsewhere.*’⁸⁰

Met de komst van fotografie en film ontstaat er de mogelijkheid klassieke kunstwerken zoals schilderijen en beelden vast te leggen en te reproduceren. De technische reproductie van een kunstwerk ontnemt het werk haar aura volgens Benjamin. Het aura van een kunstwerk is voor Benjamin de traditie van het werk die het werk overstijgt. Aura is plaats- en tijdgebonden. Wat daarmee bedoeld wordt is de ervaring van het kunstwerk in zijn traditie en context. Benjamin neemt daarvoor het voorbeeld van het Griekse beeld van Venus. Deze stond in een andere traditie in de tijd van de Grieken die het vereerden dan in de Middeleeuwen die het als een bedreigend afgodsbeeld aanschouwden.⁸¹ De technische reproduceerbaarheid door film of fotografie van kunst weekt het gereproduceerde object, bijvoorbeeld de Venus, los van haar traditie. Zij verliest haar daarmee aura.

Deze twee processen, technische reproduceerbaarheid en het verlies van aura van de traditionele kunsten, hebben volgens Benjamin geleid tot het uit elkaar vallen van de traditie. Deze vernietiging van traditie heeft een nieuwe crises en de vernieuwing van de mensheid in beeld gebracht.⁸² Benjamin

⁷⁷ Benjamin. W., (1936) p. 6

⁷⁸ Benjamin. W., (1936) p. 3

⁷⁹ Ibid. p. 6

⁸⁰ Benjamin, A. & Peter Osborne (editors) (1994) p. 23

⁸¹ Benjamin. W., (1936) p.6

⁸² Ibid. p.4

verbindt die ontwikkeling met de opkomst van de massa bewegingen in zijn tijd. Film speelt daarbij een hoofdrol.

Benjamin signaleert een gevaar; de functie van kunst wordt omgedraaid en in plaats van het ritueel te dienen viel kunst in de handen van een ander domein: de politiek. Denk hierbij bijvoorbeeld aan de kunstenaars die alleen nog maar kunst maakten om de arbeidersklasse te verheffen. Zoals de gedichten of werken van Pieter Jelles Troelstra en anderen die in het teken stonden van het socialisme. Maar kunst kon hiermee ook in de valkuilen van banaliteit en totaliteit terecht komen. Benjamin staat in het bijzonder stil bij het gebruik van esthetiek door het fascisme. In het Derde Rijk vormden alle sociale en politieke organen één geheel. Wat daar niet inpaste moest vernietigd worden, waaronder ‘entartete’ kunst, bepaalde bevolkingsgroepen en primitieve culturen. Dit gebeurde allemaal onder de noemer van de esthetisering van de politiek. Alle politieke beslissingen waren erop gericht één ‘Gesamtkunstwerk’ te maken. In het Derde Rijk werd er veel gebruik gemaakt van propaganda films.

Zoals hierboven beschreven stelt Benjamin dat door de komst van fotografie en kunst traditionele kunstwerken hun aura verliezen. Maar er gebeurt ook iets anders (positiefs) door deze nieuwe vormen van reproduceerbaarheid en techniek. De lens creëert wel afstand tussen het kunstwerk en de toeschouwer waardoor het aura van het werk verloren gaat. Maar doordat de lens meer kan vastleggen dan het ongewapende oog, kan inzoomen, vertragen versnellen ect. kan de toeschouwer meer de positie aannemen van een onderzoeker en een kritische kijker worden. Film heeft ons verstand en de behoeften verlengt die ons leven regelen. En het heeft ons verzekert van een immens onverwachts gebied van actie. De camera introduceert en legt de onbewuste gezichtspunten en bewegingen bloot zoals psychoanalyse de onbewuste impulsen van mensen bloot heeft gelegd.⁸³

Kunst verwacht een contemplatie of bespiegeling van de toeschouwer. Maar bij film bestaat het gevaar dat de toeschouwer geestelijk afwezig kan zijn en niet in staat is zelf te denken. Dat is het gevaar van kunst die handen valt van het politieke domein. Het aura is verloren gegaan en de toeschouwer vindt niet zijn plaats als kritische onderzoeker, maar wordt geëntertaind. Dit is wat Benjamin in zijn tijd ziet gebeuren met de propaganda films van het Derde Rijk.

Benjamin vindt het verlies van aura uiteindelijk niet erg. Film kan het publiek immers ook een schok toebrengen en het eigen denken stimuleren. Maar dan moet het publiek dat wel zien en ook kunnen zien. Film kan ook kunst zijn en niet alleen maar entertainment. Benjamin is daarmee vrijer in zijn denken dan Adorno (die tegen alle vormen die in de buurt van entertainment komen is) en laat ruimte voor de nieuwe technologische ontwikkelingen die ook in het domein van kunst gebruikt kunnen worden.

Benjamin ziet in technologische vooruitgang als fotografie en film die enkel in het domein van de politiek vallen een gevaar en een negatieve voltooiing van l’art pour l’art. Hij eindigt dan ook met de zin: *‘Haar zelfvervreemding heeft die graad bereikt, die haar haar eigen vernietiging als esthetische genot van de eerste orde laat beleven.’*

Kritische noot

Toch volg ik dit radicale slot van Benjamin’s betoog niet. Ik sluit aan bij zijn analyse over de esthetische politiek die culmineerde in het fascisme. Daar worden we ook in de hedendaagse

⁸³ Ibid. p. 15

samenleving dagelijks nog mee geconfronteerd. En ook zijn analyse van de twee kanten die film op kan gaan, entertainment en kunst deel ik. Maar de conclusie dat kunst haar eigen crises van de 'l'art pour l'art' beweging en daarmee haar eigen vervreemding in de hand gewerkt zou hebben kan ik niet volledig onderschrijven.

De negatieve theologie van kunst heeft namelijk ook iets anders betekend. Het willen beschrijven van wat kunst niet is, roept herhaaldelijk de vraag op wat kunst dan wel is. Dit heeft voor vele richtingen en stromingen gezorgd, meer dan enkel de esthetische politiek.

Ik wil de analyse die door anderen over het verdoven van de zintuigen geschreven is niet nog een keer over doen. Maar wat ik wel in kaart wil brengen is het idee dat in onze huidige maatschappij veel gebruik gemaakt wordt van de zintuigen, maar dat het nog te weinig in de ontwikkeling van kennis wordt gebruikt op een instituut als de Universiteit voor Humanistiek. In de huidige maatschappij wordt mijn inziens veel gebruik gemaakt van de zintuigen op de manier die Nietzsche en Adorno zo verafschuwden. De zintuigen worden bespeeld voor 'politieke' doeleinden waarmee, om met Adorno te spreken, de bestaande verhoudingen worden versterkt in plaats van bevraagd. Als Adorno aangeeft dat juist kunst een opening kan bieden voor het begripsloze waar we de medemenselijkheid weer kunnen vinden dan denk ik dat daar nog wijze lessen te leren zijn. Juist als het gaat om een studie naar de mens en haar zingevingkaders lijkt me het gebruik van kunstzinnige bronnen een uitdaging. In de volgende paragraaf zal ik ingaan op het werk van Susan Buck-Morss. Zij heeft duidelijk in beeld gebracht hoe de huidige esthetiek meer in het spectrum van de zintuigen is komen te liggen.

4.3 Esthetiek nu

Susan Buck-Morss heeft een prachtig artikel geschreven over esthetiek en esthetisme zoals het in het Nederlands vertaald zou worden. In het artikel van Buck-Morss wordt over Aesthetics en an-Aesthetics gesproken. Deze Engelse termen hebben mijn voorkeur omdat het woord 'an-aesthetics' een mooie verwijzing is naar anesthesie. In het woord an-aesthetics komt de verwijzing naar het verdoven van de zintuigen naar voren.

Wat Buck-Morss in haar artikel beschrijft gaat voor een groot gedeelte over de politieke esthetiek. Daarmee bedoelt zij het gebruik van esthetiek voor politieke doeleinden, zoals ook Benjamin aan de orde heeft gesteld. Buck-Morss benadrukt de verwijdering van esthetiek van het schone en van de zintuigen. Zij zoekt de overgang naar een positie waarin esthetiek beter te plaatsen is in het spectrum van kunst en zintuigen.

De esthetiek heeft sinds haar bestaan al een grote transformatie doorgemaakt. Waar de esthetiek in het begin vooral stond voor de zintuiglijke ervaring wordt het later vooral gebruikt voor de expressieve vorm van die ervaring in kunst. Zo verschuift de betekenis dus van een empirische ervaring naar een gefantaseerde (gecreëerde) ervaring.⁸⁴ Maar deze verschuiving houdt natuurlijk niet in dat daarmee de zintuigen dan niet meer gebruikt worden. Kunst blijft gevangen in zintuigen omdat men daarmee ziet en hoort ect. Deze laatste verschuiving van de schoonheid naar de kunst is sterk beïnvloed door sociaal historische gebeurtenissen. De zintuigen van de moderne mens worden gemanipuleerd door allerlei technologische ontwikkelingen en veroorzaken gevoelens van vervreemding.⁸⁵

⁸⁴ Buck-Morss. S., (2002) p. 7

⁸⁵ Karl Marx (1818 -1883) wees op de vervreemdende werking van de arbeid in een kapitalistisch systeem.

Door de industriële ontwikkelingen en het fabriekssysteem zijn er verlamde zintuigen ontstaan. Buck-Morss verwijst naar de fabrieksarbeiders die in weerbarstige omstandigheden werden beroofd van hun zintuigen door lawaai, licht en stank. Ze zouden op die manier verlamde zintuigen en daarmee een stilgelegde fantasie of verbeelding oplopen.⁸⁶ Als een resultaat gaat het zintuiglijke systeem zijn rol veranderen. Het cognitieve systeem van syn-esthetiek⁸⁷ wordt er een van an-esthetiek. Daarmee worden de zintuigen over geprikkeld waardoor ze eigenlijk niets meer opnemen. Er wordt dus niets meer ervaren of geleerd. De vraag is dan niet meer hoe men een ongeschoold oor kan leren luisteren naar een muziekstuk maar hoe men het horen terug moeten geven aan het dove oor.⁸⁸ Deze vervreemding speelt zich ook af op het gebied van kunst en de zintuigen.

4.4 Conclusie

Zoals Benjamin en Buck-Morss beschrijven leven wij in een tijd van technologische uitvindingen en vooruitgang. Juist onze zintuigen zijn daarbij belangrijke spelers. Ze worden misbruikt, overprikkeld, voor de gek gehouden en verdoofd. Maar dat aan onze zintuigen zoveel aandacht wordt besteed geeft aan dat zij een belangrijke rol spelen in ons leven. Ze kunnen dus ook benut worden voor de uitwerking van onze zingevingkaders en voor het morele.

Aan de hand van de positie van de esthetiek wil ik in kaart brengen wat er geleerd kan worden van een kunstwerk als *SlaveCity*. Daarvoor begin ik met de vraag hoe onze zintuigen ons daadwerkelijk iets kunnen leren. Ik heb hierboven getracht aan te geven dat esthetiek niet alleen meer hoort bij de leer van de schoonheid maar dat zij veel meer in het spectrum van de zintuigen is komen te staan. Dat heb ik gedaan aan de hand van het werk van Buck-Morss. Daarnaast denk ik dat de esthetiek tot het domein van de zintuigen behoort en dat onze zintuiglijke kennis in onze postmoderne samenleving onvoldoende tot zijn recht komt. Ik heb aan de orde gesteld hoe de zintuigen gestimuleerd worden door kunst en hoe daarvan gebruik en misbruik kan worden gemaakt. We hebben nu in beeld hoe er via zintuigen geleerd kan worden. In het volgende hoofdstuk zal ik beschrijven wat er door de zintuigen geleerd aan de hand van het werk *SlaveCity*.

⁸⁶ Buch-Morss. S., (2002) p. 17

⁸⁷ Met syn-esthetiek wordt het vermogen van het brein om esthetische ervaringen op te doen bedoelt. Buck-Morss. S., (2002) p. 13 (in de VanDale wordt onder syn-esthetiek de min of meer contante verbinding tussen waarneming en voorstellingen uit verschillende zintuigsfere bedoelt. Maar ook in taal, schreeuwende kleuren is bijvoorbeeld een synesthesie uitspraak)

⁸⁸ Buck-Morss. S., (2002) p.18

5. Leren van zintuigen

*Be judge yourself, I'll bring it to the test:
Which is the basest creature, man or beast?
Birds feed on birds, beasts on each other prey,
But savage man alone does man betray.
Pressed by necessity, they kill for food;
Man undoes man to do himself no good.
With teeth and claws by nature armed, they hunt
Nature's allowance, to supply their want.
But man, with smiles, embraces, friendship, praise,
Inhumanly his fellow's life betrays;
With voluntary pains works his distress,
Not through necessity, but wantonness⁸⁹*

Via een kunstwerk als *SlaveCity* kunnen we zintuiglijk leren. Om dit te doen zal ik eerst een aantal (zintuiglijke)emotionele reacties die een werk als *SlaveCity* oproept beschrijven.

5.1 Walging en het Morele

De Verlichtingsdenkers hebben beargumenteerd dat het morele meer waard is als het meer cognitief dan affectief bepaald is. Via *SlaveCity* leren we dat het morele ook in de emoties (affectief) haar basis heeft. Zonder emoties worden morele keuzes eenzijdig. Jonathan Haidt heeft dat uiteen gezet.

In de morele psychologie heeft aan het eind van de negentiende eeuw het onderwerp ‘automatiek’ zijn intrede gedaan.⁹⁰ Daarbij gaat het om het onderzoek naar de kracht van de mens om problemen op te lossen via de automatische, onbewuste piloot. Deze visie van automatisch handelen laat een overeenkomst zien tussen het esthetisch en het morele.

‘[It] suggest that moral judgment is much like aesthetic judgment: we see an action or hear a story and we have an instant feeling of approval or disapproval. These feelings are best thought of as affect-laden intuitions, as they appear suddenly and effortlessly in consciousness, with an affective valence (good or bad), but without any feeling of having gone through steps of searching, weighing evidence, or inferring a conclusion.’⁹¹

Haidt laat zien dat deze intuïties zowel zijn gevormd door natuurlijke aanleg als door de cultuur. Mensen hebben het vermogen emoties te voelen, zelfs in situaties waarin het niet hen zelf betreft, bijvoorbeeld bij het zien van beelden die het gevoel van onrechtvaardigheid oproepen en die woede of empathie veroorzaken. Volgens Haidt zijn emoties die snel uit te lokken zijn door beelden of verhalen, en die dus niet direct de persoon zelf betreffen, vormen van prototypische morele emoties. *‘The more*

⁸⁹ John Wilmot (1675) regel 122 t/m 138

⁹⁰ Greene, J., & Haidt, J. (2002) p. 1/517

⁹¹ Ibid p. 1/517

an emotion tends to be triggered by such disinterested elicitors [⁹²], *the more it can be considered a prototypical moral emotion.* ⁹³ Emoties kunnen leiden tot acties van mensen. Deze acties kunnen het terrein beslaan van acties in het weldoen voor anderen tot het behouden van de sociale orde.⁹⁴ Haidt beschrijft dat moraliteit meer inhoudt dan altruïsme of aardig zijn voor de medemens. Ook emoties als schaamte, wraakgevoelens en afgunst horen bij de morele emoties. *'The human social world is a miraculous and tenuous co-construction of its participants, and any emotion that leads people to care about that world and to support, enforce, or improve its integrity should be considered a moral emotion, even when the actions taken are not that 'nice'.* ⁹⁵

Woede kan bijvoorbeeld motiveren tot aanvallen. Dit kan als een zeer negatieve a-morele emotie gezien worden, maar woede kan mensen ook aanzetten tot protest voor gelijke rechten of de bestrijding van honger. Walging is een emotie die, net als woede, een zeer basale als een complexe vorm kan hebben. Basaal heeft walging betrekking op bijvoorbeeld rot voedsel. Maar walging kan ook complex zijn in de trant van afkeer hebben van sociale groepen. Het kan dan gaan om groepen of individuen die zich willen afscheiden van andere groepen of individuen waarvan geleerd is dat zij minder zijn dan de eigen groep. Denk bijvoorbeeld aan de separate wc's, kranen en plaatsen in de bus in de jaren vijftig van Amerika en tijdens de Apartheid in Zuid-Afrika. Daarmee wilde men voorkomen 'besmet' te raken met het anders-zijn van de ander. Dat is namelijk walgelijk.⁹⁶ Men wil zich letterlijk distantiëren van de ander die (moreel) inferieur is. Walging dwingt ons 'iets uit de weg te gaan', ons af te zonderen, of tot een manier om het contact te vermijden. Haidt legt uit:

'[It is] often coupled to a motivation to wash, purify, or otherwise remove residues of any physical contact that was made with the entity. (...) This motivation is clearly adaptive when dealing with potentially lethal bacterial contamination of potential foods, but it appears to have made a transition into our moral and symbolic life with surprisingly little change.'

Een anekdote die het bovenstaande illustreert is het gedrag van een journaliste die een beul uit de tijd van de Apartheid in Zuid-Afrika interviewde. Tot slot gaf ze hem een hand waarop hij zei 'dit is de hand waarmee ik iedereen doodde'. De journaliste walgde er zo van, dat ze moest overgeven. Het aanraken van de 'besmette' hand deed haar walgen.

Walging leidt ertoe dat mensen andere veroordelen voor wat ze *zijn* in plaats voor wat ze *doen*.⁹⁷ Daarmee geeft walging een stevig (moreel) oordeel, soms zelfs zonder dat men zich er expliciet van bewust is. Walging die zich in een situatie voordoet is een emotie, net zoals het esthetische dat is, die zich voordoet voordat men zich heeft laten leiden door rationele gedachten of motivaties.

⁹² Elicitors is de naam die Haidt en andere geven aan gebeurtenissen zoals verhalen en beelden die uitlokking van emoties op kunnen roepen.

⁹³ Haidt. J., (2003) p.854

⁹⁴ Ibid. p.854

⁹⁵ Ibid. p.855

⁹⁶ Ibid. p.857

⁹⁷ Ibid. p.858

SlaveCity en morele emoties

Deze morele reactie is een aspect waar atelier van Lieshout het werk *SlaveCity* voor heeft ontworpen. Het atelier maakt doelbewust gebruik van de titel, daar zal ik op terug komen. Er wordt gebruik gemaakt van ‘walgelijke’ scenario’s maar ook van ironie. *SlaveCity* is een spel dat zowel de zintuigen als de ratio prikkelt. *SlaveCity* is geen werk waarbij men rustig achterover kan hangen en het tot zich kan nemen. Het verwacht van de toeschouwer inzet, en maakt de toeschouwer bewust onderdeel van het werk. De toeschouwer kan niet zeggen: ‘*Ich habe es nicht gewusst.*’

Ironie

Ironie is een ander aspect waarmee atelier van Lieshout werkt. Ze zijn daarin niet uniek want al in de Romantiek gebruikte kunstenaars ironie als een belangrijk gereedschap. De kunstenaar moest in de visie van Baudelaire een clown zijn. Baudelaire heeft de relevantie van de ironie nog eens onderstreept door te stellen dat: “*De clown dubbelzinnig is en van geen enkel fenomeen de dubbelzinnige aard mag verloochen.*”⁹⁸

Ironie is volgens Baudelaire belangrijk voor een benadering van het absolute, het hogere of het transcendentale. Juist omdat ironie ons even uit evenwicht slaat biedt zij reflectie op het alledaagse, en daarmee kan onze horizon verbreed worden. Ik zou echter niet dezelfde termen als Baudelaire willen gebruiken. Dit omdat ik, zoals eerder beschreven, kunst juist niet in de hoek van het transcendentale wil drukken. Ik zou juist de termen medemenselijkheid en het begripsloze van Adorno willen gebruiken waarmee ik de wankelheid die het kunstwerk kan geven zou willen duiden. De ironie die een laag of betekenis blootlegt hoeft niet naar het transcendentale te verwijzen maar juist naar onze menselijkheid.⁹⁹

Duchamp

De eerste kunstenaar die bijna zijn gehele oeuvre op ironische technieken baseerde was Marcel Duchamp (1887-1968).¹⁰⁰ Hij was de meester van de ironie. Voor Duchamp moest een kunstwerk een plot hebben, het moest ergens over gaan en meer zijn dan alleen een visuele ervaring.¹⁰¹ Daarbij maakte hij veelvuldig gebruik van de titel van een werk. Zie bijvoorbeeld de titel onder de Mona Lisa van Duchamp L.H.O.O.Q wat hard opgelezen klinkt als ‘elle a chaud au cul.’¹⁰² Het omgekeerde Urinoir, door de meester in een museum geplaatst, kreeg de ironische titel ‘fontein’ mee. Duchamp noemt het ironisch gebruik van de titel de onzichtbare kleur die men aan het kunstwerk toevoegt. De betekenis van het werk blijft raadselachtig omdat er geen bevredigende verklaring voor de titel gegeven kan worden. Door die ironische bijklank blijft het werk verrassen.¹⁰³

Duchamp’s ironie komt voort uit de romantisch-symbolische traditie.¹⁰⁴ In die traditie werden verwijzingen naar het religieuze in een ironische context gezet. In de Duitse Romantiek was de

⁹⁸ Uitert. E., van (1988) p. 230

⁹⁹ hier zou ook naar de horizontale transcendentie van Harry kunnenman kunnen worden verwezen.

¹⁰⁰ Uitert. E., van (1988) p. 231

¹⁰¹ Ibid. p. 235

¹⁰² ‘Zij is hitsig.’

¹⁰³ Uitert. E., van (1988) p. 237

¹⁰⁴ Ibid. p.234

contrasterende werking van de ironie een belangrijk instrument om het hogere te ‘openbaren’. Kunst werd, zoals met Schiller aangetoond, wel opgevat als serieus spel. ‘Zonder ironie geen kunst’, schreef de Duitse filosoof Solger in 1829.

Duchamp inspireerde met zijn gebruik van de ironie vooral de dadaïstische kunstpraktijk en later het surrealisme. De surrealisten hielden zich veel met ironie en humor bezig, mede door Freud’s essays over het verband tussen humor en het onbewuste.

Joep van Lieshout en ironie

Bij Joep van Lieshout, maar ook bij andere kunstenaars, zien we de rol van de clown niet alleen terug in het werk dat zij maken maar ook in de wijze waarop zij zichzelf presenteren.¹⁰⁵ Van Lieshout is maatpakken gaan dragen om zo zijn imago als zakenman kracht bij te zetten. En bij het werk *SlaveCity* presenteert hij zich ook graag als dokter of doorgeslagen manager. Het hele spel van van Lieshout staat dus bol van de ironie. En dat past in de rol van clown die Baudelaire de kunstenaar heeft toegedicht. Van Lieshout maakt in zijn werk veel gebruik van de werking van de titel zoals Duchamp daarmee begonnen is. Dit zien we ook terug bij *SlaveCity*. We moeten iets met die titel. We moeten op zijn minst onze afkeur over uitspreken of erom lachen als men vindt dat het ironisch bedoeld is.

