

Sven Lütticken

Autonomie

De feiten voorbij

Kunsthistoricus Sven Lütticken onderwerpt het begrip autonomie en zijn relatie tot esthetiek en politiek aan een grondige analyse en plaatst het in de context van het naoorlogse modernisme, waarbij autonomie niet als feit maar als handeling wordt

geïnterpreteerd. Esthetische en politieke eigenschappen van een handeling kunnen zoals Rancière heeft laten zien nooit helemaal samenvallen, maar sommige handelingen kunnen wel in verschillende registers tegelijk functioneren.

De Italiaanse Autonomia-beweging van de jaren zeventig, die onderdeel is van de doorwerking van de gebeurtenissen van mei 1968, heeft recentelijk veel aandacht gekregen van degenen die zoeken naar alternatieve vormen van protest, buiten traditionele organisatiestructuren. In zijn bundeling van teksten van aan Autonomia gerelateerde auteurs lichtte Sylvère Lotringer de relevantie van de term autonomie in dit verband als volgt toe: 'Politieke autonomie is het verlangen verschillen aan de basis zich te laten verdiepen zonder te proberen ze van bovenaf bij elkaar te brengen, om overeenkomstige opvattingen te benadrukken zonder een "algemene lijn" op te leggen, om delen naast elkaar, zij aan zij te laten bestaan, in hun uniciteit.'¹ Hoe verhouden deze pogingen om een nieuwe vorm van sociale en politieke autonomie te definiëren zich nu tot de omstreden notie van de autonomie van de kunst? De modernistische kunstopvatting was gebaseerd op het proces van zelfkritiek waaraan de kunst zich had onderworpen nadat haar oude maatschappelijke functies waren doodgebloed; dit historische proces werd gezien als geleidelijke toename van autonomie. Sinds de politisering van kunstenaars en theoretici in de nasleep van Mei 1968 is deze ideologie van de artistieke autonomie uitgebreid en grondig bekritiseerd, met als gevolg dat de term autonomie besmet raakte. Is het mogelijk om dit negatief bezette begrip weer een productieve rol in de kunst te laten spelen?

1. Sylvère Lotringer, 'In the Shadow of the Red Brigades', in: *Autonomia: Post-Political Politics* (Los Angeles: Semiotext(e), 2007).

Autonomie is niet zomaar vrijheid van beperkingen die van buitenaf worden opgelegd. Ze houdt *zelfbeschikking* in; voor Greenberg en voor Habermas, en met aanzienlijke nuanceringen ook voor Adorno, hield modernisme in dat kunst zich ontwikkelt door haar eigen regels te bepalen en ter discussie te stellen, reflexief, volgens haar eigen logica en 'leerproces'.² De sociaal-economische basis waarop zulke definities van autonome kunst berusten zijn ontleend aan de sociologie van Max Weber en zijn analyse van de moderne samenleving, die wordt gekenmerkt door de functionele zelfdifferentiatie van zijn afzonderlijke domeinen, inclusief de kunst. Deze *autonome kunst* garandeert de status van het *kunstwerk* als een autonome, zelfstandige entiteit die gehoorzaamt aan zijn eigen immanente logica – die echter tegelijkertijd de logica van de kunstgeschiedenis is. Tegen deze achtergrond wekt het geen verbazing dat autonomie in de kunst associaties oproept met apolitiek isolationisme, met een reactionaire ideologie van Hoge Kunst. Toch is dat maar het halve verhaal. Zoals Terry Eagleton heeft opgemerkt, vormt de opvatting van autonomie als 'een zijswijze die volledig zelfregulerend en zelfbeschikkend is' enerzijds weliswaar een 'hoofdingrediënt van de bourgeoisie-ideologie', maar anderzijds heeft de nadruk op 'het zelfbeschikkende karakter van menselijke krachten en

2. Adorno was zich uiteraard scherp bewust van het *Doppelcharakter* van de moderne kunst – zowel autonoom als een (tot koopwaar gemaakt) 'fait social' – maar door dit *Doppelcharakter* bleef de moderne kunst nog altijd strikt gescheiden van de cultuurindustrie, die *alleen* een sociaal feit was.

vermogens' ook een emancipatoir politiek potentieel.³ Is er überhaupt een radicaal politiek project denkbaar zonder zo'n concept van autonomie, hoe impliciet ook?