5.2 Zelfbesef en Reflexiviteit

Emotie, gevoel en de beleving daarvan spelen net zo’n grote rol in het morele als rationaliteit. Maar wat is precies een emotionele beleving en wat doet het met ons? Nico Frijda (1927- -) legt uit:

‘Emotionele beleving kan worden beschreven als een gedaante waarin een situatie verschijnt, maar het omgekeerde is niet altijd het geval. Niet elke verschijningsvorm is emotioneel, al hangt het af van welke categorieën men meerekent hoe men tot een onderscheid wil komen. De beleving is te beschouwen als een verschijningsvorm die een aanspraak doet. Dit eisende karakter verwijst naar de valentie van de situatie in zijn geheel: is deze aantrekkelijk, afstotend of slechts eisend.’¹⁰⁶

Hoe een situatie beoordeeld wordt hangt evenzeer af van de eigenschappen van de situatie als die van de persoon.¹⁰⁷ Eén en dezelfde gebeurtenis kan een heel scala aan emoties oproepen. Welke dat wordt is afhankelijk van de manier waarop die gebeurtenis getaxeerd wordt, welke aspecten benadrukt of veronachtzaamd worden, in alle gevallen gaat het om het appèl dat het oproept.¹⁰⁸ Dit appèl is wat zich ook in het kunstwerk voordoet. Maar ook de omgeving waar het kunstwerk geplaatst is en de stemming van de toeschouwer spelen een rol bij de reflectie of (emotionele) reactie die het werk oproept.

¹⁰⁵ En andere kunstenaars zoals Salvador Dali die soms een bel bij zich had waarmee hij ging zwaaien als hij vond dat hij te weinig aandacht kreeg, of Jan Fabre die voordat hij bekend was zijn straat de Jan Fabre straat noemde en een bord op zijn huis hing hier woont de bekende kunstenaar Jan Fabre

¹⁰⁶ Frijda. N.H., (1986) p.204

¹⁰⁷ Ibid p.208

¹⁰⁸ Ibid p.209

Smaling

Adrie Smaling (1943- -) zegt over reflectie het volgende.¹⁰⁹ Er zijn drie typen van reflecteren: 1) Reflecteren als een ‘ingenieur’, die zoekt naar fouten, om deze te herstellen; 2) Reflecteren als een ‘bevrijder’; het reflecteren in de vorm van een maatschappij- en cultuurkritiek; 3) Reflecteren als de ‘ontdekkingsreiziger’ die zoekt naar het leggen van nieuwe verbanden en daarbij een grote persoonlijke betrokkenheid aan de dag legt. Naast de beschrijving van deze typen wijst Smaling in het bijzonder naar het belang van reflectie voor de normatieve professionaliteit.

‘Normatieve professionaliteit in mensgerichte beroepen kan alleen optimaal ontwikkeld worden als de professional zichzelf goed kent en over zichzelf kan reflecteren in het beroepsmatig functioneren. Deze zelfkennis en zelfreflectie dienen echter ook zelf weer ontwikkeld te worden. Immers, zelfreflectie is nodig bij de ontwikkeling van empathisch vermogen en verbeeldingskracht die beide van groot belang zijn voor de uitvoering van mensgerichte beroepen.’¹¹⁰

Voor grote delen ben ik het eens met Smaling, echter ik denk niet dat normatieve professionals alleen goed moeten kunnen reflecteren in het beroepsmatige handelen. Juist in het handelen van alledag vormen we ons morele besef. Daarom hoeft het aanleren van reflectie ook niet alleen te gaan over reflectie op, in of over het handelen op de werkvloer. We zouden juist om de horizon van reflectie te verbreden ook gebruik moeten maken van kunst. Ik zou zelfs willen stellen dat we juist kunst moeten nemen als ons object van reflectie om daarmee los te kunnen komen van het alledaagse en meer zelfinzicht te creëren. De verbeeldingskracht heeft kunst nodig om te kunnen groeien en zoals Smaling zelf al aangeeft is die juist zo belangrijk voor empathie.

Bij reflecteren op een kunstwerk denk ik dat de drie reflectietypes zoals beschreven door Smaling een functie hebben. Juist het spel tussen de verschillende typen van reflectie kan de pendelende beweging oproepen tussen lichaam en geest of zintuigen en cognitie waar Guillet du Motoux het aan de hand van Schiller al over heeft. Alle reflectietypen die Smaling beschrijft zijn zowel in de persoon van de kunstenaar als in het kunstwerk zelf terug te vinden.

5.3 Conclusie

Als we kunnen concluderen naar aanleiding van het werk van Haidt en Frijda dat het morele ook zijn fundament heeft in emoties en zintuiglijke ervaringen, waarom wordt er dan in het onderwijs voor professionals die werken vanuit een humanistische basis zo weinig mee gewerkt?

Er wordt wel gewerkt met reflectie in, op of tijdens het handelen van de normatieve professional, zoals beschreven door Smaling, en daar zullen de emoties ook veelvuldig aan bod komen. Maar waar zijn de zintuiglijke ervaringen zoals die opgedaan kunnen worden door de ervaring van een kunstwerk? Zoals ik al beschreven heb denk ik dat (normatieve) professionals niet alleen gebruik moeten maken van reflectie over of op hun werk maar ook van kunst om de verbeelding te vergroten en daarmee ook hun morele kader. Kunst kan op een andere manier ruimte geven dan reflectie op of over werk dat kan geven. *SlaveCity* is een werk dat in mijn ogen zeer geschikt is omdat juist dat werk

¹⁰⁹ ‘Goed Werk’, verkenningen van normatieve professionalisering red. G. Jacobs (red) (2008)

¹¹⁰ Smaling. A., (2008) p. 56

thema's aanspreekt die voor (normatieve) professionals van belang zijn. Het werk gaat over ethiek, moraal en de ander. Daarmee komt een wereld in beeld waarin een aantal idealen wordt gerealiseerd zoals het ideaal van groene energie en orgaandonatie. Maar ook het ideaal van het kapitaal wordt verder uitgewerkt. De rationaliteit komt ter discussie te staan en het werk geeft daarmee een andere draai aan het verlichtingsideaal. Wat het werk mij laat zien is dat alle idealen constant onder druk staan en dat elk ideaal in een monstrum kan veranderen als men de kritiek over boord gooit en enkel het ideaal als uitgangspunt neemt. Daarmee kan de normatieve professional zich dus ook bewust worden van zijn of haar eigen idealen of van stokpaardjes die wellicht niet in elke situatie wenselijk zijn. Kortom een kunstwerk geeft ruimte omdat kunst vrijheid is en daardoor ook in verband staat met de verbeelding en met het morele.

Nu ik besproken heb welke gereedschappen en emoties de kunstenaar allemaal tot zijn beschikking heeft en wat voor posities er zijn van waaruit er gereflecteerd kan worden op een kunstwerk, zal ik in het volgende hoofdstuk ingaan op *SlaveCity*. In de toon van *SlaveCity* vind ik elementen terug in het denken over de maatschappij. *SlaveCity* beeldt de paradox van het kapitaal uit en het is mijn stelling dat we kunst nodig hebben om de paradoxen van het leven ook te ervaren.

Intermezzo

ORPHEUS AND EURYDICE

*With the lights out, it's less dangerous*¹¹¹

Waar Prometheus staat voor doelmatigheid, staat Orpheus mijn inziens voor het spelen zoals Schiller dat beschreven heeft. We moeten ons echter wel realiseren dat de Homo Ludens, de spelende mens, een andere is dan een geëntertainde mens. De spelende mens is met zijn zintuigen actief deelgenoot aan het spel. Een entertainde mens is met zijn zintuigen een passieve deelnemer die ondergeschikt is aan het spel, hij is zijn zintuigen niet de baas en daardoor slaaf van de zintuigen geworden. Bij entertainment wordt het eigen denken niet aangesproken, men moet zich laten onderdompelen in het spektakel en het feest dat met de zintuigen gespeeld wordt. Entertainment laat ons niet over de bestaande kaders van het leven nadenken. Entertainment frustreert niet, stelt geen vragen, zoekt niet maar 'pleased', en stelt gerust.

In de menselijke verhouding tot entertainment kan men de liefdestragedie van Orpheus en Eurydice zien. Eurydice, Orpheus' vrouw, werd door een adder gebeten toen Aristaeus, die haar wilde aanranden, achter haar aanzat. Dit veroorzaakte haar dood. Orpheus gebroken door verdriet wilde niet leven zonder zijn grote liefde. Hij daalde af naar de onderwereld om daar de heerser over de schimmen te smeken zijn echtgenote aan hem terug te geven. Toen hij bij het koningspaar van de onderwereld aankwam, Hades en zijn vrouw Persephone, nam hij zijn lier en begon te zingen. Er gebeurde in de onderwereld iets wonderlijks. De wezenloze schimmen van de onderwereld luisterden naar de liefelijke klanken en weenden. Ook het koningspaar was ontroerd en besloot Eurydice en Orpheus te verenigen. Maar op één voorwaarde: Orpheus mocht niet naar zijn geliefde omkijken tijdens de reis naar boven voordat ze het zonlicht hadden bereikt. Toen het eind in zicht leek, kon Orpheus de verleiding niet weerstaan. Hij keerde zich om en zag hoe zijn geliefde naar beneden werd getrokken om diep onder de grond als schim voor eeuwig te verblijven. Later wordt Orpheus na een tragische dood met zijn liefde herenigd. Ze komen samen in het schimmenrijk. Orpheus mag nu ongestraft naar zijn liefde omkijken.

Entertainment is voor de mens een verleiding, we zijn er verslaafd aan ondergedompeld te worden in vermaak. Maar kiezen we hiermee niet onbewust voor een leven in het schimmenrijk? Schiller heeft al beschreven dat kunst vrijheid is en dat we die nodig hebben om niet te vervallen in barbaarij. Als wij in een wereld leven waarin we het spel inruilen voor entertainment geven we de vrijheid op en kiezen we voor een wereld vol barbaarij. Dan leven we in 'SlaveCity' waarin we slaaf zijn van onze zintuigen en kiezen we voor een bestaan in het schimmenrijk.

¹¹¹ Nirvana 1991 'smells like teen spirit'

6. SlaveCity

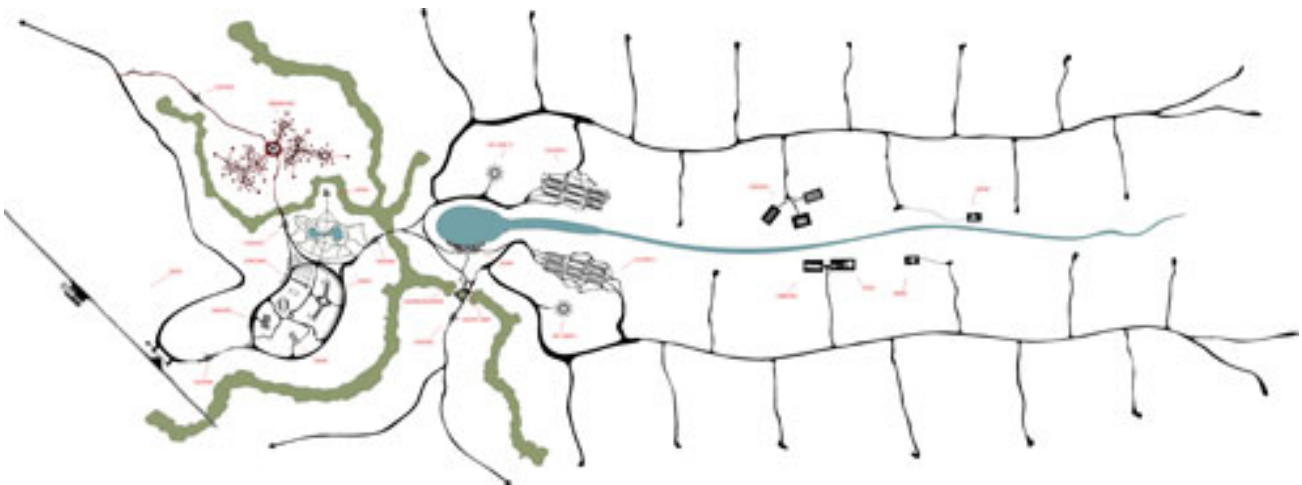
*All this with indignation have I hurled
At the pretending part of the proud world,
Who, swollen with selfish vanity, devise
False freedoms, holy cheats, and formal lies
Over their fellow slaves to tyrannize.*

(...)

*If such there be, yet grant me this at least:
Man differs more from man, than man from beast.¹¹²*

John Wilmot, earl of Rochester (1647-1680)

afbeelding 6 *SlaveCity* 2005



¹¹² John Wilmot (1675) regel 173 t/m178 & regel 220 t/m221 (eind)



SlaveCity [afbeelding 6 t/m 8] is een kamp op modelschaal waarin de ordening van de wereld en haar winstbejag centraal staan. *SlaveCity* is het ontwerp voor een stad waarin de principes van het kapitalistisch systeem op een extreme wijze zijn door gevoerd. ‘Winst’ is de drijfveer van de stad en daar heeft het slaven voor nodig. Deze slaven worden medewerkers genoemd. De stad draait om winst maar is ook een ecologisch wonder. Niets gaat verloren en alles wordt gerecycled. *SlaveCity* is een project dat de

logica van ecologie en winstbejag samenvoegt tot één geheel. De toeschouwer wordt hier geconfronteerd met een oxymoron:¹¹³ de kapitalistisch geplande economie die groeit zonder grenzen en daarmee zelfs de ontlasting van de mens tot kapitalistisch goed verheft.¹¹⁴

De eventuele bewoners van *SlaveCity* gaan bij binnenkomst door een selectieproces. ‘Oude, invalide, zieke en vies smakende mensen worden gerecycled in een biogasvergister, terwijl de gezonde, niet zo slimme mensen worden gerecycled in de vleesverwerkende fabriek. De jonge en gezonde mensen nemen deel aan het ‘orgaantransplantatieprogramma’, zo omschrijft AVL het selectieproces. Slechts zes procent van alle deelnemers is geschikt om in het callcenter van *SlaveCity* te werken.¹¹⁵

Het project levert niet alleen geld op door de telemarketing van het callcenter, maar ook door orgaanverkoop. Het ontwerp biedt plek aan 200.000 slaven. De geselecteerde gezonde slaven werken dagelijks binnen een strikt programma. Ze werken zeven uur per dag in de dienstverlening of op het land en zeven uur in het callcenter. De overige tien uur moeten

¹¹³ Een oxymoron is een stijlbegrip waarbij twee woorden die elkaar in hun letterlijke betekenis tegenspreken toch worden gecombineerd tot één begrip

¹¹⁴ Allen, J., Learmans, R., Betsky, A., & Vanstiphout, W., (2009) Learmans, R., the socially oriented art of Atelier van Lieshout. p. 34

¹¹⁵ [http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def\(1\).pdf](http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def(1).pdf)

verplicht worden besteed aan persoonlijke verzorging, nachtrust en ontspanning.¹¹⁶ *SlaveCity* bevat een ontwerp voor 18 gebouwen van negen verdiepingen hoog. Daarnaast is de infrastructuur van *SlaveCity* volledig uitgewerkt in maquettes, objecten en op papier. Het ontwerp bevat naast universiteiten en bordelen ook een ziekenhuis, luchthaven, winkelcentrum, callcenter en een museum.¹¹⁷ Ook is er een calculatiecentrum dat alles berekent en bijhoudt en



uitwerkt in de juiste statistieken.¹¹⁸ Als alle slaven zich aan het schema houden kan *SlaveCity* zichzelf voorzien van voldoende voedsel, water en energie. ‘De enige energiebron van de stad is hetgeen ze zelf produceert met behulp van biogas, zonne- en windenergie, waarbij wordt toegewerkt naar een Cradle to Cradle-situatie¹¹⁹ waarin alles werkt als een gesloten systeem en waar geen afval is.’ De organisatie van *SlaveCity* is zeer winstgevend. Het verdiende geld wordt geïnvesteerd in medische hulp, biologisch voedsel en groene energie.¹²⁰

6.1 *SlaveCity* versus Auschwitz

SlaveCity doet ons onherroepelijk aan de vernietigingskampen van het Derde Rijk zoals Auschwitz denken. Auschwitz staat symbool voor de terreur van de nazi’s en het menselijke leed dat zich daar heeft afgespeeld. Maar de naam Auschwitz staat ook voor de ambivalentie van de technologische beheersingsmacht.¹²¹ Auschwitz staat voor de moderne wetenschap en bureaucratische beheersingstechnieken die op rationele gronden werden doorgevoerd en eindigden in een goedlopende vernietigingsmachine.

Lyotard vraag zich in zijn boek ‘Le Differend’ af of er geschiedenis is na Auschwitz. Kunneman legt uit:

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Allen, J., Learmans, R., Betsky, A., & Vanstiphout, W., (2009) p.14

¹¹⁹ Cradle to cradle is afgeleid van Amerikaanse architect William McDonough en de Duitse chemicus Michael Braungart.

Deze filosofie wordt verder besproken in de conclusie van dit hoofdstuk.

¹²⁰ [http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def\(1\).pdf](http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def(1).pdf)

¹²¹ Kunneman, H.P.J.M., (1996) p. 28

“Volgens Lyotard komen in Auschwitz de moderne geschiedenis en het moderne vooruitgangsgeloof tot stilstand. Tegenover de Hegeliaanse gedachte dat de historische vooruitgang zijn impuls ontleent aan de positieve verwerking van negatieve ervaringen, stelt Lyotard dat zich uit ‘deze stront’ geen zin meer laat bakken (...) het kondigt slechts een einde aan: het einde van de grote verhalen van de moderne tijd.”

Door Auschwitz is de droom die in de Verlichting ontstond aan gruzelementen geslagen. Die droom was dat *‘op basis van de rationele vermogens van het moderne, autonome subject een waarlijk universele, harmonieuze gemeenschappelijkheid zou ontstaan, voorbij de traditionele vooroordelen, de religieuze onmondigheid en de knellende banden van lokaal gewortelde identiteiten.*¹²²

Verlichtingdenkers droomden van een universele identiteit die gebaseerd zou zijn op vrijheid, rationele kennis en redelijkheid. In naam van die universele identiteit zette het Derde Rijk joden, zigeuners, homoseksuelen en mensen die het niet met het systeem eens waren, buiten de gemeenschap. Daar werden zij gereduceerd tot materiaal voor een industrieel productie-vernietigingsproces.¹²³

Het vooruitgangsgeloof heeft dus niet gebracht wat men ervan gehoopt had, maar we zitten er nog steeds in vast. Lemaire verklaart het vooruitgangsgeloof aan de hand van de mythologie. Lemaire toont in zijn boek ‘de val van Prometheus’ aan dat de wereld zelfs na Auschwitz nog niet los is gekomen van het vooruitgangsgeloof die zijn ontstaansgeschiedenis heeft in de Verlichting.

6.2 Het vooruitgangsgeloof volgens Lemaire

Het huidige klimaat waarin het Westen volgens Lemaire verkeerd is er een van ongebreidelde groei, overconsumptie en een vooruitgangsgeloof dat ervoor zorgt dat de wereld uit zijn voegen barst. Het geloof van de moderniteit waarin de technologie voor alles een oplossing biedt heeft een wereld gecreëerd die ‘verstrikt is geraakt in zijn eigen behoefte spiraal’ Lemaire ziet in deze wereld de overmoed van Prometheus. Prometheus stal het vuur van de goden en gaf dat aan de mensen. Daarmee werden de mensen onafhankelijk en zelf machtig. Prometheus geeft met zijn drang zijn eigen leven naar zijn hand te zetten een gezicht aan het maakbaarheids- en vooruitgangsideaal. Doordat Prometheus ook overmoedig is wordt zijn betekenis als halfgod ambivalent. Prometheus geeft vrijheid maar gaat ook aan zijn eigen hoogmoed ten onder.

Lemaire schets aan de hand van verschillende onderwerpen een wereld die is bezeten door vooruitgang. Hij stelt de overmoed aan de kaak en gaat op zoek naar alternatieven. De Promethische houding is volgens Lemaire in de moderne tijd nog steeds dominant en daarbij wordt er voorbij gegaan aan andere kwaliteiten van het leven. In hoofdstuk twee heb ik de alternatieven die Lemaire ons biedt beschreven. Hier zal ik verder gaan met de thema’s die te vinden zijn in het werk van Atelier van Lieshout.

6.3 De wereld als een hoop stront

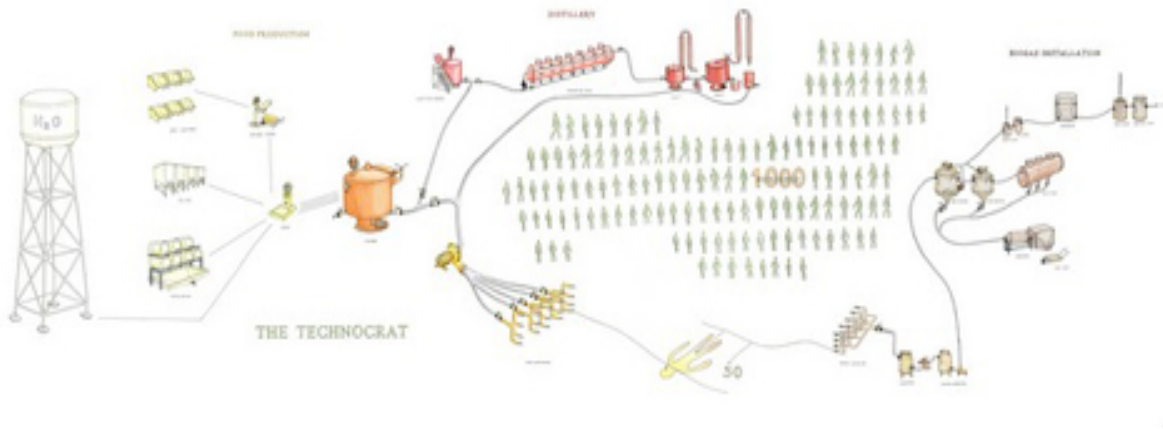
Lyotard is niet de eerste die de wereld, of de uitkomst van de geschiedenis, vergelijkt met een hoop stront. Die vergelijking is al te vinden bij Voltaire.

¹²² Kunneman. H.P.J.M.,(1996) p. 28

¹²³ Ibid. p. 29

“De Syriërs bedachten het volgende: de man en de vrouw waren geschapen in de vierde hemel, maar op een dag kregen ze zin in een pannenkoek in plaats van de ambrozijn die ze gewoonlijk aten. De ambrozijn verdampte door hun poriën, maar toen ze de pannenkoek hadden gegeten, moesten ze naar de wc. De man en de vrouw verzochten een engel om hun te wijzen waar het toilet was. ‘zien jullie daar dat planeetje van twee keer niks, op zo’n zestigduizend mijl hiervandaan?’ zei de engel tegen hen. ‘Dat is de plee van het heelal, ga daar maar zo gauw mogelijk naar toe.’ Ze gingen ernaartoe, en werden daar aan hun lot overgelaten; en vanaf die tijd is onze wereld geweest wat zij nu is.’”¹²⁴

afbeelding 9 **The Technocrat**, 2003



Bij andere denkers, zoals Norman O. Brown is ook de vergelijking en verwijzing naar uitwerpselen te vinden. Brown ziet het hele kapitalistische systeem als een systeem dat gebaseerd is op de anale fixatie. Hij baseert zijn werk natuurlijk op Freud en gaat daarbij terug naar de anale fase van het kind zijn. Brown ziet in de overgang van de Middeleeuwen naar de moderniteit dat de anale fase onderdrukt is. Door die onderdrukking is de anale fase getransformeerd naar eigendom en bezit. Hiermee ziet Brown dus het hele kapitalistische systeem als een in de kern anaal systeem.¹²⁵

Ook Joep van Lieshout is gefascineerd door menselijke uitwerpselen. Bij ‘*the Technocrat*’ 2003/04 [afbeelding 9 t/m 11], een voorloper op het ontwerp van *SlaveCity*, worden menselijke uitwerpselen al gebruikt voor opwekking van energie. De ‘burgers’, geslachtsloze menselijke figuren, worden zelfs met een slang in hun anus geholpen het ‘bruine goud’ uit te scheiden om zo energie op te wekken.

¹²⁴ Voltaire filosofisch woordenboek. (2007) P. 292

¹²⁵ Over dit thema is veel meer te schrijven maar omdat ik mijn doel niet uit het oog wil verliezen doe ik dat hier niet. Een ieder staat natuurlijk vrij om zelf het werk van Brown of Freud er verder bij te pakken.

afbeelding 10 **Alcoholator, The Technocrat, 2003**



SlaveCity gaat nog een stap verder met het gebruik van menselijk materiaal voor opwekking van energie door de mens in zijn geheel te recyclen. Juist het ontmenselijke van de ‘medewerkers’ in het ontwerp van *SlaveCity* en de rationele principes die daarachter schuilgaan roept de associatie met Auschwitz op. In die zin roept *SlaveCity* een zeer verontrustend beeld op van onze wereld. Na Auschwitz is er kennelijk nog steeds geen ‘nieuwe wereld’ ontstaan. Geen enkel idee over een universele waarde, of ideaal, heeft tot nu gebracht wat we ervan hoopten.

afbeelding 11 **Big Bunk Bed, The Technocrat, 2003**



6.4 De filosofie achter SlaveCity

In *SlaveCity* en in ander werk van Atelier van Lieshout kan men de filosofische benadering van ‘homo sacer’ van Giorgio Agambem¹²⁶ terug vinden. Zijn visie wordt ook wel ‘Bare Life’ genoemd. Agamben beschrijft hoe de politiek een uitzonderingsstatus in eigen land kan verkondigen waarmee het juridisch in staat is de burger zijn grondrechten af te pakken. Deze juridische methoden werden onder andere in nazi Duitsland toegepast, maar ook in onze huidige samenleving wordt onder de noemer ‘terroristische dreiging’ gebruik gemaakt van dit soort methodes. In de uitzonderingssituaties kunnen de grondrechten van mensen worden opgeschort. Zo ook bij de gevangenen van een kamp, zoals de ‘bewoners’ van Auschwitz. Maar denk bijvoorbeeld ook aan hedendaagse plaatsen als Guantanamo Bay of asielzoekers.

Agambem wijst op het onderscheid tussen de mensen die een biologisch leven leiden en de mensen die een politiek leven leiden. In het oude Grieks bestaan er twee woorden voor leven ‘zoè’ en ‘bios’. Zoè staat voor het biologische leven zoals eten, slapen en seks. Bios daarentegen staat voor het politieke leven van burgers, zoals de invloed die zij op anderen kunnen uitoefenen, rechten die zij bezitten en macht die ze gebruiken. Er wordt een verschil gemaakt tussen hen die spreken en hen die werken. Als bios zijn intrede in het biologische leven doet, begint politisering van het naakte leven, ook wel biopolitiek genoemd.¹²⁷ Het biologische leven kan men zien als het naakte leven (bare life). In de concentratiekampen van het Derde Rijk, maar ook in andere kampen waar mensen hun politieke leven afgepakt wordt, is er sprake van dit naakte leven.¹²⁸ Men heeft geen invloed op het eigen leven maar leeft enkel volgens de regels van het kamp. Dit zien we terug als het ontmenselijken van de mens. Daarmee wordt bedoeld dat alles wat een mens tot een volwaardig mens maakt wordt afgepakt. Het politieke leven van de kampbewoners is niet meer van betekenis en heeft geen bestaansrecht meer. De bewoners van de kampen hebben geen invloed meer op het eigen indeling van hun leven. Ze eten, slapen en werken volgens de wetten van het kamp en kunnen daar geen invloed op uitoefenen. Ze zijn slaven geworden en alleen in het bezit van een biologisch leven.

In *SlaveCity* wordt weer ironisch gebruik gemaakt van dit gegeven dat vooral terug te zien is in het taalgebruik. Het werk heet ‘*SlaveCity*’ maar de slaven worden ‘participants’, oftewel medewerkers genoemd. De illusie wordt daarmee opgewekt dat deze participants zelf gekozen hebben voor een leven in *SlaveCity* en dus in bezit zouden zijn van een politiek leven. Maar als we naar het werk kijken zien we iets geheel anders, er is, ondanks dat er onderwijs, ontspanning, ziekenhuizen en andere zaken zijn geen sprake van een politiek leven. Het leven is ingedeeld en daar moeten de medewerkers zich aan houden anders werkt het systeem niet.

In *SlaveCity* komen kampbewoners, als mensen in een uitzonderingspositie, centraal te staan.

¹²⁶ Hier maak ik gebruik van de Nederlandse vertaling van Agamben’s werk *Homo Sacer* uit 2002 het oorspronkelijke werk is geschreven in 1995.

¹²⁷ Agamben, G., (2002) p. 10 &11. hij verwijst hier ook naar het interessante feit dat Foucault nooit verwijst naar de human condition van Hannah Arendt terwijl zij daarin al veel eerder spreekt over het verschil tussen zoe en bios.

¹²⁸ Er zijn op dit moment van schrijven natuurlijk nog steeds veel plekken op de wereld waar mensen hun politieke leven wordt afgenomen. En helaas moet ik hier melden dat de wereld wat dat betreft na Auschwitz nog steeds erg weinig geleerd heeft en dat deze plekken nog steeds bestaan.

Als buitenstaander zie je hoe hun leven wordt ingedeeld. Alles is afgemeten en naar tijd, winst en biologische behoeften ingedeeld. In paragraaf ‘Autonomie en Slavernij’ zal ik verder ingaan op de onderdrukking van het systeem en vrijheid.

afbeelding 12 **Organs** Kidney Bladder Combination, 2003



6.5 Autonomie en Slavernij in SlaveCity

Bij atelier van Lieshout gaat veel aandacht uit naar het lichaam. Menselijke organen worden als mooie systemen benaderd die worden uitvergroot, nagemaakt en tentoongesteld. Soms enkel als object (*Organs* 2003 [afbeelding 12]), een andere keer als uitgangspunt voor een bar (*Barrectum* 2005 [afbeelding 13]) of slaapplek (*the Wombhouse* 2004 [afbeelding 14]). Ook de fascinatie voor het lichaam als uitdrukking van autonomie en vrijheid is terug te zien in *SlaveCity*.

In *SlaveCity* zijn de medewerkers bij uitstek onderworpen aan het kapitalistisch systeem dat, zoals hierboven al beschreven, zelfs zo goed is doorgevoerd dat het zijn ecologische problemen oplost. Het gesloten systeem genereert geld zonder ecologische schade aan te richten. *SlaveCity* is dus meester van zichzelf. De meester van het kapitaal.

Bij *SlaveCity* gaat het niet om het gezag van één man maar om de tirannie van één geheel systeem. Het systeem neemt ons onze vrijheid af. Vaak wordt de bedreiging van onze vrijheid opgevat als iets dat buiten ons staat. Onze vrijheid wordt aangevallen door de ander en dus moeten we ons beschermen tegen de ander. Echter we zien in de loop der geschiedenis dat vrijheid vaker nog wordt bedreigd door processen die we onszelf aan doen dan door processen die van buiten komen. Denk hierbij aan de rechten van burgers met betrekking tot privacy die ondergeschikt worden gemaakt aan de oorlog tegen de vermoedelijke dreiging van buiten af, terrorisme.

afbeelding 14 barrectum 2005



Veel werk van het atelier ontstaat door vragen over vrijheid. In deze zoektocht is het atelier belandt in het bestuderen van systemen, zoals het ook het lichaam benadert als een systeem. Een prachtig systeem waarvan Joep van Lieshout zich wel eens heeft afgevraagd wie de ontwerper er van was. Maar er ontstaat een paradox. Juist met de focus van het atelier op het lichaam en het systeem wordt aangetoond dat het lichaam een onderdeel is van een groter geheel.¹²⁹ Het lijkt dus wel of de zoektocht naar autonomie en vrijheid van het atelier in de fuik van het systeem is gelopen en zichzelf daarmee heeft opgeheven. Zelfs ons lichaam is een systeem en dus is onder de tirannie van het systeem niet uit te komen.

Welke wereld laat *SlaveCity* ons zien en welke vragen roept zij op? Voor welke wereld is *SlaveCity* een spiegel? Dit ligt natuurlijk aan de positie van waaruit we het werk bekijken. Is het vanuit de kunstenaar, de toeschouwer of vanuit het werk zelf? In de volgende paragraaf zal ik de expositie zoals die in Duitsland heeft plaatsgevonden en de reacties op het werk bespreken en wat zij teweeg heeft gebracht.

¹²⁹ Allen, J., Learmans, R., Betsky, A., & Vanstiphout, W., (2009) p. 11



6.6 De ironie van de expositie van *SlaveCity* in Duitsland

Het Folkwang museum in Duitsland heeft van april tot juli 2008 het werk *SlaveCity* tentoongesteld. Deze expositie werd mede mogelijk gemaakt door RWE AG,¹³⁰ een energiemaatschappij die in 1898 werd opgericht in Essen. Tot de belangrijkste markten behoren Duitsland, Groot-Brittannië, Oostenrijk, Nederland, Luxemburg, Polen, Hongarije, Tsjechië en Slowakije. RWE AG is een grote jongen in de wereld van de energieleveranciers. Kolencentrales zijn de voornaamste bron van energie die RWE AG levert, ongeveer 32 procent. Kernenergie levert ook een belangrijke bijdrage aan de energiewinning voor de Duitsers, zo'n 14 procent van het totaal.¹³¹

Waarom heeft een energie maatschappij als RWE AG een kunstwerk als *SlaveCity* en de expositie willen sponsoren? Alwin Fitting een lid van de executive board van RWE AG legt in het boek, dat bij de expositie uitgeven is, de redenen uit.

“The Munich-based economic ethicist Karl Homann talks of companies having a “responsibility to discourse” along with their regulatory obligations and immediate liability for their actions. At a time in which large companies at general and power companies like us in particular, are faced with much criticism, we are particularly interested in taking part in the debate on energy and climate policy. For if we want to be part of the solution – and we do- we need to address the problems currently under discussion. The sponsorship of SlaveCity was entirely compatible with this aim and has been a great success in all respects. The many-faceted objects from the atelier van Lieshout drew an enormously

¹³⁰ Rheinisch-Westfälisches Elektrizitätswerk

¹³¹ http://www.z24.nl/bedrijven/energie/artikel_48147.z24/Wie_is_energiereus_RWE_.html

*positive response from the exhibitions visitors, and many RWE employees became involved in an intensive debate about the issues raised. Our people asked questions, followed things up, got talking – about aspects of their working lives or the advantages or disadvantages of various forms of energy production.”*¹³²

Het lijkt wel of hiermee alle ironie die in *SlaveCity* zit tot een hoogtepunt komt. *SlaveCity* is een kunstwerk dat gemaakt is door een organisatie die zijn publiek met ironie naar het verschijnsel van organisaties laat kijken. Dit doet zij met de blik gericht op autarkische organisaties die de droom van autonomie kunnen verbeelden van gesloten systemen en totale onafhankelijkheid. Deze verbeelde droom van autonomie gaat gepaard met het zelfvoorzienend zijn en het opwekken of genereren van energie. Het werk roept de onherroepelijke associatie met het Derde Rijk op. Maar het is de vraag of RWE AG de focus op die associatie zou willen leggen. RWE AG wil een discours over het gebruik van energie op gang brengen en doet dat aan de hand van het werk *SlaveCity*. Maar in *SlaveCity* worden ook mensen ontdaan van hun menselijkheid en doet ons op die manier denken aan de vernietigingsmachines van het Derde Rijk. Hoe ironisch is het dat dit kunstwerk wordt geëxposeerd in Duitsland, het land waar de geschiedenis zo hardvochtig heeft toegeslagen met het Derde Rijk. Het werk wordt daar niet alleen geëxposeerd maar ook nog eens gesubsidieerd door een energiemaatschappij een enorme organisatie. Een organisatie die één van de belangrijkste onderdelen van ons leven in handen heeft, de energie. En op dat gebied spelen zich juist allerlei politieke belangen af. *SlaveCity* komt hiermee dus tot een ironisch hoogtepunt.

6.7 Conclusie

In dit hoofdstuk heb ik de de ontstaansgeschiedenis van Atelier van Lieshout geschetst en daarmee ook de ontstaansgeschiedenis van *SlaveCity*. De associaties die het werk oproept en de fascinaties van het kunstenaarscollectief zijn besproken en ook de sponsoring van de expositie van *SlaveCity* door RWE AG is aan bod gekomen. Wat kunnen we hier nu voor conclusie uit trekken? Wellicht kunnen we stellen dat Joep van Lieshout de ontwikkeling van de kunstenaar als zakenman zo goed heeft gezien dat hij dat idee zelfs in zijn werk *SlaveCity* heeft doorgevoerd. Daar toont hij eigenlijk een zakenplan dat naadloos aansluit bij de verlangens van de huidige maatschappij. Groei, winstmaximalisatie en de ontlasting van het milieu, een idee waar menig beleidsmaker van kan dromen.

SlaveCity vertoont veel overeenkomsten met de Cradle to Cradle filosofie van de Amerikaanse architect William McDonough en de Duitse chemicus Michael Braungart. Cradle to Cradle (van wieg tot wieg) gaat uit van het concept dat afval voedsel is. Oude materialen worden gebruikt voor de vorming van nieuwe producten, zonder dat daarbij sprake is van kwaliteitsverlies of restproducten. Deze zienswijze is in veel werk van het atelier terug te vinden en loopt als een rode draad door het oeuvre heen van *AVL-Ville, the Technocrat* tot aan *SlaveCity*. Het uitgangspunt van Cradle to Cradle is in *SlaveCity* tot in het extreme doorgevoerd.

Joep van Lieshout is een opperzakenman, die geen last heeft van wetten, regels of morele bezwaren. Groen met winstmaximalisatie, recycling van Cradle to Cradle¹³³ alleen de behandeling van

¹³² Atelier Van Lieshout (2008) Alwin Fitting p. 11

¹³³ [http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def\(1\).pdf](http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def(1).pdf)

de medewerkers kan ons zorgen baren. Hoewel men ook duidelijk kan zien dat deze ‘medewerkers’ een leven hebben die beter is dan het leven van bijvoorbeeld de arbeiders die Dubai gebouwd hebben. De arbeiders van Dubai zijn vaak Indiërs of Pakistani die onder miserabele omstandigheden werken en leven voor een veel te laag loon. De werkgevers leggen vaak beslag op de paspoorten van de werknemers en die wonen in zogenaamde werkkampen. Ze hebben geen toegang tot de burgerlijke maatschappij in Dubai en zijn tweederangs burgers. Kijken we bij dit werk in een spiegel van onze samenleving; als we het bijvoorbeeld vergelijken met de machtsverhouding van het westen ten opzichte van andere landen en culturen? En hoe het Westen zijn rijkdommen heeft en behoudt door de constante uitbuiting van grondstoffen en loonarbeiders in lagelonenlanden?

Of zien we dat wij zelf ook werken in *SlaveCity* : Is *SlaveCity* een kritiek op ons arbeidsleven? Ons eigen werkende leven waar we carrière najagen met oogkleppen op. Waar we kinderen, ouderen en zwakkere wegstoppen in instituten omdat er gewerkt *moet* worden. Onze wereld waarin dagelijks mensen om acht uur 's morgens op de fiets stappen om naar een vierkant gebouw te fietsen en achter vierkanten schermen gaan zitten en daar cijfers of andere data invoeren; kritiekloos, gedachteloos bijna levenloos.

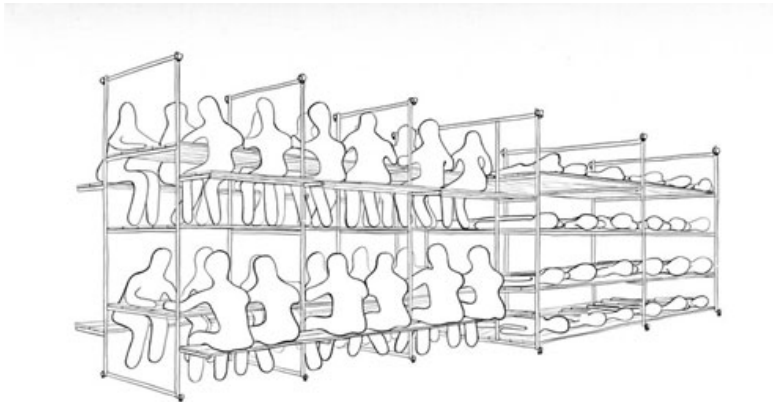
In brief zes van de esthetische opvoeding van de mens spreekt Schiller zijn ongenoegen uit over de ontwikkeling in de moderne cultuur dat mensen maar op één soort talent worden aangesproken. De mens wordt zogezegd opgedeeld en ontplooit zich niet meer op alle facetten van het mens zijn maar enkel op die, die lonend en goed geacht worden: *‘Wanneer men het beroep tot maatstaf van de mens maakt, wanneer men bij de ene burger slechts het geheugen, bij de andere slechts het tabellarisch verstand en bij een derde slecht mechanische kundigheden respecteert, wanneer men in het ene geval ongeacht karakter, slechts het verwerven van kennis aanmoedigt, terwijl men in een ander geval een geest van orde en wetmatigheid propageert, ook al gaat deze gepaard met de grootst mogelijke verduistering van het verstand, (...) mag het ons dan verwonderen dat mensen hun overigen talenten verwaarlozen om aan die ene capaciteit welke geacht wordt en lonend is, alle zorg te besteden?’*¹³⁴ Schiller ziet hierin het verlies van eenheid die in de mens aanwezig is maar door dit gebruik van arbeidsverdeling verloren is gegaan.

Het ‘doemscenario’ van Schiller is terug te zien in *SlaveCity* . De Tayloriaanse arbeidsverdelingen die Atelier van Lieshout maakt in het begin van de installatie laten dit zien. Een Tayloriaanse indeling verwijst naar de Amerikaanse ingenieur Frederick Winslow Taylor. Hij publiceerde in 1911 ‘Principles of Scientific Management’. Taylor is de ingenieur die op systematische wijze arbeid en tijd aan elkaar koppelt. Hij ontdekt dat mensen meer produceren als ze slechts één dezelfde handeling hoeven te verrichten. Daarbij werd onder andere de lopende band en de prikklok geïntroduceerd. Het indelen van de ‘medewerkers’ in *SlaveCity* op intellect, uiterlijk, smaak en gezondheid is natuurlijk een bizarre doorvoering van het instrumenteel-rationele denken, men hoeft zich niet meer op alle facetten van hun mens zijn te ontplooien want dat levert niets, ergo levert geen geld, op.

¹³⁴ Schiller. F., (2009) p. 22

7. SlaveCity ervaren

SlaveCity Drawings, Sleep Work Unit, 2005



In de voorgaande hoofdstukken heb ik getracht in kaart te brengen hoe we in ons leven niet alleen kennis opdoen en reageren via cognitieve, rationele processen, maar dat onze zintuigen daar ook een belangrijke rol in spelen. Ik heb geprobeerd aan te tonen dat het in de Renaissance heel gebruikelijk was de zintuigen als bron van kennis te accepteren. In die tijd beïnvloedde kunst en wetenschap elkaar en de rationele kennis werd nog niet gescheiden van de zintuiglijke kennis. Sinds die tijd zijn die twee steeds meer van elkaar gescheiden geraakt en heeft ook het humanisme de weg van de rationaliteit boven die van de zintuiglijkheid gekozen. Daarnaast heb ik beschreven aan de hand van Theodor Adorno, Walter Benjamin en Susan Buck-Morss hoe het belang van de waarden van onze zintuigen in een wereld van technologische vooruitgang steeds meer op de achtergrond is geraakt.

Ik wil de vraag onderzoeken wat we kunnen leren van een ‘echt’ kunstwerk. Onder een echt kunstwerk versta ik een werk dat gemaakt of ontworpen is door een kunstenaar. Een werk dat vervaardigd is met het doel mensen te prikkelen, te behagen of tot reflectie aan te zetten. Ik richt mij op geëngageerde, conceptuele kunst waarbij het doel is publiek te prikkelen en tot reflectie aan te zetten.

Ik wil me niet verliezen in een discussie over wat kunst en een kunstenaar is maar toch zal ik aan de hand van Shebani een richting proberen te geven. Kunst zorgt ervoor dat we door kijken kunnen denken over het leven zoals we dat door het kunstwerk ervaren. We hebben om met Dewey te spreken altijd een ervaringskader waaruit we de wereld bekijken. Die is zowel subjectief als collectief. Als een kunstenaar creëert dan is hij aan het ‘schrijven’ of ‘transcriberen’ wat er opkomt in zijn bewustzijn, wellicht zelfs in zijn onderbewust zijn, door de wereld te ervaren. Dat is volgens Shebani misschien wel de meest complete manier van het openbaren van de ervaring. Dit is ook het verschil tussen het gewoon navertellen van een gebeurtenis of een gedicht of schilderij van diezelfde gebeurtenis horen of zien.¹³⁵

¹³⁵ Shebani. M.A., (1989) p.102

SlaveCity als kunstwerk

SlaveCity is een kunstwerk dat bedoeld is om mensen te prikkelen en te laten reflecteren. Het is een ontwerp voor een stad waar winst de drijfveer is. Wat mij interesseert in het werk *SlaveCity* is de thematiek die behandeld wordt en de werking van het werk, anders gezegd: de werking van het ontwerp voor een stad, want atelier van Lieshout speelt ook telkens weer met de concepten kunst en design. *SlaveCity* laat ervaren wat er gebeurt als men het ideaal van rationaliteit kritiekloos doorvoert. Zij laat de betekenis zien van ethiek en moraal als deze omgedraaid worden en in het teken van het systeem komt te staan. Daarbij komt in beeld dat elk ideaal kritiekloos doorgevoerd kan veranderen in een monstrem. Een kunstenaar (of kunstwerk) probeert een breder repertoire van de mens aan te spreken en bij *SlaveCity* lukt dat omdat het de grenzen opzoekt waardoor ik word geprikkeld om mijn eigen morele kompas in beeld te krijgen en te gaan onderzoeken.

Wat leert SlaveCity over mensen en macht

Een van de lessen die *SlaveCity* ons meegeeft over mensen en macht is dat we de complexiteit van de wereld niet volledig begrijpen. Door telkens weer fundamentele zaken, zoals medemenselijkheid, te reduceren tot technologische projecten waarin verkeerde doelstellingen, namelijk de doelstellingen van het systeem (kapitaal) worden nagestreefd. Hiermee raakt de complexe vraag wat een goed leven is op de achtergrond. Het verlangen naar geld en macht wordt verheven tot de moreel juiste. Denk daarbij aan de uitspraak 'Greed is good' uit de film *Wall Street* uit 1987 van Oliver Stone. Hebzucht en macht gaan in *SlaveCity* hand in hand. Het systeem dat daar gepresenteerd wordt is een enorm winstgevend project. Daarbij zijn slaven nodig en inherent hieraan de macht over het leven van anderen. Iedere keer duiken er fenomenen in onze maatschappij op, zoals moderne slavernij,¹³⁶ die het gevolg zijn van een misplaatste rationalisering van ons betere leven. Universele kennis kan leiden tot abstracte ethiek, enkel gebaseerd op de rede waar de menselijkheid uit verdreven wordt en de onmenselijkheid wordt geaccepteerd als negatieve werking van de vooruitgang. Dit alles wordt zichtbaar in *SlaveCity*.

Wat leert SlaveCity over zingeving

Bij de macht over de ander komt het leven en de levensindeling aan bod. Omdat de toeschouwer ook zichzelf kan zien in het systeem van *SlaveCity*, bijvoorbeeld als de arbeider die braaf zijn werk verricht, kan hier een reflectie optreden met vragen die gaan over het huidige arbeidsproces of over de grote verschillen tussen het Westen en de rest van de wereld. *SlaveCity* legt de vinger op de gevoelige plek met betrekking tot zingeving vanwege de afwezigheid ervan in het ontwerp. Er is wel een universiteit, een bibliotheek en is rust verplicht te nemen, het liefst met een bezoek aan het bordeel. Maar er mist iets: een eigen keuze.