De term mag dan verdacht zijn geweest, maar avant-gardestromingen die kritisch stonden tegenover artistieke autonomie streefden in feite naar een autonomie die haar naam niet durfde uitspreken. In de jaren zestig probeerden neo-avant-gardegroepen van Fluxus of de Situationistische Internationale de autonomie van de kunst te ondermijnen door middel van acties die niet pasten binnen het institutionele kader van de moderne kunst. Bij de Situationisten nam dit in toenemende mate de vorm aan van acties die eerder politiek dan esthetisch leken; de ene autonomie werd vervuild voor de andere. De term *esthetisch* is echter verraderlijk; hij slaat op de kunst, maar hij is niet identiek aan *artistiek*. De esthetica, eind achttiende eeuw voornamelijk ontwikkeld door Duitse filosofen als Baumgarten en Kant als de filosofie van schoonheid en/of smaak, werd begin negentiende eeuw, met Schiller, Schelling en Hegel, steeds meer een filosofie van de kunst.⁴ Esthetica is in deze zin een bepaalde omgang met de kunst, en in navolging van Jacques Rancière kunnen we het esthetische project karakteriseren in termen van de dialectiek van *logos* en *pathos*,

3. Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Londen: Basil Blackwell, 1990), p. 9.

4. Met mijn verschil in interpretatie van respectievelijk de autonomie van de kunst en esthetische autonomie ben ik schatplichtig aan Peter Osborne, 'Theorem IV: Autonomie. Kan dat regelmatig gelden voor de kunst en de politiek?', zie elders in dit nummer van *Open*.

van rede/vrijheid en het zintuiglijke – van autonomie en heteronomie.⁵ Het esthetische is dus nooit 'zuiver' autonoom, want ze heeft heteronomie nodig als pendant.⁶ Esthetiek is het voortdurend ter discussie stellen van de kunst en dus van autonomieclaims, die de kunst juist van hardnekkig probleem reduceren tot ideologisch gegeven. Vandaar dat de gemakzuchtige aanname dat kunst structureel autonoom is uiteindelijk leidt tot esthetische uitputting: zie veel laat-modernistische schilderkunst uit de jaren zestig en tachtig.

Daarmee stuiten we op de wezenlijke paradox van alle kunst sinds de Romantiek: als het ooit mogelijk was dat de kunst volledig autonoom werd, zou dit in feite betekenen dat ze onvoldoende esthetisch was, want het esthetische is een constant balanceren tussen autonomie en heteronomie. Esthetische praktijk en theorie problematiseren beperkte autonomieopvattingen in relatie tot de (on)

5. Rancière ontkent dat zijn 'esthetische regime' een *historisch regime van de kunst* is en stelt dat het slechts een regime van de *identificatie* van kunst is. Rancière legt uit dat dit regime begon met de herinterpretatie van de oude kunst, niet met de productie van nieuwe kunst. Maar zulke esthetische reflectie werd vrijwel direct ook nieuwe esthetische productie, lijntekeningen bijvoorbeeld, waarmee de vroegste kunsthistorische publicaties werden geïllustreerd, en poëzie.

6. In mijn analyse ben ik opnieuw schatplichtig aan Osborne. Evenwel lijkt zijn interpretatie van het esthetische zonder overtuigende argumenten bepaalde filosofische posities te privilegeren. Een kritische herbezinning op Kant of de vroege Schiller kan behulpzaam zijn bij het analyseren van de fundamentele anti-nomieën van het esthetische regime, maar ik zie geen reden om Kant boven Schiller te privilegeren, of de vroege Schiller van de *Klassias-brieven* boven de latere Schiller van de *Brieven over de esthetische opvoeding*, en Adorno's melancholieke modernisme is niet minder problematisch dan het avant-gardisme van Benjamins essay over het 'kunstwerk'. Al deze posities maken deel uit van de bewegende constellatie – de verzameling van elkaar doorkruisende tegenstellingen – die de esthetiek is.

werkelijkheid van autonomie in specifieke vormen van kunstproductie. Esthetiek in deze zin keert altijd terug om de 'autonome kunst' te kwellen, dat wil zeggen, de beperkte interpretaties van autonome kunst zoals die van Greenberg. Autonomie is geen feit; we kunnen haar niet bezitten. In het beste geval is autonomie een uitzonderlijk verschijnsel in het domein van de maatschappelijke feiten – inclusief de kunst en haar instituten.