Wat leert SlaveCity over ethiek en moraal

Door een extreem doorgevoerd rationaliseringsproces in het ontwerp van *SlaveCity* brengt het in kaart wat er mis gaat bij een puur op rationele gronden gebaseerd systeem. Ook legt het daarmee het utopie

¹³⁶ Denk hierbij bijvoorbeeld aan human trafficking of de mensen die Dubai opgebouwd hebben of coltan uit de mijnen in Afrika halen. De slavernij is in dat opzicht nog steeds niet voorbij alleen meer aan het oog onttrokken.

of systeemdenken bloot.¹³⁷ We kunnen geen betere wereld maken. We moeten het doen met die die er is. Elk ontwerp voor een nieuwe wereld is gedoemd te mislukken. We hebben in de geschiedenis al vaker gezien dat het ontwerpen van een nieuwe wereld niet goed gaat. Dat zagen we in extreme vorm bij nazi-Duitsland maar ook op kleinere schaal is het zichtbaar. Kijk eens naar de woonflats in de achterbuurten van Parijs of in de Bijlmer. Deze woonfabrieken stammen af van het ideaal van gelijkwaardigheid. Een utopisch denkbeeld met wortels in de ontwerpen van Mies van der Rohe (1886-1969) en Gerrit Rietveld (1888-1964). Wonen onder en boven elkaar met veel licht en zonder culturele verbinding was het ideaal. Ook dit idee heeft geleid tot troosteloze woonfabrieken. Wat ik hiermee aan probeer te tonen is dat elk ontwerp voor een betere wereld tot nu toe aan zijn eigen ‘succes’ ten onder is gegaan. Dit is een spanning die in de mens voortduurt. *SlaveCity* leert ons die spanning te zien en ervaren.

7.1 Wat kunnen we leren van het kunstwerk *SlaveCity* ?

Zoals beschreven heeft de kunstenaar toegang tot een aantal interessante gereedschappen en emoties die allemaal betrekking hebben op onze zintuigen. Bijvoorbeeld het morele dat door de zintuigen tot ons komt en de ironie die ons uit evenwicht kan slaan. Juist de reflectie op die emoties en zintuiglijke ervaringen spelen een rol bij het kunstwerk.

In *SlaveCity* laat Atelier van Lieshout zien dat ze meester zijn in de actuele uitbeelding van onderdrukking. Waar in de 19^e het kunstwerk van Goya de onderdrukking van zijn tijd in beeld bracht¹³⁸[afbeelding 15] doet Atelier van Lieshout hetzelfde met gebruik van andere materialen. Zij brengen met *SlaveCity* de onderdrukking door het systeem in beeld. Daarbij schromen ze niet ons wakker te schudden en ons te laten delen in een ervaring die wellicht niet zo prettig is. Het bestaan wordt onderzocht op een manier die voorbijgaat aan de gemakzucht. Het werk verontrust ons en blijft als een angel in onze huid steken.

SlaveCity lijkt wel het ontwerp van een Gesamtkunstwerk waar het fascisme zo mee bezig is geweest en waar Benjamin ons op heeft gewezen. Daarmee wijst het ons op de pijnlijke plek in het denken en werken met systemen waar we nog steeds zo dol op zijn. Nog steeds spelen in onze huidige maatschappij de cijfers, het systeemdenken en de technologische ‘vooruitgang’ een grote rol. Dit ondanks ons historisch besef waar het toe heeft geleid. Hannah Arendt beschrijft in haar boek ‘De banaliteit van het kwaad’ hoe Eichmann zich door deze systemen niet bewust was en niet zich schuldig voelde over wat hij gedaan had. Het systeem werkte en dat was zijn taak. *SlaveCity* kan werken en levert geld, groene energie en organen op. Het systeem werkt! Wat we dus kunnen leren van *SlaveCity* heeft zowel betrekking op onze leefomgeving als op ons eigen handelen en zijn daarin. *SlaveCity* doet onze zintuigen prikkelen op een manier die we in de huidige tijd niet meer gewent zijn.

¹³⁷ Ik wil hier benadrukken dat utopie en systeemdenken niet hetzelfde zijn. Utopieën bestonden al ver voordat het systeemdenken bestond. Het ideaal van een betere wereld valt niet samen met het ideaal van het systeem. Wel is er een vergelijking te maken dat in de huidige maatschappij juist in het systeem een betere wereld wordt gezocht.

¹³⁸ *Saturn Devouring His Son*, c. 1819–1823 Er bestaan verschillende interpretaties over de betekenis van het schilderij: het conflict tussen de jeugd en ouderdom, de tijd en alles wat zij vernietigt, de wreedheid van god. Maar het schilderij werd ook gezien als allegorie voor de situatie in Spanje waar het verhaal van Saturnus een metafoor is voor de revolutie die zijn eigen kinderen verslindt.

In de huidige tijd zijn we verwend geraakt door film, tv en vergevorderde technische uitvindingen die onze zintuigen voor de gek kunnen houden. Ze kunnen zintuiglijke ervaringen oproepen die we vanuit onze luie stoel kunnen ervaren. In het vorige hoofdstuk heb ik al beschreven wat Adorno's positie hier over was. Adorno spreekt over de massacultuur die ervoor zorgt dat het voor mensen onmogelijk wordt authentieke kunstuitingen te volgen. Ik sluit me daarbij aan en denk juist daarom dat het bezoeken van een kunstwerk als *SlaveCity* waardevol kan zijn.

Om mijn verhaal kracht bij te zetten en niet enkel mijzelf als instrument te gebruiken ben ik met een aantal medestudenten van de Universiteit voor Humanistiek het werk *SlaveCity* gaan bezoeken.

afbeelding 15 **Saturn Devouring His Son**, Goya 1819–1823



7.2 SlaveCity ervaren in praktijk

Er wordt in de wetenschappelijke wereld vaak verwezen naar kunstwerken, maar dit gebeurt altijd op een rationele wijze. Dan wordt bijvoorbeeld de context waarin het werk gemaakt is behandeld. Maar de vraag wat een kunstwerk met je doet, welke ervaring het je geeft wordt daarbij mijn inziens niet genoeg in beeld gebracht. Als de vraag van de ervaring wel in beeld komt dan gaat het zelden over het morele. Veeleer wordt daarbij ingegaan op spirituele, individuele ervaringen. Tot nu toe heb ik besproken wat het werk *SlaveCity* voor mij betekent maar omdat ik niet enkel van mijzelf en mijn eigen ervaring wil uitgaan, heb ik hier een empirisch onderzoek gedaan onder een aantal medestudenten van de Universiteit voor Humanistiek.

Om mijn conceptuele kader zoals hiervoor beschreven empirisch te onderbouwen heb ik een aantal studenten van de Universiteit voor Humanistiek geïnterviewd aan de hand van vragen die ik grotendeels baseer op het werk van Dewey ‘kunst als ervaring’. Op de Universiteit voor Humanistiek wordt vaak gesproken over een horizonverbreding als vergroting van empathie (Smaling en Alma) of als verbreding van het kennis domein waar men zich (als normatieve professional) door laat inspireren (Kunneman). Kunst kan daarin een rol spelen.

Ik wil hier onderzoeken of het blootgesteld worden aan een kunstwerk als *SlaveCity* meer impact heeft dan het lezen van informerende teksten over het werk. *SlaveCity* is een kunstwerk waarin gebruik wordt gemaakt van taal en beeld. Het is geen schilderij maar een installatie van een ontwerp voor een stad. Taal is hier onderdeel van het kunstwerk zelf en een ontwerp van een stad draagt altijd taal, cijfers en berekeningen in zich.

De visie van Dewey

Als kunst gevangen wordt genomen in één definitie kan het sterven. Kunst is actie zoals Dewey en in navolging van hem ook Guillet du Monthoux beschrijft.¹³⁹ Als actie wordt vastgelegd verliest het zijn kracht. Hierdoor is kunst een beweging en beweging is voor onderzoek een moeilijk domein. Als een constructeur van realiteit pendelt de kunstenaar tussen het subjectieve en het objectieve. Een kunstenaar ervaart zijn wereld, een gebeurtenis en vertaalt dat naar zijn eigen binnenwereld om er vervolgens weer een werk van te maken die communiceert naar of met de buitenwereld.

In deze beschouwing van Dewey kan men de Schwung van Schiller terug vinden. Kunst kan voor een vergroting van de eigen ervaring zorgen omdat kunst een poging doet andere betekenissen en expressies te geven aan het leven.¹⁴⁰ Hierin zien we ‘het spelen’ van Schiller terugkeren. Kunst is het spel met de zintuigen en een beweging tussen subjectiviteit en objectiviteit. Van dat spel kan geleerd worden doordat het de horizon verbreedt. Dit spelen is niet hetzelfde als entertainment. De spelende mens is actief deelgenoot aan het spel. Ook is het spel niet altijd toegankelijk en zijn gevoelens van onbegrip en frustratie niet uitgesloten.

De entertainende mens zit achterover, laat het spektakel aan zich voorbijtrekken en is geen deelgenoot aan het spel. Neem bijvoorbeeld het computerspel, waarvan sommigen zullen zeggen; “ik ben participant want ik beheers de knoppen”. Maar er is geen input van de speler, hij beheerst de knoppen maar al zijn mogelijke keuzes zijn al voorgeprogrammeerd. De illusie is opgeworpen dat hij

¹³⁹ Guillet du Monthoux (2004) p. 47

¹⁴⁰ Ibid. p. 46

zelf meespeelt maar om het spel te kunnen spelen is hij slechts nodig als energie en zijn handelen geeft geen nieuwe input. Mocht er een nieuwe speler de knoppen overnemen dan zal er geen nieuw spel ontstaan.

De spelende mens participeert wel, de toeschouwer is nodig als input om het werk vorm te geven, betekenis te geven en te laten werken. Esthetiek moet volgens Dewey niet gereduceerd worden tot iets dat alleen materiaal is dat de zintuigen bespeelt, noch behoort het enkel tot de subjectieve cognitie. Iets is kunst als het werkt als kunst. En voor Dewey is kunstwerk dan ook een werkwoord.¹⁴¹ In esthetiek wordt de dualistische scheiding tussen subject object, idee en materiaal, lichaam en geest vaag. Dewey zijn standpunt is dat de ervaring die kunst geeft geen ‘vreemde’ voor de ‘echte’ sociale wereld is.¹⁴² Kunst reageert en komt voort uit de sociale wereld en staat er ondanks haar uitzonderlijke positie middenin.

Het werk *SlaveCity* maakt gebruik van zowel taal als beeld. Zo ook de werking van de titel ‘*SlaveCity*’. De titel roept al verwarring op, ‘is het ironisch, brutaal of serieus?’ Door te spelen met taal en beeld speelt *SlaveCity* met de vaststaande concepten over wat kunst is. Atelier van Lieshout stelt dus telkens weer de vraag: wat is kunst, kan een ontwerp voor een stad, utopie of dystopie, een kunstwerk zijn? Deze vraag heb ik ook voorgelegd aan mijn respondenten.

7.3 Methode

Omdat ik wil onderzoeken of er meer kennis opgedaan kan worden door het kunstwerk *SlaveCity* te ervaren dan erover te lezen heb ik met een aantal studenten van de Universiteit voor Humanistiek het werk bezocht in het Folkwang Museum in Essen.

Vraagstelling:

Geeft een bezoek aan het werk SlaveCity meer impact dan de informerende tekst van de kunstenaar?

Aan mijn vraagstelling gingen natuurlijk een aantal vooronderstellingen vooraf die geworteld zijn in mijn theoretische kader. Zo had ik een aantal vooronderstellingen over de zintuigen en het ervaringsleren. Door de zintuigen kunnen wij kennis opdoen.¹⁴³ Bijvoorbeeld door het oproepen van morele emoties door een kunstwerk waarbij het gaat om het verbreden van de morele horizon en vergroten van de verbeeldingskracht. Ervaringsleren is belangrijk voor de ontwikkeling van moraal en kunst kan voor ervaringen zorgen. Het bezoeken van een kunstwerk heeft impact omdat zintuiglijk/ervaringsleren van belang is. Deze ervaringen overstijgen het hedendaagse en kunnen ons uit evenwicht slaan.

Voor het empirisch onderzoek speelde de vooronderstelling een rol dat:

- de informerende teksten van *SlaveCity* niet hetzelfde leert over moraal als het kunstwerk *SlaveCity* zelf doet.

¹⁴¹ Ibid. p. 49

¹⁴² Ibid. p. 49

¹⁴³ Zoals ik beschreven heb in hoofdstuk 3 en 4

7.4 Reflectie op de keuze van de methodologie

Verschillende manieren van de wijze waarop de vraagstelling kon worden onderzocht hebben de revue gepasseerd. Zo is er gedacht aan het afnemen van schriftelijke vragenlijsten: de abstract generaliserende methode. Daar ik de ervaringen van mijn respondenten wilde toetsen aan mijn eigen ervaringen ben ik hiervan afgestapt. Er is een experiment overwogen waarbij de groep respondenten in tweeën zou worden verdeeld. Eén groep zou geen tekst lezen voor het bezoek aan het werk *SlaveCity* de andere groep wel. De impact van het wel of niet lezen van de tekst zou worden gemeten. Dit experiment was niet haalbaar om verschillende redenen. Het koste teveel inspanning om gelijke groepen samen te stellen en in het museum hangt tekst bij de werken, het zo een hele klus worden de respondenten deze teksten niet te laten lezen. Het was dus niet mogelijk een groep zonder enige vorm van tekst het werk te laten bekijken.

Er is hier gekozen voor een mengvorm waarbij interviews elkaar afwisselden met de ervaringen die werden opgeroepen, dan wel via het lezen van een tekst, dan wel via het bezoeken van *SlaveCity* zoals gepresenteerd in het Folkwang Museum in Essen. Er zijn dus twee individuele interviews afgenomen bij de respondenten vooraf en achteraf van het lezen van de tekst. En na het bezoek aan het museum heeft er een groepsinterview plaatsgevonden. In de interviews is er gezocht naar verschillende momenten om de beleving van de respondent te vangen direct na de ervaring waaraan ze deelnamen. Als afsluiting volgden nog drie vragen waar de respondenten via e-mail op konden reageren, er werd een individueel schriftelijke reflectie gevraagd. Zo kon het werk *SlaveCity* en de trip naar Essen even bezinken en hadden de respondenten de tijd om na te denken over de opgedane ervaring.

De keuze voor de onderzoeksgroep is pragmatisch tot stand gekomen, er was makkelijk toegang tot de groep medestudenten. Ik heb tijdens de gesprekken wel met mijn respondenten meegedacht maar niet specifiek mijn eigen mening geven. Die heb ik pas na het bezoek tijdens het gesprek in het museum gegeven. Ik heb hiervoor gekozen omdat ik mijn respondenten in het eerste gesprek niet met mijn mening over kunst wilde beïnvloeden.

7.5 Het interview met de studenten

Een individueel interview met de studenten. Deze interviews hebben plaatsgevonden vóór het bezoek aan het werk *SlaveCity*. Er werd gevraagd naar ervaringen met kunst en naar het denken over thema's zoals efficiëntie, organisatie, voedsel, energie ethiek en moraal. Ik heb in kaart gebracht wat de verschillen en overeenkomsten tussen de respondenten waren en hoeveel ervaringen ze met (beeldende)kunst hebben. Er werd hier ook gezocht naar het gedeelde kader van de respondenten. Zoals Dewey beschreven heeft hebben mensen een individueel kader maar bestaat er ook een gedeeld kader. Ik ben op zoek gegaan naar het gedeelde kader van mijn respondenten. De gesprekken hadden een semigestructureerd karakter waarbij ik een aantal hoofdvragen gesteld heb met ruimte om naast de eerder geformuleerde vragen flexibel in te kunnen springen op de antwoorden die de respondenten mij gaven.

De interviewrichtlijn was:

1. Wat is jouw definitie van kunst/ heb jij een definitie van kunst?
2. Hoe vaak bezoek je een museum?
3. Kom je vaak in aanraking met hedendaagse/conceptuele kunst?
4. Vind je dat kunst een belangrijke rol in de samenleving speelt?

5. Heeft een kunstwerk je weleens geraakt? Zo ja welk werk/wat gebeurde er dan?
6. Kun je van kunst leren? Zo ja hoe?
7. Ken je werk van atelier van Lieshout? Zo ja, wat ken je dan en hoe ben je daarmee in aanraking gekomen/ wat vind je van Atelier van Lieshout?
8. Wat zijn voor jou inspiratiebronnen/ zingevingbronnen als je nadenkt over de wereld: kunst, (wetenschappelijke)literatuur, nieuws, muziek, iets anders?
9. Denk je vaak na over thema's als economie/organisatie/management?
10. Denk je vaak na over thema's als voedsel/energie/(wereld)handel?
11. Denk je vaak na over waarden /ethiek/moraal?

De groep bestond uit zes personen (twee mannen en vier vrouwen). In de leeftijd van 24 tot 34 jaar. De respondenten zijn allen studenten van de Universiteit voor Humanistiek. Eén is al afgestudeerd, de andere vijf zitten in de masterfase van de studie. Alle respondenten hebben interesse in kunst, ze vinden het leuk en interessant. Daarbij heeft één respondent, Paul, een jaar op de kunstacademie gezeten. Om te weten te komen hoe de respondenten denken over kunst, of ze er een definitie van hebben en of ze denken dat er van kunst ook geleerd kan worden heb ik ze hier voornamelijk zelf aan het woord gelaten. Daarnaast zal ik korte analyses schrijven over de thema's die voorkomen in het werk *SlaveCity* en het gedeelde kader van de respondenten. De namen bij de citaten zijn gefingeerd zodat de respondenten anoniem blijven. Ik heb ervoor gekozen namen te geven omdat dit makkelijker leest dan letters of cijfers.

Alleen Paul heeft eerder werk van Atelier van Lieshout bezocht: 'Infernopolis' waar een groot gedeelte van *SlaveCity* ook tentoongesteld werd. Hier werd wel ander werk van *SlaveCity* tentoongesteld dan dat te zien is in het Folkwang Museum. De andere respondenten kennen het werk van Atelier van Lieshout niet. Ze hebben er wel eens plaatjes van gezien op internet maar nog nooit het werk bezocht.

7.6 Indeling in groepen aan de hand van de definitie van Kunst

Ik heb de respondenten in drie groepen opgedeeld naar aanleiding van hun definitie van kunst. *De eerste groep definieerde kunst als 'geraakt worden' en spreken alle drie ook over de schoonheid van kunst. Dit zijn Merel, Nina en Sara. Het interview begon met de vraag hoe de respondenten 'kunst' definieerden.

Merel: 'Iets is kunst als het mensen beweegt, als het mensen raakt. Het kan zowel tekst als beeldend zijn, het kan allerlei vormen hebben. En het moet zichtbaar zijn. Het hoeft niet iedereen te bewegen. (..) En dan kan kunst maatschappijkritisch zijn, maar de kunst van Odilon Redon dat vind ik gewoon alleen maar prachtig om te zien en dat raakt me in mijn ziel zonder dat het maatschappelijk iets doet.'

Nina: 'Ik denk dat de definitie van kunst is dat het me moet raken. Dat dát eigenlijk het enigste is wat ik er over kan zeggen. En dat het me ook buiten mijn kaders moet laten treden. Dus op een of andere manier moet het me wel tot denken aan zetten. (..) Maar ik merk toch dat schoonheid voor mij belangrijk is in de kunst. Die zoek ik meer op. Als ik uit mezelf iets met kunst doe dan ben ik op zoek naar mooie dingen.'

Sara: ‘Wat kunst voor mij echt kunst maakt is dat ik het heel leuk vind als ik ook weet wat de ideeën van de kunstenaar zelf zijn geweest. Of iets wat me gewoon heel erg raakt, wat heel mooi is of dat ik denk ‘wow’. En dat is verder niet te omschrijven.’

Wat opvalt in deze groep is dat zowel de schoonheid van kunst besproken wordt als het geraakt zijn door het kunstwerk. Merel bespreekt het geraakt worden door kunst wat zowel maatschappij kritisch kan zijn maar ook met alleen schoonheid te maken kan hebben. Ze refereert daarbij aan de kunstenaar Odilon Redon. Ook Nina vertelde dat zij vaak op zoek is naar schoonheid en harmonie maar dat werk wat haar raakt juist de disharmonie laat zien.

Nina: [over dansvoorstelling Zout van Connie Jansen danst] ‘Maar juist in dat conflicteren voel je dat je daar dan de schoonheid van inziet, of niet eens de schoonheid maar dat het goed is. (..) Dus dan wordt ik denk ik geraakt door zo’n disharmonie. (..) Maar juist in die, hoe moet ik dat nu zeggen, maar juist in dat het niet helemaal klopt, daar kan het mij dan raken.’

*De tweede groep kwam in beeld doordat zij allebei kunst als prikkel definieerde. Een prikkel die tot denken aanzet.

Roos: ‘Ik denk dat ik oude kunst, dat ik dat sneller begrijp, wat ik wel prettig vind, en dat moderne kunst me wel meer zou kunnen prikkelen (..) Dat ik het misschien minder snel begrijp maar moderne kunst me juist wel meer prikkelt en meer tot denken aanzet.’

Mark: ‘Ik vind dat er niet echt een ander doel gediend moet worden met de kunst zelf dan de kunst. Bijvoorbeeld dan vergelijk ik het naast de reclame of het functionele. (..) Design is iets functioneels met kunstzinnige insteek. (..) Ik wordt niet geprikkeld of uitgedaagd. Of ik verbeeld me niets aan de hand van het werk. Ik zie dan een lamp en dat kan een mooie lamp zijn. Maar bij kunst kan ik niets anders dan dat ik er iets mee moet. Je moet er iets mee maar het is niet functioneel. (..) Kunst is dus niet iets anders dan die prikkel.’

*De derde groep is slechts een respondent, Paul. Paul heeft een jaar op de kunstacademie gezeten en is wat meer bekend met kunst. Dit wordt ook duidelijk in de antwoorden die hij geeft.

Paul: ‘Kunst is een vertaling van bestaansdrift naar vorm. (..) of bestaansangst of bestaans... Ik denk dat er heel veel is wat wij in het leven, waar wij met de dagelijkse omgang en ons verstand niet zo goed bij kunnen en dat verschillende kunstvormen: muziek, beeldende kunst, theater altijd iets uitdrukken waar we geen grip op kunnen krijgen. En dat wordt dan wel ergens gesublimeerd. (..) Het is een betekenis gevend proces. (..) En nou hoeft vorm ook niet per se iets te zijn wat je vast kan pakken, want een theaterstuk is ook vertaald naar vorm waar je een soort afstand neemt tot de noodzakelijke realiteit. Het is een soort luxe positie, het is een soort hapering, wat misschien wel ons hele bewustzijn is, een soort hapering in het directe leven.’

7.7 Leren van kunst

Ook de vraag of kunst belangrijk is voor de samenleving en wat er geleerd kan worden van kunst is gesteld. Letterlijk: ‘Vind je dat kunst een belangrijke rol in de samenleving speelt?’ En: ‘Kun je van kunst leren? Zo ja, hoe?’

*De eerste groep gaf een bevestigend antwoord op de vraag of er geleerd kon worden van kunst.

Merel: 'Kunst kan je de andere kant van dingen laten zien. Het verbreed je perspectieven. Kunst kan ons bewust maken van dingen die we niet eerder hebben gezien.'

Nina: 'Kunst kan je bewust maken van processen die spelen. Het is een bewustwordingsproces. Je kan uit je kader worden getrokken. En wakker worden geschud.'

Sara: 'Ik denk dat het wel heel goed is als er op middelbare scholen aandacht aan wordt besteed. Omdat vroegere kunst een impressie van de tijd weergeeft. En conceptuele kunst; daar kan je over nagaan denken, het kan je prikkelen. Het is een ingang voor een gesprek. En het hoort bij mensen.'

Maar hoe er van kunst geleerd kan worden is lastig. Sara verwoordt daarin dat ze wel kennis nodig heeft. Nina vertelt dat het over het emotionele gaat wat ze moeilijk onder woorden kan brengen.

Sara: 'Ik heb meer achtergrond informatie nodig. En je moet er wel open voor staan om er van te kunnen leren. Wat je kan leren is dat er verschillende ideeën zijn. Of een andere visie of perspectief dat je kan krijgen. (...) Niet iedereen kan makkelijk informatie vergaren door te lezen.'

Nina: 'Ik vind het moeilijk omdat kunst voor mij meer op een emotioneel vlak speelt dan cognitief. Ik vind het moeilijk om het dan cognitief uit te leggen. Je kan er ook van leren in die zin dat je het gebruikt als metafoor. (...) Laatst moest ik iets over autonomie schrijven en daarbij had ik Kandisky als autonoom kunstenaar gebruikt. Om daarmee de spanning aan te geven tussen autonomie en relationaliteit. Kunst kan dus dingen duidelijker maken.'

Omdat niet iedereen informatie op dezelfde manier verzameld kan kunst een verdieping teweeg brengen en mensen raken die wellicht door het lezen van een tekst niet geraakt worden. Ook kan kunst verduidelijking bieden, verbeelden wat er gezegd of geschreven wordt.

*De tweede groep van Mark en Roos vertelde ook dat het leren van kunst belangrijk is. Ze leggen daarbij allebei de nadruk op het leren in of over jezelf. Roos vindt dat er ook geleerd kan worden van de ideeën van de kunstenaar. Mark heeft het specifiek over een individuele ervaring waarvan geleerd kan worden.

Roos: 'Kunst is belangrijk voor cultuur en algemene ontwikkeling en empathie. En kunst kan dingen aan de orde stellen, het is ook een creatieve manier van politiek bedrijven. (...) Ik denk dat je kan leren van de visie van de kunstenaar als dat het ook iets kan oproepen in jezelf en dat je daar iets van kan leren. En kunst kan ook een medium zijn voor geschiedenis.'

Mark: 'Ja kunst kan je helpen om jezelf te ontwikkelen, om jezelf te ontmummificeren. Het kan dingen bij je aanspreken die nog niet goed in kader zijn gebracht.'

Mark vindt een collectieve reactie op kunst of het doel van een kunstwerk lastig en brengt dit eerder in verband met propaganda en manipulatie. Dit komt weer overeen met zijn eerdere uitspraak dat kunst

alleen voor de kunst gemaakt hoeft te worden en niet een ander doel dient. Hier verschillen Roos en Mark.

*De derde groep, Paul, gaf een bevestigend antwoord op de vraag of er geleerd kan worden van kunst.

Paul: ‘Ja [je kan leren van kunst] en hoe, ik denk dat je sowieso kunt leren kijken, leren luisteren, leren over je eigen interpretaties (..) Dat het je eigen automatisme in beeld kan brengen.’

Kunst heeft dus het dubbele karakter dat het meer perspectief kan geven, dat het directer communiceert dan een dik boek of verdieping geeft. Maar kunst kan ook omschreven worden als iets waarvan men te weinig weet en kennis meer diepgang kan geven. Het lijkt wel of de communicatie van bepaald werk stopt als men niet de benodigde kennis heeft om het werk te kunnen ‘lezen’.

Sara: ‘Vorig jaar in KOIS1, toen zagen we een schilderij wat op het eerste gezicht niet mijn smaak is en toen vertelde Alexander Maas [docent] er wat over en toen dacht ik “oh”. Dan wordt het mooier, dan kan ik het meer plaatsen of meer begrijpen. Het idee dat je dan ineens denkt “oh ja zo kan het ook”. En ik ben daar gewoon niet zo goed in, ik weet ook heel weinig van kunst.’

Mark: ‘Bij beeldende kunst of stilstaande beelden dan gaat het om het ding en ik weet daar ook niet zoveel van af.’

7.8 Conclusie

Wat duidelijk wordt uit de gesprekken is dat alle respondenten vinden dat kunst hen moet raken, maar wat het ‘geraakt worden’ is blijft moeilijk te omschrijven. Het geraakt worden komt bij alle respondenten veel in de buurt van een nieuwe blik bieden. Bij wat er geleerd kan worden van kunst wordt vaak besproken dat kunst iemand uit zijn bestaande kaders kan halen. Kunst levert dus een nieuw perspectief. De eerste groep van Nina, Merel en Sara verbinden kunst makkelijk aan leren maar wat leren is wordt niet verder uitgediept. De tweede groep van Mark en Roos, die kritischer zijn, verbinden kunst ook met leren en verwoorden dat als leren in of over jezelf. Ze verschillen echter wel in de opvatting over het politieke van kunst wat voor Mark niet kan en door Roos juist mooi verwoord wordt als *‘een creatieve manier van politiek bedrijven’*.

7.9 Collectief gedeeld kader

Het gedeelde kader van de respondenten is hun gedeelde achtergrond op de Universiteit voor Humanistiek. En hoewel ze niet allemaal uit het zelfde jaar komen, dezelfde vakken hebben gevolgd of dezelfde sociale achtergrond hebben wordt duidelijk dat het studeren aan dezelfde universiteit ze wel vormt. Het denken over ethiek en thema’s als organisaties, management en wereld handel zijn voor alle respondenten dus bekend terrein. De Universiteit voor Humanistiek heeft ze hier mede in gevormd.

Het denken over kunst is iets waar de respondenten wel uit zichzelf en eigen interesse mee bezig zijn maar wat niet tot weinig door de Universiteit voor Humanistiek richting heeft gekregen. Wel zijn er enkele keren kunstwerken in colleges besproken zoals Sara boven al in beeld brengt. Bij de meeste respondenten heeft dat ook indruk gemaakt. Ze zagen er meer in dan ze op eerste gezicht dachten.

Opmerkingen als 'ik weet er weinig van' of 'ben daar niet zo goed in' laten zien hoe er door sommige gedacht wordt over kunst. Dit laat een houding zien dat er een soort kennisvacuüm is over (beeldende) kunst en hoe het kan werken. Kunst wordt wel als belangrijk gezien maar ook als iets waar ze te kort schieten lijkt het wel.

Roos: 'Ik weet niet zoveel van beeldende kunst.(..) Bij moderne kunst ga je toch snel naar het idee erachter zoeken. (..) Ik denk dat het een soort getrainde blik ergens vereist.'

Kunst wordt door Paul ook gebruikt als brug tussen mensen om via die brug het onzegbare te delen met elkaar en te spelen. Juist dat delen vindt de respondent erg belangrijk hij verwijst dan naar fluxus, theater en muziek.

Paul: 'Ik vind het vermogen om te spelen, ook van volwassenen, een te gekke eigenschap van de mensheid wat we nog wel eens vergeten. Gewoon gekke dingen doen en daar dan heel serieus over doen, (...) Dat is absurd maar dat is tegelijkertijd niet zo technisch rationeel. (..) Er is een wereld buiten de alledaagsheid van doel middel (..) er is een wereld waar je iets van het onzegbare of ongrijpbare tot uitdrukking ziet komen en dat kan je raken en dat kan je delen met mensen.'

7.10 Reacties op de tekst

De respondenten lazen de onderstaande tekst van Atelier van Lieshout. Dit waren informerende teksten over een aantal werken waaruit *SlaveCity* bestaat.

SlaveCity, 2005 - ungoing

SlaveCity can be described as a sinister dystopian project which is very rational, efficient and profitable (7 billion euro net profit per year). Values, ethics, esthetics, moral, food, energy, economics, organization, management and market are turned upside-down, mixed and reformulated and designed into a town of 200.000 inhabitants. The 'inhabitants' work for seven hours each day in office jobs and seven hours in the fields of inside the workshop, before being allowed three hours of relaxation before they sleep for seven hours. *SlaveCity* is the first 'zero energy' town; it is a green town where everything is recycled and a city that does not squander the world's resources.

Welcoming Center, 2007

Before entering *SlaveCity* and becoming an inhabitant of this city, you have to pass the Welcoming Center. In this large building the participants are selected for their suitability to come and work in *SlaveCity*. Old, cripple, sick and bad tasting people will be recycled in the biogas digester. Healthy, not so clever people, will be recycled in the meat processing factory. Young and very healthy people will be able to take part in the organ transplant program. Healthy, clever people will go to work in the CallCenter.

Female Slave University, 2006

Female Slave University, a model of the elegant and efficiently designed education center within *SlaveCity*, a contemporary labour camp. It consists of 12 auditoriums piled up and surrounded by slopes. There are two Slave Universities, one for males and one for females. On top of the Female Slave University is a meeting room for the professors, who are the only ones receiving payment for their work, in this building. The other rooms are for the female slaves who are being educated to function good and efficient within the objectives of *SlaveCity*. The Female Slave University goes on 24/7, the slaves are functioning in 7 hour shifts (7 hours of study, 7 hours of work on the grounds or other supportive activities, 7 hours of rest and 3 hours of personal care such as eating, washing and relaxing). The Female Slave University offers room for 1896 female students and has 632 places to work, 632 sleeping-accommodations and 124 toilet units linked to a environmental friendly biogas

installation.

Luxurious Female Brothel, 2006

In this sperm shape the male slaves can indulge. The male at the end of the tale have to fight their way through different sections. Only the strongest and most clever men will find their way to the front, where the women will wait for them, in a round arena where they will perform their last battle. Micro, meta and macro levels in our society are the same.

Mini Modular Brothels, 2005-2006

The 'participants' of *SlaveCity* are not being paid for their work in the call centers. Instead of a payment they receive privileges such as a visit to a brothel. Designed for the lower-class slaves, the modular brothel mixes the style of Bauhaus, a Socialist Plattenbau and a ramshackle wood construction.

Board Room, 2007

This table with crockery was designed for the board room of *SlaveCity*. The plates on the table are illustrated with scenes from different departments in *SlaveCity*, such as Human Resources department, Energy production department, Motivation and relaxation department and Organ transplant department

Urban Plan Table, 2007

This table depicts the Urban Plan of *SlaveCity*. It is a meeting table for the management teams, where the newest plans for *SlaveCity* and the new management insights can be discussed.

Male Slave University, 2007

Male Slave University is the educational centre for the male slaves in *SlaveCity*. The building is shaped as a heptagon with seven large, impressive auditoriums which are centered around a central multifunctional space.

This model of Male Slave University has a cut-away and reveals the interior of the lecture halls, dormitories and teacher's lounge.

Male Slave University is made to train the slaves for better performance and operates 24/7 in three shifts; 7 hours of study, 7 hours of work on the land or other supportive activities and 7 hours of sleep. The remaining 3 hours can be used for personal care such as eating, washing and relaxing.

The Slave University offers room for 1896 students and has 632 places to work, 632 sleeping-accommodations and 124 toilet units linked to a environmental friendly biogas installation.

Nadat de respondenten de tekst hadden gelezen interviewde ik ze opnieuw.

De diversiteit aan reacties op de tekst

Merel en Paul moesten lachen om de tekst van Atelier van Lieshout over *SlaveCity*. Daarbij zei Merel dat het lachen kwam door verbijstering en het absurde van de tekst en het idee wat daar beschreven werd.

Merel: 'Ja ik werd heel nieuwsgierig. Ik dacht: ik wil wel eens zien hoe dit eruit ziet. En is dit een idee of heeft hij dit ergens uitgevoerd of, wat is dit? (..) Ik las het meer als een soort kritiek op onze huidige maatschappij, maar ook wel als ironisch. Ik weet niet of hij het zo bedoeld heeft maar zo kun je het wel lezen.'

Paul: [moest lachen bij de tekst om:] 'Oh nou dat the old and the cripple door de biogas moesten, nou dat vond ik wel een goed idee [lach] lachen is vaak een ontzenuwing.'

Sara moest ook lachen maar vond het ook een beetje naar en Nina kreeg er een raar gevoel van in haar buik. Dit zou men ook als walging kunnen omschrijven.

Sara: ‘Eerst dacht ik “Interessant, big brother is watching you: utopisch beeld.” Ik werd wel nieuwsgierig hoe het eruit ging zien. Ik vond het idee dat het geen energie ging kosten en ecologisch was wel interessant. En ik moest dus lachen bij die vergelijking met het sperma in de baarmoeder [Luxurious Female Brothel, 2006] (..) In het begin dacht ik bij die selectie in de welcoming centre van de slimme, dat vond ik wel een beetje naar.’

Nina: ‘Ik word er op een bepaalde manier een beetje misselijk van zo'n instrumentele omgang met de mens. Ook het begin waar ze zeggen: ‘diegenen die niet goed zijn gaan door de vleesmachine heen.’ Mijn idee van zin en moraal dat wordt ondersteboven gegooid dus in die zin krijg ik daar een soort vreemd gevoel van in mijn buik.’

Een beeld is wel gewenst, de tekst maakt nieuwsgierig maar is alleen niet afdoende. Alle respondenten zijn nieuwsgierig geworden hoe *SlaveCity* eruit ziet.

Sara: ‘Ik vind het wel een intrigerend idee allemaal. Maar geraakt nee (..) Ik denk dat het anders is als je er doorheen loopt, of ik weet niet hoe het eruit ziet. Dat het je dan meer raakt.’

Merel: ‘Ik heb de tekst gelezen en het bleef ook bij de tekst.’

De tekst is ook met argwaan en kritiek gelezen door Mark en Paul. Er werden vragen gesteld als: ‘hoe wordt dit in beeld gebracht’ en ‘kan het kunstwerk dit bereiken’.

Mark: ‘Ik ging in mijn gedachten graven en bracht het in verband met andere dystopische boeken die ik heb gelezen.(..)Ik dacht: “het moet nu zeker een schrikreactie teweeg brengen.” Maar het doet zeg maar niet wat ze van me willen. Omdat ik het niet erg shockerend vind wat er staat. En ik heb het vermoede dat ze dat wel van me willen.’

Paul: ‘Niet dat ik ontroerd raakte maar dat ik benieuwd raakte. (..) ergens vond ik het hele concept ook wel abject, etnische zuivering enzo (..) Ik werd niet geraakt van ‘oh schandelijk’ maar meer van: ‘hoe ga je dit waarmaken als kunstenaar.’ Argwaan in de zin van: wordt het heel plat of ga je me ook wel verrassen met mooie vondsten. Word ik verleid of probeer je me te shockeren, wat echt niet werkt.’

De respondenten denken allen na over de thema's zoals kapitalistische levenswijze, systeemdenken en vrijheid die in het werk aan bod komen. Dit heeft ook te maken met hun gedeelde achtergrond van de opleiding. De gelezen tekst roept dus voor de meeste respondenten geen extra gedachten over deze thematiek op. Daarnaast waren er zowel positieve als negatieve geluiden te horen over het ontwerp en de tekst.

Mark: ‘Ik verbind die twee [kapitalisme en vrijheid] niet direct met elkaar. (..) Ik ben huiverig voor totalitaire systemen maar dat hoeft niet per se met kapitalisme te maken te hebben. (..) Ik vind het een simplistisch beeld, (..) het wordt een soort over de top.’

Hierdoor verliest het zijn kracht volgens de respondent omdat totalitaire systemen heel anders, veel onzichtbaarder, kunnen werken. Sara haalde het utopie denken naar voren.

Sara: ‘Ik bedoel er zitten hele mooie dingen in zoals dat ecologische maar het is ook wel een beetje gevaarlijk. Dat ‘big brother is watching you’ het wordt allemaal bepaald en geregeld, zo moet je leven en dan is het goed. Het lijkt of je niet zo vrij bent. Maar misschien is het wel oké als je niet weet dat je erin zit, dan is het helemaal geweldig (..) Ik kreeg dat idee een beetje: het is weer een nieuwe utopie.’

7.11 Conclusie

De diversiteit aan reacties laat ook veel over de socialisatie van de respondenten zien. Nina heeft een groot rechtvaardigheidsgevoel en inbeeldingsvermogen en reageert dus sterk op de tekst. De spanning van de tekst werd ook door Sara gevoeld en ze ziet het utopie denken erin terug komen. Merel werd erg nieuwsgierig en zag de ironie en maatschappij kritiek naar boven komen. De ironie werd ook door Paul opgepikt. Mark blijft kritisch en is niet makkelijk van zijn stuk te brengen. Er wordt door de respondenten verschillend gereageerd. De ene persoon is door een tekst snel geraakt de ander heeft daar beeld of geluid bij nodig. Dit komt ook naar voren bij de reacties nadat het werk bezocht is.

7.12 Het werk bezoeken

In de voorbereiding van het bezoek kwam ik tot de ontdekking dat het werk *SlaveCity* niet meer in zijn geheel te bezichtigen was. Verschillende delen zijn naar verschillende musea gegaan. Zo was Stedelijk museum den Bosch in het bezit van ‘The Boardroom’, een werk waar mijn oog als eerste op gevallen was. ‘The Boardroom’ bracht voor mij in beeld hoe macht werkt. Helaas wilde het stedelijk museum den Bosch niet meewerken en koste het hen teveel moeite het werk uit het depot te halen. Dit zelfde gold voor het stedelijk museum Amsterdam. Dat in het bezit is van ‘Female Slave University’ Omdat deze ook opgeslagen stond in het depot en het opbouwen ervan twee dagen in beslag zou nemen, was het helaas niet mogelijk dit met een groep studenten te bezoeken.

Gelukkig bood het Folkwang Museum Essen uitkomst. Zij hadden in 2006 in samenwerking met RWE AG en Atelier van Lieshout een grote tentoonstelling georganiseerd van *SlaveCity*. Daar hebben ze voor hun vaste collectie een aantal werken van aangekocht. ‘Zero footprint’, ‘Linked Callcenter Units’, ‘Division of Day’, ‘Suitability’, ‘Biogas Fodder’ en ‘Hanging Man’. Dit laatste is wel een werk van Atelier van Lieshout maar niet per se onderdeel van het werk *SlaveCity*. Toch maakt de combinatie van deze werken de presentatie meer compleet. Doordat de canvas werken vlak zijn en de callcenter units strakke vormen in de ruimte zijn geeft de ‘hanging man’ extra vorm aan het werk *SlaveCity*.

Bij een eerste verkennend bezoek van mij aan het Folkwang museum viel me op dat het werk op mij een andere impact had dan verwacht. Mede omdat het werk opgesplitst was viel het beklemmende gevoel tegen. Daarbij moet gezegd worden dat ik het werk natuurlijk kende en er erg veel over gelezen had. Daarnaast heb ik het werk in een vollediger formatie nog gezien. Gezien de kleine omvang van het werk was ik eerst bang dat een bezoek met studenten ook minder op zou leveren. Maar toen bedacht ik me dat dit natuurlijk ook mijn onderzoeksvraag is. Heeft het werk *SlaveCity* meer impact dan een informerende tekst over het werk? Dit geldt natuurlijk ook voor een bezoek aan het werk zoals gepresenteerd door een museum. Een museum is immers de plek waar

mensen kunstwerken kunnen bezoeken.

Op vijf maart 2011 heb ik met de studenten een bezoek gebracht aan het Folkwang Museum Essen om daar het werk *SlaveCity* te bezoeken. Het bezoek heeft een aantal interessante gezichtspunten opgeleverd. Zoals hierboven beschreven zijn verschillende onderdelen van het totaal kunstwerk op verschillende plekken te bezichtigen. Joep van Lieshout heeft ook in interviews gezegd ‘*we make money not art*’. Zijn doel is dus niet het werk bij elkaar te houden maar eraan te verdienen. Daarmee wordt zijn positie van zakenman nog eens versterkt. Maar nu we het werk *SlaveCity*, of een deel daarvan, hebben bezichtigd komt de vraag naar boven wat we hebben bezichtigd. Is het nog kunst of kijken we naar iets wat in zijn geheel ooit kunst is geweest maar nu enkel een ‘commodity’ is waaraan wordt verdiend?

7.13 Het groepsinterview na het museum bezoek

In het groepsinterview in het museum na het bezoek aan het werk *SlaveCity* werd besproken welke ervaringen er zijn opgedaan en of het werk voldeed aan de verwachtingen.

Interviewrichtlijn was:

1. Welke zintuigen sprak het werk aan?
2. Werd je door het werk geraakt?
3. Maakt het werk benauwd?
4. Zet het werk tot denken aan over onze kapitalistische levenswijze?
5. Zet het werk tot denken aan over vrijheid/ keuzes?
6. Ging je door het werk nadenken over thema's als economie/organisatie/management?
7. Ging je door het werk nadenken over thema's voedsel/energie/(wereld)handel?
8. Ging je door het werk nadenken over waarden/ethiek/moraal?

Diversiteit aan reacties op de tentoonstelling

Nina: ‘Ik vond het een beetje weinig, in die zin ik had er graag meer van willen zien.(..) Ik had meer willen zien van wat dat inhoudt, *SlaveCity*. Doordat ik het gelezen had van te voren kon ik het beter plaatsen, anders was het misschien toch wel meer in het luchtledige blijven hangen doordat ik het niet kon plaatsen.’

Paul: ‘We hebben met zijn drieën nog een beetje gevisualiseerd en een beetje doorgenomen met vragen als ‘hoe zit dat nou precies’ en dan begint het al wat meer te leven. Maar liever word je een beetje overweldigd door zo’n beleving. Een kleine provocatie is het en dan moet je zelf als je je best doet er nog iets van maken.’

Merel: ‘Als het niet een opdracht van jou was geweest was ik er sneller doorheen gegaan en had ik er niet zo bij stil gestaan.’

Nina: ‘Omdat je het gaat bespreken dan pas begin je te beseffen wat er staat.’

De rol van de toeschouwer en het museum

Als toeschouwer moest er gewerkt worden. Het kunstwerk verlangde, zoals Dewey het geschreven heeft, werk en inzet van de toeschouwer. Het spelen was geen entertainment waar één partij lui achterover kon hangen, maar moest door beide partijen in gang gehouden worden. Ook het

instituut waarin het werk te bezichtigen is, het museum, doet iets met het kunstwerk. We stonden te dicht op het werk dat mocht niet omdat dan het alarm af kon gaan. Ook liep er veel bewaking rond en hing er een stille sfeer, alsof er niet te hard gepraat, laat staan gelachen mocht worden.

Paul: ‘Ik denk dat kunst nog iets heel erg anders is dan een museum. De ervaring die je hier hebt. Ik kom in een ruimte dat volledig is ingericht voor de industrie kunst we hebben een heel ritueel en protocol. (..) Dit is eigenlijk ook een hele industrie dat vind ik nog heel wat anders dan de beleving van kunst. Je kan kunst overal beleven (..) dit is echt museum kunst.’

Er ontstond een gesprek over kunst in de openbare ruimte. Als je het werk uit de context van het museum haalt zou het werk wellicht anders, zelfs beter communiceren.

Merel: ‘Als *SlaveCity* in de openbare ruimte hangt dan zou dat zeer shockerend zijn.’

Er is wel eens gezegd dat kunst is wat door curatoren wordt aangewezen als kunst en in musea tentoon wordt gesteld. Maar wat heeft het museum¹⁴⁴ nu eigenlijk gedaan met het werk *SlaveCity*. Is het nog kunst als een werk zo uit elkaar valt? En als dat niet het geval is heeft het instituut voor kunst zijn eigen kunstwerk omgelegd? Hier zou *SlaveCity* zich weer tot een paradox van de systemen verheffen.

Paul: ‘In een metaperspectief komt het juist heel goed tot uitdrukking dat volgens mij het hele van Lieshout atelier zijn *SlaveCity* overal heeft verkocht, daar verdient hij heel veel geld mee. Dus zijn werk is helemaal niet meer indrukwekkend, in mijn beleving, omdat het gewoon helemaal niet meer compleet is. Maar zij verdienen daar wel heel veel geld mee. En in die zin vind ik het een heel cynisch kunstwerk. Daar lijkt het in gevangen te zijn.’