Autonomie in en tegen de kunst: institutionele kritiek

De artistieke praktijken die bekend zijn komen te staan onder de naam 'institutionele kritiek' – van Hans Haacke en Michael Asher in de jaren zeventig tot jongere beoefenaars – kozen een andere benadering van het probleem van 'de autonomie van de kunst' dan de neo-avant-gardes van eind jaren vijftig en begin jaren zestig. Terwijl de 'ludieke' happening- en Fluxuskunstenaren en de veel politiekere Situationistische Internationale buiten de kunstinstellingen en de kunstmarkt om probeerden te werken, ging de institutionele kritiek uit van het besef dat er geen 'elders' is, geen domein dat buiten de kunst ligt en niet meer binnen te halen is. In teksten uit de jaren zeventig van de beoefenaars van wat toen nog geen 'institutionele kritiek' heette, zoals Haacke en Asher, speelt de term autonomie opmerkelijk genoeg amper een rol; hij wordt in elk geval niet met enige consistentie gehanteerd. Dit is des te opmerkelijker als men daar

een boek naast legt als Peter Bürger's *Theorie der Avantgarde* uit 1974, waarin autonomie een centrale positie inneemt. Bürger interpreteert de historische avant-garde als een aanval op de modernistische autonomie, en de neo-avant-garde als de institutionalisering van de avant-garde en dus een negatie van haar oorspronkelijke bedoelingen.⁷ Is een soortgelijke diagnose niet het uitgangspunt van de institutionele kritiek?

7. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

In de teksten van Andrea Fraser uit de jaren negentig, die zijn beïnvloed door het werk van de 'eerste generatie' beoefenaars van institutionele kritiek én door de geschriften van critici/historici als Peter Bürger en Benjamin Buchloh, wordt expliciet en scherp ingegaan op het concept autonomie.⁸ Fraser presenteerde institutionele kritiek niet simpelweg als een aanval op autonomie als zuiver ideologisch begrip, maar stelde dat 'de kritiek op de autonomie van het kunstwerk geworteld is in de erkenning van het partijdige en ideologische karakter van die autonomie en een poging tot verzet vormt tegen de heteronomie waaraan kunstenaars en kunstenaars onderhevig zijn'. Kritiek op de autonomie van het kunstobject was dus niet zozeer 'een verwerping van artistieke autonomie op zich, maar richtte zich tegen de manier waarop kunstwerken worden *gebruikt*; tegen de economische en politieke belangen

8. Zie Benjamin H.D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry* (Cambridge/MA en Londen: MIT Press, 2001), en 'Autonomy' in: *Texte zur Kunst*, nr. 66 (juni 2007), 'Short Guide', pp. 32-34.

Andrea Fraser, *Official Welcome*, performance, uitvoering Kunstverein Hamburg, 2003 (oorspronkelijk 2001).



Hito Steyerl, *November*, videostill, 2004. Creative Commons, courtesy: de kunstenaar.



die ze dienen'.⁹ Met andere woorden: wat werd bekritiseerd was *het gebrek aan echte autonomie*, het reduceren van artistieke autonomie tot een schijnvertoning. En dit betekende dan weer dat de autonomie waarnaar werd gestreefd (een autonomie die nog altijd haar naam niet durfde uitspreken) niet de traditionele artistieke autonomie kon zijn; er was immers aangetoond dat zulke pogingen regelrecht tot heteronomie leiden.

Institutionele kritiek is dus geen aanval op autonomie, maar juist een poging een zekere mate van autonomie te herwinnen – een autonomie die niet dezelfde autonomie kan zijn die door de modernisten tot ideologie werd verheven. Hans Haackes werk *The Chase Advantage* (1976) gebruikt de formele overeenkomsten tussen het abstracte logo van de Chase Manhattan Bank en de *shaped canvases* van Frank Stella om te onderzoeken hoe kunst sponsoring functioneert als een vorm van pr die grote bedrijven symbolisch 'witwast'. Door het 'autonome' logo aan te vullen met allerlei citaten en gegevens, benadrukken Haacke's panelen de heteronomie van de kunst. Terwijl een dergelijk werk een enigszins afstandelijke kritische beschouwer lijkt te poneren, toonde een werk van Michael Asher uit 1974 de beschouwer juist als zijnde geïmpliceerd in de heteronome habitat die de kunstwereld is. Voor zijn tentoonstelling in de Claire Copley Gallery

9. Andrea Fraser, 'What's Intangible, Transitory, Mediating, Participatory, and Rendered in the Public Sphere? Part II', in: Alexander Alberro (red.), *Museum Highlights: The Writings of Andrea Fraser*, (Cambridge/MA en Londen: MIT Press, 2005), p. 57.

in Los Angeles verwijderde Asher de scheidingswand tussen de witte doos en het kantoor erachter, en heeft daarmee de *arbeid* zichtbaar gemaakt als de verdrongen basis van het glanzende zichtbare oppervlak van de kunst – een uitdijende en steeds veranderende vorm van culturele arbeid. In dit opzicht kan Ashers project worden gezien als vooraankondiging van latere ontwikkelingen binnen de institutionele kritiek.