Wat was de impact van SlaveCity op de respondent

We waren op zoek naar de ervaring van *SlaveCity* maar die zat hem voor de meeste respondenten bijna meer in de tekst dan in het werk zelf.

Nina: ‘Door het lezen van de tekst, daar werd ik echt misselijk van. En hier heb ik dat gevoel niet (..) Terwijl van te voren zei ik, ik moet het zien. Ik dacht ik moet het zien om het te kunnen ervaren. Maar omdat het nu zo gefragmenteerd is heb je maar een heel klein deel daarvan.’

Merel: ‘Wat ik wel goed vind aan dat je het ziet is hoe die mensen daar hingen als een soort kippen in het slachthuis. (..) Dat gaf wel aan hoe respectloos of hoe ver het dan gaat. Om dat te zien heeft dat wel een meerwaarde denk ik.’

Het nam dus niet weg dat het bezoek aan het museum waardevol is geweest. Een ervaring opdoen is leerzaam. Wel moet er bij het werk *SlaveCity* meer gezocht worden. Daarbij is een gesprek noodzakelijk en stilstaan bij het werk ook. Dit stilstaan bij het werk was niet voor alle respondenten eenvoudig en er werd gezocht naar het doel van de kunstenaar.

¹⁴⁴ Hierbij bedoel ik niet alleen het Folkwang Museum Essen maar alle musea die werk los kopen wat wellicht beter werkt als het bij elkaar te bezichtigen is.

Mark: ‘Ik heb de hele tijd het idee dat je gewaarschuwd moet worden, dat je er een angstig gevoel van moet krijgen. Ik weet niet helemaal zeker wat de intentie ervan is, maar dat gebeurt bij mij niet echt. Ik vind bijvoorbeeld Auschwitz en bepaalde boeken veel indrukwekkender dan dit.’

Mark vindt Auschwitz heftiger omdat dat echt gebeurd is. Hij is erg kritisch op kunst en het museum. Dat komt terug in zijn e-mail reactie een week na het bezoek waarover later meer.

Merel: ‘Dit is rampzalig wat je ziet (..) doordat het zo’n vreselijk beeld is link ik het niet echt aan de realiteit. Het is iets te ver weg.’

Sara: ‘(..)Voor mij is dat niet zo heel ver weg. (..) Ik kan me wel voorstellen dat het al een beetje gebeurd. Niet in deze extreme mate maar in organisatie ofzo. (..) mensen worden toch ook al ingezet als middel. En dit is heel extreem, dit doet me denken aan “big brother is watching you” en “1984”.’

Bij de groep die kunst als prikkel had gedefinieerd viel op dat beide respondenten bezig waren met het doel achter *SlaveCity*. Daarbij werd de utopie van *SlaveCity* ondervraagd. Dat wil zeggen dat het doel voor de utopie volgens de respondenten miste waarmee het zijn waarde als utopie ook miste.

Mark: ‘Ik vraag me af als je een systeem hebt wat je perfect doorvoert dan moet dat altijd in dienst staan van iets groters. Voor een soort heilstaat, je moet iets hebben om naar toe te werken. Dat ontbrak helemaal, het is zegmaar klinisch.(..) Bij kapitalisme verwijst geld naar iets anders of naar vrijheid of geluk, onnoembaar veel mogelijkheden. Je verdient geld voor jezelf omdat je daar iets anders mee kan doen. (..) Ik mis het verhaal waarom mensen zo stom zijn om dit te doen. (..) Voor mij werkt het één niet zonder het ander. (..) Geld is toch een symbool wat op zichzelf waardeloos is. (..) Dus voor mij moet het altijd naar iets anders verwijzen. En dat mis ik. Daar ben ik wel benieuwd naar.’

Roos: ‘Want je ziet er geen ideaal achter behalve dat geld maar dat staat ook niet op zichzelf. En bij andere systemen zit er wel een ideaal achter, wat natuurlijk niet klopt maar wat het heel eng maakt. Dat had ik hier niet en daardoor wordt het ook ongeloofwaardiger.’

Maar dit is wellicht een van de thema’s die de kunstenaar mee wil geven. Dat als het middel ‘geld’ het doel wordt er dan een nihilistische wereld over blijft. Zowel in de sociale wereld als in die van de kunst.

Op de vraag of het werk ook iets toevoegt aan het curriculum van de universiteit werd positief gedacht. Deze vraag is echter niet duidelijk genoeg aan bod gekomen en niet door alle respondenten op gereageerd.

Roos: ‘Het is een reorganisatie van dingen die wij leren, denk ik’

Merel: ‘En als je de dingen die wij leren krijgt is dat ook weer een referentiekader om *SlaveCity* te bekijken.’

Niet alle respondenten vonden dat er van het werk geleerd werd. Dit is terug te lezen in de reacties die later binnen zijn gekomen (één a twee weken na het bezoek). Op die vragen zal ik in de volgende paragraaf ingaan.

7.14 De slotvragen

De laatste stap vond plaats na het bezoek. Alle respondenten kregen nog drie vragen per e-mail toegestuurd. Zo konden ze zelf alles laten bezinken en de ervaring overdenken.

De reacties op het Folkwang museum

Het Folkwang Museum nam in het onderzoek een grote plaats in. Daar werd een deel van het werk gepresenteerd. Omdat het een groot museum is met veel mooie werken was er natuurlijk veel meer te beleven en lokte de vraag uit of de respondenten ook iets hebben geleerd van het bezoek aan het Folkwang Museum.

In mijn onderzoeksvraag ben ik wellicht naïef geweest door geen rekening te houden met de omgeving waar het werk gepresenteerd werd. Ik zal op deze bevinding later nog terugkomen.

*De eerste groep heeft het allemaal ervaren als leerzaam, dit lag vooral aan de gesprekken die ontstonden in het museum.

Vraag 1: Heb je wat geleerd van het bezoek aan het Folkwang Museum? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Merel: ‘Ja, het was een mooie ervaring om met een groep intellectuelen kunst te bekijken en aspecten te benoemen die ons iets deden. Het was leerzaam om te horen hoe er tegen kunst wordt aangekeken door anderen, dat verbreedt mijn blik.’

Nina: ‘Wat ik heb geleerd van het museum heeft vooral te maken met de kunst die er in het museum hangt. Het werk van Rothko is mij het meest bijgebleven en heeft mij het meest geraakt. Toen ik het schilderij van veraf zag werd ik erin meegezogen en moest ik er wel naartoe. Ik merkte dat ik helemaal in het schilderij opging en alles om mij heen vergat. Daar leer ik veel van, ik word uit mijn dagelijkse context en sleur gehaald en moet opnieuw gaan herdefiniëren wat ik van dingen vind. (...) Wat ik van het museum zelf leer is dat je even uit de drukte van het bestaan in een stille wereld terecht komt. Een stilte die ik fijn vind, omdat ik de tijd krijg om uitgebreider over dingen na te denken dan dat ik normaal doe en kan doen in de drukte van het moderne leven. Met Paul heb ik het tijdens het museumbezoek veel over het instituut museum gehad. Daar heb ik ook veel van geleerd, vooral omdat wij graag praten, lachen en daar beweeglijk rond willen lopen, maar het instituut museum dat niet toelaat. Kunst vindt dus ook plaats in een bepaalde context. Een vreemd gegeven waar ik eerder nooit zo lang bij stilgestaan heb.’

Sara: ‘Wat ik vooral leuk vond is om met anderen naar kunst te kijken. Zoals jij bijvoorbeeld het e.e.a. hebt verteld over bepaalde werken en zoals ik met Roos naar sommige kunst heb gekeken. Ik vond het leuk om de mening van anderen te horen, zodat ik vanuit een ander perspectief een bepaald kunstwerk kon bekijken. Dat is een manier zoals ik kan leren van kunst. Ik heb me gerealiseerd dat kunst me moet raken of boeien, anders kan ik er niet veel mee.’

Verder vond ik het interessant om te kijken naar andere bezoekers, hoe zij de kunst bekeken en hoe iedereen zich netjes 'aan de regels' van het museum houdt.'

*De tweede groep heeft het bezoek anders ervaren. Zij zijn kritischer.

Mark: 'Ik weet niet precies wat en of ik iets heb geleerd van het bezoek aan het Folkwang Museum. Allicht heb ik iets opgestoken die dag. Maar dat had niet direct iets met het museum te maken denk ik. Alhoewel, door die plek werden er allerlei dingen uitgelokt. Maar ik leer meer van de mensen om mij heen, die op die plek zijn, dan door het werk in het museum zelf. Het is dus een combinatie van de plek en de mensen die er iets over kwijt kunnen, of de gesprekken die ontstaan op die plek. Ik heb mij vooral geboeid door de vraag wat kunst nu is, en in hoeverre de menselijk (waan)zin daar mee te maken heeft.'

Roos: 'Maar misschien moet ik maar eerlijk zeggen dat ik niet het gevoel heb dat ik echt iets geleerd heb. Het was wel een mooie ervaring.'

Paul beantwoordt de vraag positief en ziet het als een stimulans voor zijn geest:

Paul: 'Het stimuleert mijn filosofische geest. Ik leer er ook wat van juist doordat het geen afdruk in een boek of een plaatje op het internet is, maar een echt werk dat voor zichzelf spreekt en me toekomt in de fysieke ruimte. Dat is echt een meerwaarde. Ook als een manifeste, materiële getuigenis van de bezieling/ fascinatie/ worsteling van een ander.'

Bij alle respondenten kwam in beeld wat voor sfeer een museum meegeeft aan kunst. Wat er gebeurt in de ruimte die voor kunst gecreëerd is en wat dat met de toeschouwer doet. Hieronder volgen de reacties van Mark en Paul maar bij alle respondenten komt het museum aan bod.

Mark: 'Kortom, als ik in musea ben dan ga ik misschien nog wel meer letten op de dingen buiten de lijsten, misschien omdat de dingen in het lijstje zo prominent worden weergegeven. Ik neem in musea dikwijls een antropologische houding aan. Ik vind mensen en dingen die gebeuren (zoals gesprekken, interacties tussen levende dingen, spelen) veel boeiender dan statische dingen. Ook hebben musea iets kleinerends vind ik. Dat er daar dingen hangen die heel bijzonder zijn. Maar als je dan niet snapt wat er zo bijzonder is, dan krijg ik het gevoel alsof je iets niet helemaal goed hebt begrepen. Ik twijfel dan of ik nu zie wat er gezien zou moeten worden.'

Paul: 'Het instituut museum heeft mij wederom getroffen door het wat voorspelbare, ceremoniële karakter ervan... een verzameling grote witte kubussen waarin mensen veelal in zichzelf gekeerd - spreken is op een of andere manier not done - op een veilige plek kunst tot zich nemen. De sensatie van op elk moment minstens zes branderige bewakers-ogen op je gericht te weten hoort daar ook bij. Binnen de muren is de kunst, want dat hebben we zo bepaald. Wat echter ook voor een goed deel bepaald lijkt, is de manier hoe we er ons toe moeten verhouden - de gewenste gedragingen, het protocol (stil zijn, staan, af en toe lopen, niet te dichtbij de werken komen).'

De reacties op SlaveCity

We gingen natuurlijk voor het werk *SlaveCity*, of wat daarvan gepresenteerd was. Dus na het bezoek moest de vraag gesteld worden of er iets geleerd is door het bezoek aan *SlaveCity*.

Vraag 2: Heb je wat geleerd door het bezoek aan SlaveCity? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Merel: 'Het kunstwerk van van Lieshout dwingt je echter verder te kijken dan puur de esthetische ervaring. Het kunstwerk deed dit doordat er veel tekst/uitleg bij zat, dat ook weer vragen oproep waardoor er een gesprek ontstond tijdens het aanschouwen met andere studenten. Het leerzame aspect zat ook in het gegeven dat we van te voren al waren geïnformeerd over *SlaveCity*, waardoor het hele concept al meer ging leven. Het nagesprek heeft de diepgang bevorderd, omdat we het daarin oneens konden zijn met elkaar en bijvoorbeeld konden ontdekken wat omgeving/locatie doet met een kunstwerk.'

Nina: 'Wat ik geleerd heb van '*SlaveCity*' is dat hedendaagse kunst voornamelijk commercieel en economisch is. Meer dan dat het met vaardigheden en voor mij met de essentie van kunst te maken heeft. Toen ik het verhaaltje tijdens het interview te lezen kreeg, raakte het me. Maar toen ik het kunstwerk zag raakte het me niet. Vooral omdat ik maar een paar fragmenten van het werk zag. Ik vind het dan ook jammer dat van Lieshout het uit elkaar heeft gehaald en los verkocht heeft. Ik heb de kunst niet kunnen ervaren zoals ik dat bij Rothko had. Toen ik het er met Paul en Merel over had ging de kunst van van Lieshout al meer leven, maar daarvoor moesten we samen nadenken en praten. *SlaveCity* heeft me wel aan het denken gezet over wat kunst nou is. Het gaat hier meer over het concept wat erachter zit wat voor mij de kunst is dan om het kunstwerk zelf. Het gaat om de gedachte achter het werk.'

Sara: 'Ik werd nieuwsgierig naar hoe andere bezoekers *SlaveCity* zouden interpreteren, zonder van tevoren erover gelezen te hebben zoals wij. Ik denk dat ik het zelf niet zo begrepen zou hebben. De schilderijen zouden wel mijn interesse kunnen wekken, maar de maquette denk ik wat minder. De lichamen die op verschillende wijzen aan de balk hingen waren voor mij wel een krachtig beeld. Dat kwam wel binnen. Zoals ik hierboven ook al zei, vond ik het vooral ook leuk om van anderen te horen wat ze van *SlaveCity* vonden en hoe zij het interpreteerden. Het geeft wel stof tot nadenken over de inrichting van de maatschappij en wat mij betreft ook over hoe mensen met elkaar omgaan in organisaties. Zoals Ruud [Kaulingfreks docent UvH] wel eens heeft gezegd dat men vervangbaar is in organisaties, dat kwam nadrukkelijk naar voren vond ik. En ook dat het mensen sterker kan raken als het opeens gaat om het recyclen van mensen, dat het dan ineens voelbaar wordt. Ik kan me voorstellen dat dat mensen wellicht aan het denken kan zetten. Zelfs voor mij werd het nog eens 'pijnlijk' duidelijk dat, ondanks dat ik daar weleens over na denk, het een reactie van onbehagen bij me losmaakte.

Mark: 'Nee, ik heb niet echt geleerd van *SlaveCity*. Wat betreft een gevoel van onbehagen (ik ga er toch maar vanuit dat van Lieshout dat wil neerzetten), van de dystopie, daarbij had ik zoiets van hé, weer iemand die met dat onderwerp aan de gang gaat.'

Roos: 'Vooral de discussie na het bezoek aan *SlaveCity* heeft me wel aan het denken gezet (is dat al leren?). Vooral het punt over of geld een doel op zichzelf is of een middel tot andere

doelen is blijven hangen. Het heeft me wel nieuwsgierig gemaakt naar de complete installatie. Jammer dat we die niet hebben kunnen zien.'

Paul: 'Doordat het werk inmiddels in kleine stukjes is gehakt en over heel veel musea verspreid is, krijg ik als toeschouwer maar een klein deel van het werk te zien. Dat maakte dat ik er niet door geraakt werd, ik werd er niet in opgenomen, het bleef voor mij te veel een concept en te weinig een esthetische ervaring. Het was wel aardig om een deeltje ervan in het echt te zien, maar het maakte geen indruk op me. Te gefragmenteerd, te conceptueel. Hierdoor bleef het vooral een hoofdpraktijk, denken over. Mijn op eigen initiatief gedane bezoek aan zijn expositie in de scheepswerf in Rotterdam vond ik veel indrukwekkender. Ik stapte veel meer een wereld in. Ook waren daar veel lawaaiërende mensen aanwezig, waardoor er voor mij een stimulerender, levendige context werd gecreëerd. Meer de sfeer van een (absurdistische) manifestatie.'

Is *SlaveCity* kunst?

*Vraag 3: Is *SlaveCity* kunst?* Omdat met dit concept telkens gespeeld wordt door atelier van Lieshout was ik erg nieuwsgierig naar de antwoorden hierop. Ik ben die gaan vergelijken met de eerder geformuleerde definities van de respondenten.

Merel: 'Ja, *SlaveCity* is voor mij zeker kunst. De 'zero footprint' heb ik echter anders ervaren dan het 'beeld' van de hangende lijken. Denken en ervaren zijn duidelijk twee heel verschillende gebieden in het lijf die worden aangesproken, van Lieshout spreekt zowel de cognitie als de emotie aan. Dat maakt dit kunstwerk naar mijn idee uitermate geschikt voor educatieve doeleinden waarin onze economie en maatschappij worden gekritiseerd. Van Lieshout drijft alles op de spits waardoor de extremen zichtbaar worden en je je af gaat vragen, wat nog realistisch is of zou kunnen worden.'

Nina: 'Ik vind het lastig om te bepalen of *SlaveCity* kunst is. In de moderne hedendaagse kunst is dit werk kunst. Maar voor mij is het geen kunst, vooral omdat het werk niet voor zichzelf spreekt. Het werk van Rothko doet iets, het werk van van Lieshout niet. Wanneer ik het verhaal achter *SlaveCity* niet wist was ik vrij snel langs het werk gelopen en was ik er niet zo lang stil bij blijven staan. Misschien wanneer *SlaveCity* niet uit elkaar gehaald was dat het voor mij wel kunst was geweest omdat ik het dan meer had kunnen ervaren.'

Sara: '*SlaveCity* is voor mij kunst, omdat het me doet nadenken. Het is niet meteen duidelijk hoe je het kunt interpreteren, je kunt er lang over praten met mensen. Dat vind ik bij een film of een songtekst ook altijd inspirerend en fascinerend. Dit betekent niet dat sommige schilderijen of beelden die wat vanzelfsprekender lijken, me niet kunnen raken en dus geen kunst zijn.'

Mark: 'In die zin zie ik kunst als een middel, als uitnodiging, als iets wat iets teweeg brengt. Maar als de kunstenaar een bepaald effect voor ogen heeft, zoals bij propaganda (reclame & politiek geladen werk), dan vind ik het geen kunst, omdat ik dan zelf niet mag bepalen wat er gebeurt, maar dan word je eigenlijk al gestuurd. Het zit hem er volgens mij dat het de maker niet uitmaakt wat het effect van de kunst is. Alles wat met een bijbedoeling gemaakt is buiten het maken van kunst om, definieer ik denk ik als propaganda. Als ik *SlaveCity* bestudeer, zonder door te denken over de gehele werkwijze van Van Lieshout, dan zie ik het als politiek

werk. Ik heb de indruk dat hij een bepaalde maatschappijkritiek weergeeft. In die zin vind ik hem politiek activistisch. Ik heb de indruk dat Van Lieshout een bepaalde indruk probeert te ontlokken bij de ontvanger (bijvoorbeeld van onbehagen of vervreemding, angst)'

Roos: 'Het is een creatieve uitwerking van een maatschappelijk-filosofisch idee. Van mij mag het kunst genoemd worden. (Ik ben eerlijk gezegd ook wel autoriteitsgevoelig en gemakzuchtig wat dat betreft; als het in een museum hangt zal het wel kunst zijn.)'

Paul: '*SlaveCity* is voor mij kunst. Vooral omdat het kunst genoemd wordt en als zodanig gepresenteerd wordt.'

Samengevatte impressie

Na het bezoek aan het Folkwang Museum en *SlaveCity* viel op dat vooral het gesprek over kunst indruk maakte. In het gesprek en denken over kunst kwam *SlaveCity*, maar ook andere werken, tot leven. Vooral de bijdrage van Paul, de vragen die hij stelde en enkel opmerkingen die hij maakte zette dit proces bij andere respondenten in gang.

De definitie van Merel over kunst is verdiept, ze brengt de definitie dat *SlaveCity* voor haar kunst is duidelijk onder woorden. Paul en Roos definitie nemen meer een hiërarchische structuur aan. Als 'experts' zeggen dat *SlaveCity* kunst is en het hangt in een museum dan mag het van hen kunst genoemd worden. Sara en Marks definities zijn verdiept, echter wel op een andere manier. Sara ziet *SlaveCity* als kunst omdat het haar doet nadenken. Dit komt overeen met haar eerder geformuleerde definitie van kunst. In haar reactie komt ook het delen van de ervaring van kunst duidelijk in beeld. Zij heeft het gesprek over kunst met anderen interessant gevonden. Haar definitie is dus verdiept maar ook gegroeid in het besef dat kunst gaat leven in het gesprek over kunst. Mark ziet *SlaveCity* niet als kunst omdat hij het ziet als een politiek werk en daardoor was het voor hem geen kunst. Er is in zijn definitie van kunst niet veel veranderd. Kunst moest een prikkel zijn en niet met doel gemaakt worden. Kunst met een doel was propaganda en hij vond dat zijn eigen denken niet geprikkeld werd maar juist gestuurd. Zijn definitie van kunst is dus alleen maar aangescherpt. Ook voor Nina is *SlaveCity* geen kunst omdat ze de ambacht mist en het werk haar niet raakt. Nina was teleurgesteld in het werk, de tekst raakte haar meer. Ze miste het vakmanschap van de kunstenaar.

7.15 Conclusie

Heeft het bezoek aan *SlaveCity* nu meer indruk gemaakt dan het lezen van een tekst over *SlaveCity*? Ik denk dat ik de vraag niet bevestigend kan beantwoorden. *SlaveCity* is wellicht niet het beste kunstwerk geweest voor dit onderzoek. *SlaveCity* is een werk dat gebruik maakt van taal en beeld en indirect kritiek heeft op de kunstwereld. De vraag was naïef en niet goed gericht op het verband tussen het curriculum van de Universiteit voor Humanistiek en het kunstwerk zelf. Daarbij had ik het karakter van het kunstwerk er onvoldoende bij betrokken. Het werk *SlaveCity* bestaat immers uit tekst en beeld dit maakte de vraag naar de impact van de tekst of het kunstwerk minder interessant.

Evaluatie van de methode

De vraag waarmee ik mijn onderzoek begon is op twee punten naïef. 1) In mijn vraag heb ik geen rekening gehouden met de omgeving van het kunstwerk. Noch met de presentatie van het werk en hoeveel invloed die zou hebben op de ervaring van de respondenten. 2) *SlaveCity* bestaat voor een

groot gedeelte uit tekst dus de vraag of het lezen van de tekst meer of minder impact heeft is niet echt interessant. De vraag had zich eerder moeten richten of de ervaring van *SlaveCity* een toegevoegde waarde heeft voor het curriculum van de Universiteit voor Humanistiek.

De gekozen respondenten zijn alle studenten van de Universiteit voor Humanistiek. Daar heb ik voor gekozen omdat ik op zoek was naar de verdiepende waarde van *SlaveCity* voor aankomende normatieve professionals. De voordelen hiervan waren dat de interviews directe gesprekken waren. Ik kende mijn respondenten en wist dat zij allen mondig zijn en zich in een gesprek duidelijk kunnen uitdrukken. Nadelen zijn dat de gesprekken een rap tempo hebben, er wordt veel gezegd, ook door mij, en er is dus een zekere mate van beïnvloeding.¹⁴⁵

De gekozen studenten van de Universiteit voor Humanistiek hebben al een goed inbeeldingsvermogen en de tekst raakt sommige meer dan het werk zelf omdat ze zich zaken goed kunnen voorstellen. Ook zijn ze opgeleid in kritisch denken en analyseren. Wellicht dat deze methode en verkenning meer impact had gehad bij studenten van economie of bedrijfskunde. Die studies leiden meer economischer op in en doel- middelrationaliteit. Kortom, mijn vraag had scherper moeten en ik had meer op zoek moeten gaan naar de verbinding tussen het curriculum van de Universiteit voor Humanistiek en *SlaveCity*, dan zou mijn keuze om studenten van de Universiteit voor Humanistiek te interviewen ook logischer zijn geweest.

Het museum heeft veel invloed gehad op het onderzoek. Het lijkt het wel of het museum de reactie oproept om kritischer te zijn en minder open te staan om te leren. Dit is terug te lezen bij Nina, Mark en Roos. Zij hebben, zoals het nu onderzocht is, niet veel geleerd van het bezoek aan *SlaveCity*. Ik had dit kunnen ondervangen door in het eerste interview te vragen wat voor definitie de respondenten hebben van leren. Daarbij had ik ook mijn eigen idee van leren meer moeten expliciteren. Als ik had gevraagd naar hun idee over leren had ik dit ook kunnen vergelijken met de opgedane ervaring van het bezoek aan *SlaveCity*.

Ondanks dit alles denk ik dat zelfs studenten van de Universiteit voor Humanistiek nog veel kunnen leren van het bezoeken van beeldende kunst. Het bezoek laat eigenlijk het tekort aan ervaringen met beeldende kunst zien. Deze verkenning laat zien dat zodra kunst economisch wordt of in een museum hangt de toeschouwers veel kritischer kunnen zijn op een manier die wellicht niet altijd terecht is. Kunst moet dan raken en zodra het daarvan afwijkt en niet voldoet aan de verwachting is het, of geen kunst omdat het vakmanschap zou missen, of geen kunst omdat het geëngageerd zou zijn.

Kunst

Het lijkt wel of kunst geen moeite mag kosten. De toeschouwer moet direct geraakt worden en alles kunnen begrijpen. De verwachtingen van kunst zijn dus hooggespannen omdat zij concurreert met entertainment. Het kunstwerk verwacht meer inzet en in het samen praten en denken over kunst komt het werk tot leven. Samen nadenken en praten over een werk wordt als negatief ervaren omdat het werk dan niet direct genoeg zou werken, maar juist in dit delen ontstaat het kunstwerk. Kunstwerk is een werkwoord zoals Dewey al aangegeven heeft. Mijn conclusie is dan ook dat er kennis mist in kunst ervaren en dat de verwachtingen teveel in de hoek van entertainment liggen. Entertainment laat onze hersens achter in het schimmenrijk waar we niet zelf meer hoeven te denken en worden overvallen door

¹⁴⁵ Nu is er in elk onderzoek een mate van beïnvloeding.

de beleving van onze zintuigen. Kunst staat in de echte wereld en is complexer. Er is een afstand tussen de toeschouwer en het kunstwerk. Dit kan zijn omdat de toeschouwer niet zeker weet waar die naar kijkt, kritisch wordt door de omgeving of te weinig kennis bezit om het werk te kunnen 'lezen'. Hier mist dus een bepaalde taal of kennis tussen toeschouwer en kunstwerk.

Er zijn wel andere interessante bevindingen gedaan. Opvallend is de bevinding dat kunst bij uitstek geschikt is om in een groep te bekijken. In deze verkenning wordt duidelijk dat een werk in het gesprek en het delen van de ervaring gaat leven. Leren gebeurt daarbij niet alleen meer van het kunstwerk maar van elkaars gedachtegang en reflectie op het werk. Hier ontstaat het spel, en kunst ervaren wordt dus krachtiger als men erover in gesprek kan gaan.

Ideeën voor nieuw onderzoek

Mijn punt is dat in het bezoeken en bespreken van beeldende kunst en niet enkel in de reflectie in, op of tijdens het werk zoals door Smaling beschreven de vorming van de normatieve professional inhoud krijgen. Omdat, en daar sluit ik weer aan bij Smaling, juist de verbeelding onze horizonnen verbreedt.

Het bezoeken van één kunstwerk of enkele keren in aanraking komen met beeldende kunst is niet voldoende. Blijkbaar is er een behoefte aan kennis en mist er kennis. Kunst wordt door er veel mee in aanraking te komen en het te bespreken een interessante bron voor reflectie.¹⁴⁶ Er is wellicht een meer getraind oog nodig voor beeldende kunst. Deze training is een vorm van Bildung. Bildung kan men ook in de traditie van Dewey's liberal arts zien. En met deze Bildung komen de vragen die kunst oproept in beeld en kunnen worden besproken.

De waarde van het bezoeken en bespreken van *SlaveCity* werd duidelijk bij de werknemers van RWE AG zoals in kaart gebracht door Alwin Fitting.¹⁴⁷ Ook in deze verkenning met de normatieve professionals van morgen is de waarde van het gesprek over *SlaveCity* weer terug te zien.

Een onderzoek naar wat er geleerd kan worden van een kunstwerk en welke waarde dit zou hebben voor het onderwijs, zou pas echt interessant worden als men het verschil tussen studenten kan onderzoeken. Daarmee bedoel ik het verschil tussen studenten die jarenlange ervaring hebben met het bezoeken en bespreken van beeldende kunst in samenhang met hun theoretisch curriculum en een groep studenten die dat niet heeft. Ik denk dat in een dergelijk vergelijking, die een brede onderzoeksopzet verlangt, pas duidelijk kan worden of structurele blootstelling aan en bespreking van beeldende kunst de ervaringskaders van de studenten kan vergroten. Er zou voor de werking van beeldende kunst onderzoek gedaan moeten worden onder meer studenten met meer kunstwerken die aansluiten bij of de confrontatie opzoeken met de waarden die de Universiteit voor Humanistiek zo belangrijk vindt. De verkenning die ik hier gedaan heb heeft een tipje van de sluier doen oplichten en daarbij is duidelijk geworden dat juist in het gesprek beeldende kunst gaat leven. Maar op zo'n grote vraag of het een toegevoegde waarde heeft voor de ontwikkeling van horizonnen kan ik geen antwoord geven.

¹⁴⁶ Een punt dat ik gehaald heb uit de antwoorden van Paul

¹⁴⁷ Zoals te lezen op p.42

Tot slot

*And I forget just why I taste -
Oh yeah, I guess it makes me smile
I found it hard, it was hard to find
Oh well, whatever, nevermind*

*With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us¹⁴⁸*

De valkuil van het willen definiëren en vastzetten van kunst is er een die mij bekend is. Zo was ik op de kunstacademie constant bezig met de vraag of kunst nuttig is. Maar hierdoor sterft kunst. Het kaderen zet de beweging stil. Kunst verlangt iets anders, kunst verlangt de pendelende beweging tussen vorm en inhoud. Zoals ik beschreven heb leven we in een wereld waarin Prometheus, de ratio, koning is. Het lijkt wel of we die ratio zo hebben geïncorporeerd dat we het spelen zijn verloren. Alsof onze zintuigen alleen nog maar entertaint kunnen worden en we daarmee (onbewust) kiezen voor een leven in het schimmenrijk.

De vraag is natuurlijk of *SlaveCity* ons voorbij de valkuil van Prometheus kan doen laten kijken. Mijn inziens kan zij met de vragen die zij oproept daar zeker aan bijdragen. Ze laat zien dat idealen constant onder druk staan, dat we kritisch moeten blijven naar onze kaders en bewust moeten zijn van onze stokpaardjes. In het gesprek dat zij verlangt komt de reflectie tot stand die nodig is om voorbij de valkuil van Prometheus te kijken. Ook laat het werk ons kritisch kijken naar onze eigen idealen. Daarbij kan zij een aanvulling zijn voor de bagage die normatieve professionals meekrijgen op de Universiteit voor Humanistiek. Bagage met een zintuiglijke insteek in plaats van een enkel op de rede gebaseerde ontwikkeling. Bagage die de kritische (zelf)reflectie kan ondersteunen.

SlaveCity zoekt telkens de grens op. Tijdens deze verkenning werd duidelijk dat zij zelfs de grenzen van het instituut waarin zij staat, het museum, opzoekt. *SlaveCity* heeft de vierde wand van het museum doorbroken. Daarmee toont zij aan dat het instituut museum ook een systeem is. Het werk en de vragen (en frustraties) die zij oproept blijft mij boeien. *SlaveCity* geeft niet alleen een maatschappijkritiek maar ook een kunstkritiek. Het beeld in mijn ogen op geweldige wijze de meerdere paradoxen en ironieën van het leven uit.

Kunst is een ervaring die de fundamentele ideeën over kennis, waarheid en de mens ter discussie stelt. Het is een spel waarvan de regels voortdurend veranderen. En spelen is de onmisbare tegenhanger van het nuttige.

¹⁴⁸ Nirvana 1991 'smells tike teen spirit'

Dankwoord

Deze scriptie was niet tot stand gekomen zonder de hulp van een aantal mensen. Als eerste wil ik mijn begeleiders Ruud Kaulingfreks en Yvonne Leeman bedanken voor hun inzet. Ik heb op cruciale momenten van hun kennis en inzicht gebruik kunnen maken. Daarnaast wil ik mijn ouders Geertje Karsten en Luchien Karsten bedanken. Zonder hun was ik immers niet op de wereld geweest. Ik wil ze bedanken voor het vertrouwen dat ze me hebben gegeven, het meelesen en de leuke gesprekken als ik even niet meer wist welke weg ik aan het bewandelen was.

En natuurlijk: Robin Knibbe, Jon Leopold, Frank Nieuwenhuizen, Anne-Greet van Rootselaar, Vera Schiepers, Maya Swaans, Jos Terlingen en Wiel Veugelers bedankt!

Bronnen:

Artikelen

Adorno, Theodor W. & A. G. Rabinbach. (1975) '*Culture Industry Reconsidered*' gevonden in: New German Critique, No. 6 pp. 12 – 19

Benjamin, Walter. (1936) '*The work of art in the age of mechanical reproduction*' gevonden in: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>

Buck-Morss, Suzan. (1992) '*Aesthetics and Anaesthetics: Walter Benjamin's Artwork Essay Reconsidered*' gevonden in: October, Vol. 62. (Autumn, 1992), pp. 3-41. October is currently published by The MIT Press.

Greene, J. & Jonathan Haidt. (2002). '*How (and where) does moral judgment work?*' gevonden in: Trends in Cognitive Science, 6, 517-523 <http://people.virginia.edu/~jdh6n/moraljudgment.html>

Haidt, Jonathan. (2003). '*The moral emotions*' gevonden in: R. J. Davidson, K. R. Scherer, & H. H. Goldsmith (Eds.), *Handbook of affective sciences*. Oxford : Oxford University Press.(pp. 852-870). <http://people.virginia.edu/~jdh6n/moraljudgment.html>

Sennet, R. (2010) '*De mens in uitvoering*' gevonden in: De groene Amsterdammer 25 november 2010

Smallenburg, Sandra. (2010) '*Het genie is niet meer eenzaam*' thema de mythe van het atelier gevonden in: NRC handelsblad vrijdag 17 september 2010

Uitert, Evert. van (1988) '*Ironie en Le Comique Absolu in de beeldende kunst. Marcel Duchamp*' gevonden in: *Groniek Gronings Historisch Tijdschrift* (1988) Themanummer *Ernst en Ironie Over ironie, geschiedenis, politiek en kunst* nr 100, pp.225-40

Vandendriessche, Diederik. (2003) '*Voorbij het 'grote gelijk' in het debat Christendom versus verlichting: een geschiedfilosofisch essay*' gevonden in: &M2003-03.book Page 73 November 24

Boeken:

Agambem, Giorgio. (1995) '*Homo Sacer*' Sovereign Power and Bare Life Amsterdam uitgeverij Boom

Aler, Jan. (1996) '*De waarheid van de kunst*': kunstfilosofische opstellen Amsterdam uitgeverij Boom

Allen, Jane. Rudi Learmans, Aaron Betsky & Wouter Vanstiphout. (2009) '*Atelier van Lieshout*' Rotterdam uitgeverij NAI

Arendt, Hannah. (1963) (tweede druk 2005) '*De banaliteit van het kwaad*' Amsterdam / Antwerpen uitgeverij Atlas

Atelier Van Lieshout (2008) '*Die Stadt der Sklaven*' Essen Folkwang Museum uitgeverij DUMONT

Baumeister, T.(1999) '*De filosofie en de kunsten*' van Plato tot Beuys. Amsterdam uitgeverij Damon

- Benjamin, A. & Peter Osborne (editors) (1994) 'Walter Benjamins philosophy' uitgeverij: London Routledge
- Bor, Jan. Errit Petersma & Jelle Kingma (red.)(1995) '*De verbeelding van het denken : geïllustreerde geschiedenis van de westerse en oosterse filosofie*' Amsterdam uitgeverij Contact
- Dewey, John. (1934) (20e druk 2005) '*Art as experience*' New York uitgeverij Penguin Books Ltd.
- Frijda, Nico H. (1988) '*De emoties*' een overzicht van onderzoek en theorie Amsterdam uitgeverij Bakker
- Gombrich. E.H.,(1969) (18e druk 2000) '*Eeuwige Schoonheid*' Unieboek BV uitgeverij Gaade
- Guillet du Monthoix, Pierre. (2004) '*The Art Firm*' aesthetic management and methaphysical marketing. California Stanford University Press
- Habermas, Jurgen. (1994) (2007) '*The Habermas reader*' Cambridge [etc.]: Polity Press
- Hannam, J. (2009) '*God's philosophers*' Icon Books Ltd
- Kirk, G. S. (1974) '*The nature of Greek myths*' Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books
- Kristeller, P.O.(1964, 1980, 1990) '*Renaissance thought and arts*' Princeton, New Jersey: Princeton U.P
- Kunneman, Harry P.J.M.(1996) '*Van theemuts cultuur naar walkman ego*' Amsterdam uitgeverij Boom
- Lemaire, Ton. (2010) '*De val van Prometheus*' Amsterdam uitgeverij Ambo
- Maso, Ilja. & Adri Smaling. (1998) (2004) '*Kwalitatief onderzoek:praktijk en theorie*' Amsterdam uitgeverij Boom
- Nietzsche, Friedrich. (1873,1876) (1998) '*Oneigentijdse beschouwingen*' vert. [uit het Duits] door Thomas Grafdijk (1998) Amsterdam uitgeverij de Arbeiderspers
- Safranski, Rudiger.(2004) '*SCHILLER oder Die Erfindung des Deutschen Idealismus*' Germany: HANSER
- Schiller, Friedrich.(1793) (2009) '*Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*' vertaald door Aart J. Leemhuis (2009) Amsterdam Octavo
- Shebani, A. M., (1989) '*High quality education through aesthetic training*' proefschrift universiteit van Arizona
- Smaling, Adri. (2008) '*Reflectie en normatieve professionaliteit*' gevonden in: Goed werk verkenningen van normatieve professionalisering onder red. van Gaby Jacobs [et al.] Amsterdam uitgeverij SWP

Toulmin, Stephen. (1990) (tweede druk 1992) *Kosmopolis* The University of Chicago Press

VandeVeire, Frank. (2002) *Als in een donkere spiegel* de kunst in de moderne filosofie Amsterdam uitgeverij SUN

Voltaire Filosofisch woordenboek, of De rede op alfabet vert. [uit het Frans] (2007) Amsterdam uitgeverij Van Gennepe

Film/ televisie

Teleac denken doorzien afl. wat is kunst? Gevonden in: <http://www.wetenschap24.nl/video/bekijk/wat-is-kunst.htm>

Wall Street (1987) geregisseerd door Oliver Stone

Gedicht/ songtekst

Wilmot, John 2nd Earl of Rochester (1675) *Satyre against Reason and Mankind*

Nirvana (1991) *Smells like teen spirit*

Internet

[http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def\(1\).pdf](http://www.boijmans.nl/upload/File/DOCENTENHANDLEIDING%20AVL%20def(1).pdf)

http://www.z24.nl/bedrijven/energie/artikel_48147.z24/Wie_is_energiereus_RWE_.html

<http://links.jstor.org/sici?sici=01622870%28199223%2962%3C3%3A3AAAWBA%3E2.0.CO%3B2-8>

<http://www.nrcboeken.nl/recensie/spelen-voor-het-allerhoogste>

<http://www.nrcboeken.nl/recensie/de-burger-binnenstebuiten>

Kunst

Atelier van Lieshout

afbeelding 1 A3 mobiel 1998

afbeelding 2 *AVL- Ville* Designs for the Free State of AVL-Ville 2001

afbeelding 3 *AVL- Ville* Designs for the Free State of AVL-Ville 2001

afbeelding 4 *AVL-Ville* Freestate of AVL-Ville 2001

afbeelding 5 *AVL-Ville Money*, 2001 Design: Floor Houben

afbeelding 6 *SlaveCity* 2005

afbeelding 7 *SlaveCity* Board Room, 2007

afbeelding 8 *SlaveCity* Mini Modular Brothels, 2005-2006

afbeelding 9 The Technocrat, 2003

afbeelding 10 Alcoholator, The Technocrat, 2003

afbeelding 11 Big Bunk Bed, The Technocrat, 2003

afbeelding 12 Organs Kidney Bladder Combination, 2003

afbeelding 13 BarRectum, 2005

afbeelding 14 Wombhouse, 2004

Francisco Goya

afbeelding 15 Saturn Devouring His Son, c. 1819–1823

Bijlage

Reactie respondenten op laatste drie vragen

Mark

1. *heb je wat geleerd van het bezoek aan het folkwang museum? (zo ja wat dan/hoe dan?)*

Ik weet niet precies wat en of ik iets heb geleerd van het bezoek aan het folkwang museum. Allicht heb ik iets opgestoken die dag. Maar dat had niet direct iets met het museum te maken denk ik. Alhoewel, door die plek werden er allerlei dingen uitgelokt. Maar ik leer meer van de mensen om mij heen, die op die plek zijn, dan door het werk in het museum zelf. Het is dus een combinatie van de plek en de mensen die er iets over kwijt kunnen, of de gesprekken die ontstaan op die plek.

Ik heb mij vooral geboeid door de vraag wat kunst nu is, en in hoeverre de menselijk (waan-)zin daar mee te maken heeft. Ten tweede raakte ik geboeid door het fenomeen bewakers. Ten derde de interactie tussen een groepje nederlandse jongvolwassenen en de 'ten tweede'. Ten vierde heb ik andere mensen geobserveerd die kunstminnend overkomen. Ik heb geprobeerd hun reacties te peilen. Ook lette ik op hun kledstijlen. Ten zesde heb ik mij gericht op de inrichting, lichtval, lelijke omlijsting, de vraag 'waarom zo'n groot en prestigieus museum in zo'n enorme kutstad?', heb ik een kwartier naar de goethestraat zitten staren (mooie socialistische achtige woningbouw, alhoewel Essen tamelijk west-duitsland is), en toch gedacht dat in die huizen meer boeiende dingen gebeuren dan in dit museum (alhoewel!). Kortom, als ik in musea ben dan ga ik misschien nog wel meer letten op de dingen buiten de lijsten, misschien omdat de dingen in het lijstje zo prominent worden weergegeven. Ik neem in musea dikwijls een antropologische houding aan. Ik vind mensen en dingen die gebeuren (zoals gesprekken, interacties tussen levende dingen, spelen) veel boeiender dan statische dingen.

Ook hebben musea iets kleinerends vind ik. Dat er daar dingen hangen die heel bijzonder zijn. Maar als je dan niet snapt wat er zo bijzonder is, dan krijg ik het gevoel alsof je iets niet helemaal goed hebt begrepen. Ik twijfel dan of ik nu zie wat er gezien zou moeten worden (het is namelijk heel belangrijk, je mag bijvoorbeeld niet eens op sommige bankjes zitten!).

Wat ik toen wij het Folkwang uitliepen ervaarde, was een moe gevoel, en ook een opluchting, hoewel in sterkte veel mindere mate, maar toch zo'n soort van gevoel, van he, wat leuk, al die mensen bij elkaar, jammer van die uitvaart van zojuist, maar nu met z'n allen de kroegen in, want dat hebben we wel verdiend.

Ik heb wel wat dingen over kunst geleerd, wat ik las op de bordjes en anderen mij vertelden.

Kortom, er zijn allerlei gedachten door mijn hoofd gegaan. Omdat het een plek is waar je zintuigen goed geprikkeld worden, gebeurt dit meestal bij mij. Maar of het prikkelen van de zintuigen leren is? Ik weet niet wat ik er werkelijk van geleerd heb. Van de dag zelf natuurlijk heel veel, er gebeurt zóveel op zo'n dag, maar een dagje winkelen in Antwerpen zou evenzovele indrukken hebben opgeleverd.

2. *heb je wat geleerd door het bezoek aan SlaveCity ? (zo ja wat dan/hoe dan?)*

Nee, niet echt. Wat betreft een gevoel van onbehagen (ik ga er toch maar vanuit dat Van Lieshout dat wil neerzetten), van de dystopie, daarbij had ik zoiets van he, weer iemand die met dat onderwerp aan de gang gaat. Wat betreft vraag 2, komt dit erg overeen met mijn antwoord op vraag 1 en 3.

3. Is *SlaveCity* voor jou kunst?

Het hangt ervan af hoe ik kunst definieer. Ik heb tijdens het interview gezegd dat het de maker het niet zou moeten uitmaken wat de ontvanger er mee doet. Dat de maker kunst maak voor de kunst, omdat hij een bepaalde noodzaak voelt om dit te maken, dat het een soort van passie is, vanuit een inspiratie. Ik heb dan een beeld voor ogen van een alcoholistische straatarme verwarde en antisociaal persoon, die uiteindelijk steenrijk wordt en beroemd raakt, maar het allemaal geen ene reet kan interesseren, omdat het enige wat hem boeit het maken van zijn kunst is.

Volgens mijn definitie van kunst moet de maker in ieder geval niet primair bezig zijn met de reactie van de ontvanger. Wanneer je bezig bent met de reactie van de ontvanger, dan is het denk ik propaganda of reclame. ik weet dat je natuurlijk wel kunst kunt maken, waarbij je het beoogde effect in ogenschouw neemt. Echter, ik benadruk nogmaals (dat heb ik ook gezegd in het interview) dat het aan de ontvanger is om er zelf een oordeel te vormen over het werk of aan de hand van het werk iets te voelen of denken (ervaren). In die zin zie ik kunst als een middel, als uitnodiging, als iets wat iets teweeg brengt. Maar als de kunstenaar een bepaald effect voor ogen heeft, zoals bij propaganda (reclame & politiek geladen werk), dan vind ik het geen kunst, omdat ik dan zelf niet mag bepalen wat er gebeurt, maar dan wordt je eigenlijk al gestuurd. Het zit hem er volgens mij dat het de maker niet uitmaakt wat het effect van de kunst is. Alles wat met een bijbedoeling gemaakt is buiten het maken van kunst om, definieer ik denk ik als propaganda.

Als ik *SlaveCity* bestudeer, zonder door te denken over de gehele werkwijze van Van Lieshout, dan zie ik het als politiek werk. Ik heb de indruk dat hij een bepaalde maatschappijkritiek weergeeft. In die zin vind ik hem politiek activistisch. Ik heb de indruk dat Van Lieshout een bepaalde indruk probeert te ontlokken bij de ontvanger (bijvoorbeeld van onbehagen of vervreemding, angst).

Maar goed, wij slimme humanistiekers zijn natuurlijk niet voor één gat te vangen. Franka bekijkt de werkwijze van Van Lieshout in een breder perspectief. Is zijn werkwijze dan kunst? Misschien. Maar je moet veel van die man weten om dat te kunnen inschatten. Als ik mij bij het werk van *SlaveCity* houd, dan vind ik het werk toch politiek activistisch. Omdat er naar mijn idee een duidelijke opvatting uitspreekt, en ik vermoed dat er actief een bepaalde reactie uitgelokt moet worden, zie ik het meer als propaganda. Je kan dan natuurlijk een stapje hoger gaan staan, het een stukje breder zien, en bijvoorbeeld scepcis inpassen, en zeggen dat Van Lieshout dat juist heeft ingedacht, en die zin een open reactie van de ontvanger ontlokt. Als je het zo wilt bekijken, dan is het kunst. Maar dan is alles wat anders wordt ervaren dan wat men in eerste instantie zou mogen verwachten, kunst. Dus als je in porno een prachtig plot en decoratieve elementen ziet, dan is dat kunst, omdat het iets met je doet wat de maker waarschijnlijk niet voor ogen had. Maar om telkens een stapje hoger te gaan beschouwen, dan laat je het object waar het in eerste instantie om ging eigenlijk los. Kortom, is *SlaveCity* kunst? Nee, volgens Mark is het propaganda.

Merel

1. heb je wat geleerd van het bezoek aan het folkwang museum? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Ja, het was een mooie ervaring om met een groep intellectuelen kunst te bekijken en aspecten te benoemen die ons iets deden. Het was leerzaam om te horen hoe er tegen kunst wordt aangekeken door anderen, dat verbreedt mijn blik. Normaliter kijk ik naar kunst voor een prettige/aangename ervaring; om te zien hoe kunstenaars het leven beschrijven in een schilderij of beeld of een gedicht etc. het maatschappelijke en sociale aspect blijven dan een beetje hangen in de leegte, ook afhankelijk van wat

ik zie natuurlijk. Het intellectuele denken wordt uitgeschakeld bij een prikkelende visuele ervaring. iets wat ik als heel prettig kan ervaren. deze ervaring had ik bijvoorbeeld bij de 'oude' meesters. ik vond het fantastisch om deze werken ook te zien, naast het werk van van lieshout.

2. heb je wat geleerd door het bezoek aan SlaveCity ? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Het kunstwerk van van lieshout dwingt je echter verder te kijken dan puur de esthetische ervaring. het kunstwerk deed dit doordat er veel tekst/uitleg bij zat, die ook weer vragen opriep waardoor er een gesprek ontstond tijdens het aanschouwen met andere studenten. het leerzame aspect zat ook in het gegeven dat we van te voren al waren geïnformeerd over slave city, waardoor het hele concept al meer ging leven. Het nagesprek heeft de diepgang bevorderd, omdat we het daarin oneens konden zijn met elkaar en bijvoorbeeld konden ontdekken wat omgeving/locatie doet met een kunstwerk.

3. Is SlaveCity voor jou kunst?

Ja, slave city is voor mij zeker kunst. de 'zero footprint' heb ik echter anders ervaren dan het 'beeld' van de hangende lijken. denken en ervaren zijn duidelijk twee heel verschillende gebieden in het lijf die worden aangesproken, van lieshout spreekt zowel de cognitie als de emotie aan. dat maakt dit kunstwerk naar mijn idee uitermate geschikt voor educatieve doeleinden waarin onze economie en maatschappij worden gekritiseerd. van lieshout drijft alles op de spits waardoor de extremen zichtbaar worden en je je af gaat vragen, wat nog realistisch is of zou kunnen worden.

Roos

1. heb je wat geleerd van het bezoek aan het folkwang museum? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Geleerd, vind ik moeilijk om te zeggen. Ik vond het leuk om een aantal bekende werken in het echt te zien, en ik heb wel wat geleerd van je korte rondleiding (vooral dat je niet te dicht bij de schilderijen mag komen ;). Maar misschien moet ik maar eerlijk zeggen dat ik niet het gevoel heb dat ik echt iets geleerd heb. Het was wel een mooie ervaring.

2. heb je wat geleerd door het bezoek aan SlaveCity ? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Vooral de discussie na het bezoek aan *SlaveCity* heeft me wel aan het denken gezet (is dat al leren?). Vooral dat punt over of geld een doel op zichzelf is of een middel tot andere doelen is blijven hangen. Het heeft me wel nieuwsgierig gemaakt naar de complete installatie. Jammer dat we die niet hebben kunnen zien.

3. Is SlaveCity voor jou kunst?

Het is een creatieve uitwerking van een maatschappelijk-filosofisch idee. Van mij mag het kunst genoemd worden. (Ik ben eerlijk gezegd ook wel autoriteitsgevoelig en gemakszuchtig wat dat betreft; als het in een museum hangt zal het wel kunst zijn.)

Paul

1. heb je wat geleerd van het bezoek aan het folkwang museum? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Er waren een aantal kunstwerken die ik met bewondering heb gadeslagen. Vooral het werk van Rothko sprak me aan...en de gedekte tafel met veertjes in de vogelkamer. Ze halen me even uit mijn directe, vanzelfsprekende dagelijkse doel-middel en causale gedachtenstructuur. Ze geven uitdrukking aan het wonderlijke van ons bestaan en de menselijke geest in het bijzonder. Kleuren en vormen die me anders toekomen dan normaal. Het stimuleert mijn filosofische geest. Ik leer er ook wat van juist

doordat het geen afdruk in een boek of een plaatje op het internet is, maar een echt werk dat voor zichzelf spreekt en me toekomt in de fysieke ruimte. Dat is echt een meerwaarde. Ook als een manifeste, materiële getuigenis van de bezieling/ fascinatie/ worsteling van een ander.

Het instituut museum heeft mij wederom getroffen door het wat voorspelbare, ceremoniële karakter ervan... een verzameling grote witte kubussen waarin mensen veelal in zichzelf gekeerd - spreken is op een of andere manier not done - op een veilige plek kunst tot zich nemen. De sensatie van op elk moment minstens zes branderige bewakers-ogen op je gericht te weten hoort daar ook bij. Binnen de muren is de kunst, want dat hebben we zo bepaald. Wat echter ook voor een goed deel bepaald lijkt, is de manier hoe we er ons toe moeten verhouden - de gewenste gedragingen, het protocol (stil zijn, staan, af en toe lopen, niet te dichtbij de werken komen).

2. heb je wat geleerd door het bezoek aan SlaveCity ? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Het bezoek aan Slave City heeft me geleerd dat een succesvol kunstenaar anno 2011, een kunstenaar als Van Lieshout dus, niet enkel artistiek bezig is, maar ook commercieel denkt. Je verknijpt je werk en verkoopt een concept, een verhaal. Doordat het werk inmiddels in kleine stukjes is gehakt en over heel veel musea verspreid is, krijg ik als toeschouwer maar een klein deel van het werk te zien. Dat maakte dat ik er niet door geraakt werd, ik werd er niet in opgenomen, het bleef voor mij te veel een concept en te weinig een esthetische ervaring. Het was wel aardig om een deeltje ervan in het echt te zien, maar het maakte geen indruk op me. Te gefragmenteerd, te conceptueel. Hierdoor bleef het vooral een hoofdpraktijk, denken over. Mijn bezoek aan zijn expositie in de scheepswerf in Rotterdam vond ik veel indrukwekkender. Ik stapte veel meer een wereld in. Ook waren daar veel lawaaiëriege mensen aanwezig, waardoor er voor mij een stimulerender, levendige context werd gecreeerd. Meer de sfeer van een (absurdistische) manifestatie.

3. Is SlaveCity voor jou kunst?

Slave City is voor mij kunst. Vooral omdat het kunst genoemd wordt en als zodanig gepresenteerd wordt.

Nina

1. heb je wat geleerd van het bezoek aan het folkwang museum? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Wat ik heb geleerd van het museum heeft vooral te maken met de kunst die er in het museum hangt. Het werk van Rothko is mij het meest bijgebleven en heeft mij het meest geraakt. Toen ik het schilderij van veraf zag werd ik erin meegezogen en moest ik er wel naartoe. Ik merkte dat ik helemaal in het schilderij opging en alles om mij heen vergat. Daar leer ik veel van, ik word uit mijn dagelijkse context en sleur gehaald en moet opnieuw gaan herdefiniëren wat ik van dingen vind. Ik houd bijvoorbeeld normaal niet van oranje maar moet bij het zien van het kunstwerk van Rothko mijn oordeel bijstellen, omdat ik dit kunstwerk zo mooi vind. Misschien is het juist dat ik het zo mooi vind omdat ik niet kan beargumenteren waarom ik het mooi vind. Het raakt me en ik kan er niet omheen. Heel mysterieus dus. Maar voor mij wel de illustratie van wat kunst is.

Wat ik van het museum zelf leer is dat je even uit de drukte van het bestaan in een stille wereld terecht komt. Een stilte die ik fijn vind, omdat ik de tijd krijg om uitgebreider over dingen na te denken dan dat ik normaal doe en kan doen in de drukte van het moderne leven. Met Jos heb ik het tijdens het museumbezoek veel over het instituut museum gehad. Daar heb ik ook veel van geleerd, vooral omdat wij graag praten, lachen en daar beweeglijk rond willen lopen, maar het instituut museum dat niet

toelaat. Kunst vind dus ook plaats in een bepaalde context. Een vreemd gegeven waar ik eerder nooit zo lang bij stilgestaan heb. In gesprek met Jos leerde ik dus ook verder na te denken over het concept kunst.

2. heb je wat geleerd door het bezoek aan SlaveCity ? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Wat ik geleerd heb van 'SlaveCity' is dat hedendaagse kunst voornamelijk commercieel en economisch is. Meer dan dat het met vaardigheden en voor mij met de essentie van kunst te maken heeft. Toen ik het verhaaltje tijdens het interview te lezen kreeg, raakte het me. Maar toen ik het kunstwerk zag raakte het me niet. Vooral omdat ik maar een paar fragmenten van het werk zag. Ik vind het dan ook jammer dat van Lieshout het uit elkaar heeft gehaald en los verkocht heeft. Ik heb de kunst niet kunnen ervaren zoals ik dat bij Rothko had. Toen ik het er met Jos en Anne-Greet over had ging de kunst van van Lieshout al meer leven, maar daarvoor moesten we samen nadenken en praten. *SlaveCity* heeft me wel aan het denken gezet over wat kunst nou is. Het gaat hier meer over het concept wat erachter zit wat voor mij de kunst is dan om het kunstwerk zelf. Het gaat om de gedachte achter het werk.

3. Is SlaveCity voor jou kunst?

Ik vind het lastig om te bepalen of *SlaveCity* kunst is. In de moderne hedendaagse kunst is dit werk kunst. Maar voor mij is het geen kunst, vooral omdat het werk niet voor zichzelf spreekt. Het werk van Rothko doet iets, het werk van van Lieshout niet. Wanneer ik het verhaal achter *SlaveCity* niet wist was ik vrij snel langs het werk gelopen en was ik er niet zo lang stil bij blijven staan. Misschien wanneer *SlaveCity* niet uit elkaar gehaald was dat het voor mij wel kunst was geweest omdat ik het dan meer had kunnen ervaren.

Sara

1. heb je wat geleerd van het bezoek aan het folkwang museum? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Wat ik vooral leuk vond is om met anderen naar kunst te kijken. Zoals jij bijvoorbeeld het e.e.a. hebt verteld over bepaalde werken en zoals ik met Robin naar sommige kunst heb gekeken. Ik vond het leuk om de mening van anderen te horen, zodat ik vanuit een ander perspectief een bepaald kunstwerk kon bekijken. Dat is een manier zoals ik kan leren van kunst.

Ik heb me gerealiseerd dat kunst me moet raken of boeien, anders kan ik er niet veel mee. Verder vond ik het interessant om te kijken naar andere bezoekers, hoe zij de kunst bekeken en hoe iedereen zich netjes 'aan de regels' van het museum houdt. Dat ik hier bewust op ben gaan letten kwam ook door een opmerking van Jos (geloof ik), die iets zei n.a.v. *SlaveCity* dat in de industrie van musea terecht komt en zoals jij volgens mij ook zei 'tentoongesteld wordt in een steriele ruimte'.

2. heb je wat geleerd door het bezoek aan SlaveCity ? (zo ja wat dan/hoe dan?)

Dat laatste is iets waar ik me bewuster van ben geworden door *SlaveCity* met name, omdat het een kunstwerk is dat mijns inziens wellicht niet past in een museum op deze manier, zeker niet omdat er weinig werk stond. Ik werd nieuwsgierig naar hoe andere bezoekers *SlaveCity* zouden interpreteren, zonder van tevoren erover gelezen te hebben zoals wij. Ik denk dat ik het zelf niet zo begrepen zou hebben. De schilderijen zouden wel mijn interesse kunnen wekken, maar de maquette denk ik wat minder. De lichamen die op verschillende wijzen aan de balk hingen waren voor mij wel een krachtig beeld. Dat kwam wel binnen.

Zoals ik hierboven ook al zei, vond ik het vooral ook leuk om van anderen te horen wat ze van

SlaveCity vonden en hoe zij het interpreteerden. Het geeft wel stof tot nadenken over de inrichting van de maatschappij en wat mij betreft ook over hoe mensen met elkaar omgaan in organisaties. Zoals Ruud wel eens heeft gezegd dat men vervangbaar is in organisaties, dat kwam nadrukkelijk naar voren vond ik. En ook dat het mensen sterker kan raken als het opeens gaat om het recyclen van mensen, dat het dan ineens voelbaar wordt. Ik kan me voorstellen dat dat mensen wellicht aan het denken kan zetten. Zelfs voor mij werd het nog eens 'pijnlijk' duidelijk dat, ondanks dat ik daar weleens over na denk, het een reactie van onbehagen bij me losmaakte. (ben ik nog een beetje te volgen?!?)

3. Is SlaveCity voor jou kunst?

SlaveCity is voor mij kunst, omdat het me doet nadenken. Het is niet meteen duidelijk hoe je het kunt interpreteren, je kunt er lang over praten met mensen. Dat vind ik bij een film of een songtekst ook altijd inspirerend en fascinerend. Dit betekent niet dat sommige schilderijen of beelden die wat vanzelfsprekender lijken, me niet kunnen raken en dus geen kunst zijn.

A Satyre against Reason and Mankind

John Wilmot, 1675

Based to some extent on Boileau's eighth satire,
this famous poem is also indebted to Hobbes, Montaigne,
and the tradition of *le libertinage* generally.

Were I (who to my cost already am
One of those strange, prodigious creatures, man)
A spirit free to choose, for my own share,
What case of flesh and blood I pleased to wear,
I'd be a dog, a monkey or a bear,

Or anything but that vain animal
Who is so proud of being rational.
The senses are to gross, and he'll contrive
A sixth, to contradict the other five,
And before certain instinct, will prefer

Reason, which fifty times for one does err;
Reason, an *ignis fatuus* in the mind,
Which, leaving light of nature, sense, behind,
Pathless and dangerous wandering ways it takes
Through error's fenny bogs and thorny brakes;

Whilst the misguided follower climbs with pain
Mountains of whimseys, heaped in his own brain;
Stumbling from thought to thought, falls headlong down
Into doubt's boundless sea, where, like to drown,
Books bear him up a while, and make him try

To swim with bladders of philosophy;
In hopes still to o'ertake th' escaping light,
The vapor dances in his dazzling sight
Till, spent, it leaves him to eternal night.
Then old age and experience, hand in hand,

Lead him to death, and make him understand,
After a search so painful and so long,
That all his life he has been in the wrong.
Huddled in dirt the reasoning engine lies,
Who was proud, so witty, and so wise.

Pride dew him in, as cheats their bubbles catch,
And made him veneture to be made a wretch.

His wisdom did his happiness destroy,
Aiming to know that world he should enjoy.
And wit was his vain, frivolous pretense

Of pleasing others at his own expense,
For wits are treated just like common whores:
First they're enjoyed, and then kicked out of doors.
The pleasure past, a threatening doubt remains
That frights th' enjoyer with succeeding pains.

Women and men of wit are dangerous tools,
And ever fatal to admiring fools:
Pleasure allures, and when the fops escape,
'Tis not that they're below'd, but fortunate,
And therefore, hat they fear at heart, they hate.

But now, methinks, some formal band and beard
Takes me to task. Come on, sir; I'm prepared.

"Then, by your favor, anything that's writ
Against this gibing, jingling knack called wit
Light me abundantly; but you take care

Upon this point, not to be too severe.
Perhaps my muse were fitter for this part,
For I profess I can be very smart
On wit, which I abhor with all my heart.
I long to lash it in some sharp essay,

But your grand indiscretion bids me stay
And turns my tide of ink another way.
"What rage ferments in your degenerate mind
To make you rail at reason and mankind?
Blest, glorious man! to whom alone kind heaven

An everlasting soul has freely given,
Whom his great Maker took such care to make
That from himself he did the image take
And this fair frame in shining reason dressed
To dignify his nature above beast;

Reason, by whose aspiring influence
We take a flight beyond material sense
Dive into mysteries, then soaring pierce
The flaming limits of the universe,
Search heaven and hell, find out what's acted there,

And give the world true grounds of hope and fear."
Hold, mighty man, I cry, all this we know
From the pathetic pen of Ingelo,

From Patrick's *Pilgrim*, Sibbes' soliloquies,
And 'tis this very reason I despise:

This supernatural gift, that makes a mite
Think he's the image of the infinite,
Comparing his short life, void of all rest,
To the eternal and the ever blest;
This busy, puzzling stirrer-up of doubt

That frames deep mysteries, then finds 'em out,
Filling with frantic crowds of tinkering fools
Those reverend bedlams, colleges and schools;
Borne on whose wings, each heavy sot can pierce
The limits of the boundless universe;

So charming ointments make an old witch fly
And bear a crippled carcass through the sky.
'Tis this exalted power, whose business lies
In nonsense and impossibilities,
This made a whimsical philosopher

Before the spacious world, his tub prefer,
And we have modern cloistered coxcombs who
Retire to think, 'cause they have nought to do.
But thoughts are given for action's government;
Where action ceases, thought's impertinent.

Our sphere of action is life's happiness,
And he who thinks beyond, thinks like an ass.
Thus, whilst against false reasoning I inveigh,
I own right reason, which I would obey:
That reason which distinguishes by sense

And gives us rules of good and ill from thence,
That bounds desires with a reforming will
To keep 'em more in vigor, not to kill.
Your reason hinders, mine helps to enjoy,
Renewing appetites yours would destroy.

My reason is my friend, yours is a cheat;
Hunger calls out, my reason bids me eat;
Perversely, yours your appetite does mock:
This asks for food, that answers, "What's o'clock?"
This plain distinction, sir, your doubt secures:

'Tis not true reason I despise, but yours.
Thus I think reason righted, but for man,
I'll ne'er recant; defend him if you can.
For all his pride and his philosophy,

'Tis evident beasts are, in their degree,
 As wise at least, and better far than he.
 Those creatures are the wisest who attain,
 By surest means, the ends at which they aim.
 If therefore Jowler finds and kills his hares
 Better than Meres supplies committee chairs,
 Though one's a statesman, th' other but a hound,
 Jowler, in justice, would be wiser found.
 You see how far man's wisdom here extends;
 Look next if human nature makes amends:
 Whose principles most generous are, and just,
 And to whose morals you would sooner trust.
 Be judge yourself, I'll bring it to the test:
 Which is the basest creature, man or beast?
 Birds feed on birds, beasts on each other prey,
 But savage man alone does man betray.
 Pressed by necessity, they kill for food;
 Man undoes man to do himself no good.
 With teeth and claws by nature armed, they hunt
 Nature's allowance, to supply their want.
 But man, with smiles, embraces, friendship, praise,
 Inhumanly his fellow's life betrays;
 With voluntary pains works his distress,
 Not through necessity, but wantonness.
 For hunger or for love they fight or tear,
 Whilst wretched man is still in arms for fear.
 For fear he arms, and is of arms afraid,
 By fear to fear successively betrayed;
 Base fear, the source whence his best passions came:
 His boasted honor, and his dear-bought fame;
 That lust of power, to which he's a slave,
 And for the which alone he dares be brave;
 To which his various projects are designed;
 Which makes him generous, affable, and kind;
 For which he takes such pains to be thought wise,
 And screws his actions in a forced disguise,
 Leading a tedious life in misery
 Under laborious, mean hypocrisy.
 Look to the bottom of his vast design,
 Wherein man's wisdom, power, and glory join:

The good he acts, the ill he does endure,
'Tis all from fear, to make himself secure.
Merely for safety, after fame we thirst,
For all me would be cowards if they durst.
And honesty's against all common sense:
Men must be knaves, 'tis in their own defence.

Mankind's dishonest, if you think it fair
Amongst known cheats to play upon the square,
You'll be undone.
Nor can weak truth your reputation save:
The knaves will all agree to call you knave.

Wronged shall he live, insulted o'er, oppressed,
Who dares be less a villain than the rest.
Thus, sir, you see what human nature craves:
Most men are cowards, all men should be knaves.
The difference lies, as far as I can see,

Not in the thing itself, but the degree,
And all the subject matter of debates only:
Who's a knave of the first rate?

All this with indignation have I hurled
At the pretending part of the proud world,

Who, swollen with selfish vanity, devise
False freedoms, holy cheats, and formal lies
Over their fellow slaves to tyrannize.
But if in Court so just a man there be
(In Court a just man, yet unknown to me)

Who does his needful flattery direct,
Not to oppress and ruin, but protect
(Since flattery, which way soever laid,
Is still a tax on that unhappy trade);
If so upright a statesman you can find,

Whose passions bend to his unbiased mind,
Who does his arts and policies apply
To raise his country, not his family,
Nor, whilst his pride owned avarice withstands,
Receives close bribes through friends' corrupted hands -

Is there a churchman who on God relies;
Whose life, his faith and doctrine justifies?
Not one blown up with vain prelatric pride,
Who, for reproof of sins, does man deride;

Whose envious heart makes preaching a pretense,

With his obstreperous, saucy eloquence,
To chide at kings, and rail at men of sense;
None of that sensual tribe whose talents lie
In avarice, pride, sloth, and gluttony;
Who hunt good livings, but abhor good lives;

Whose lust exalted to that height arrives
They act adultery with their own wives,
And ere a score of years completed be,
Can from the lofty pulpit proudly see
Half a large parish their own progeny;

Nor doting bishop who would be adored
For domineering at the council board,
A greater fop in business at fourscore,
Fonder of serious toys, affected more,
Than the gay, glittering fool at twenty proves

With all his noise, his tawdry clothes, and loves;
But a meek, humble man of honest sense,
Who, preaching peace, does practice continence;
Whose pious life's a proof he does believe
Mysterious truths, which no man can conceive.

If upon the earth there dwell such GOd-like men,
I'll here recant my paradox to them,
Adore those shrines of virtue, homage pay,
And, with the rabble world, their laws obey.
If such there be, yet grant me this at least:

Man differs more from man, than man from beast.

John Wilmot, earl of Rochester (1675)

Smells like teen spirit

Nirvana

Load up on guns,
Bring your friends
It's fun to lose and to pretend
She's overboard self assured
Oh no I know, a dirty word.

Hello, hello, hello, hello?
Hello, hello, hello, how low?
Hello, hello, how low, how low?
Hello, hello, hello.

With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
i feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us

A mulato!
An Albino!
A mosquito!
My libido!
Yay! Hey! Yay!

I'm worse at what I do best
And for this gift I feel blessed
Our little group has always been
And always will until the end

Hello, hello, hello, hello?
Hello, hello, hello, how low?
Hello, hello, how low, how low?
Hello, hello, hello.

With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us

A mulato!
An Albino!
A mosquito!

My libido!
Yay! Hey! Yay!

(Solo)

And I forget just why I taste -
Oh yeah, I guess it makes me smile
I found it hard, it was hard to find
Oh well, whatever, nevermind

Hello, hello, hello, hello?
Hello, hello, hello, how low?
Hello, hello, how low, how low?
Hello, hello, hello.

With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mullato!
An albino!
A mosquito!
My libido!

A denial!(x9)

Nirvana (1991)