Er bestaan diverse genealogieën van de institutionele kritiek, en haar ontwikkeling vanaf het begin van de jaren zeventig wordt op uiteenlopende manieren in periodes ingedeeld. In de versie van Hito Steyerl wordt de derde fase (na de 'integratie in het instituut' en de 'integratie in de representatie') gekenmerkt door de integratie van de kunstenaar in de *precariteit*: 'de neoliberale institutionele kritiek ontmantelt de instellingen en dit levert een ambivalent kritisch subject op dat allerlei strategieën ontwikkelt om met zijn ontworteling om te gaan'.¹⁰ Wat met de opkomst van precariteit en met het ontstaan van een relatief groot cultureel lompoproletariaat verandert, is dat de rol van de kunst als economische factor deel gaat uitmaken van de leefwereld van steeds meer mensen.

10. Hito Steyerl, 'The Institution of Critique' (2006), in: Alexander Alberro en Blake Stimpson (red.), *Institutional Critique: An Anthology of Artists' Writings* (Cambridge/MA en Londen: MIT Press, 2009), p. 492.

In de marxistische visie op het kunstenveld als een gedifferentieerd autonoom domein wordt gesteld dat – om opnieuw Eagleton te citeren – de relatieve autonomie van zo'n veld 'zelf een

materieel feit is met zijn eigen maatschappelijke determinanten', omdat 'bepaalde historisch specifieke vormen van bewustzijn buiten de productieve activiteit worden geplaatst en het best te verklaren zijn in termen van hun functionele rol in het in stand houden daarvan. (...) Als het dankzij een economisch overschot mogelijk wordt dat een minderheid van "beroepsdenkers" wordt vrijgesteld van de beslommeringen van de arbeid, kan het bewustzijn zichzelf gaan "wijsmaken" dat het in feite onafhankelijk is van de materiële werkelijkheid.¹¹ Juist deze zelfbe-

goocheling wordt voor een groeiend aantal beoefenaars

moelijk vol te houden. Adorno merkte als zelfkritische modernist scherpzinnig op dat 'de autonomie van de kunst ondenkbaar is zonder verdoezeling van het begrip arbeid'.¹²

Maar wie kan zichzelf nu echt wijsmaken dat hij is vrijgesteld van de beslommeringen van de arbeid? Het genante geheim dat arbeid heet infiltreert ieder gesprek, ieder gebaar.

In haar werk vanaf het einde van de jaren tachtig verlegt Fraser de nadruk naar het subject als het primaire werkterrein van instituti-

onele kritiek, en die kritiek wordt geherdefinieerd als performance.¹³

In een reeks performances in de vorm van lezingen, rondleidingen en toespraken, met monologen vol versprekingen en rare sprongtjes accentueerde Fraser de druk waarmee zelfrepresentatie gepaard gaat. Wat we hier zien is een verschuiving van de institutionele kritiek naar het subject, naar het domein van de subjectivering. In *Museum Highlights: A Gallery Talk* gebruikte Fraser nog het 'personage' van de museumvrijwilliger Jane Castleton, maar al spoedig nam zij afstand van de suggestie dat ze specifieke karakters speelt; ze transformeerde zich tijdens performances als *Official Welcome* (2001) in een soort jukebox van instabiele pseudo-subjecten. Op deze manier verankerde ze haar performatieve kunst in een bredere performatieve economie, en gebruikt die om erop te reflecteren en erin te interveniëren.

We zien hier de opkomst van een werkelijk hedendaagse opvatting van autonomie – een 'gespeelde' autonomie in het tijdperk van arbeid-als-performance. Dit is geen autonomie als groots vrijheidsgebaar, maar autonomie als het werken aan en met beperkingen, waarbij de dialectiek van autonomie en heteronomie in de beoefenaar zelf wordt gesitueerd. Hij/zij is onderdeel van het probleem, dat in feite de voorwaarde is voor zijn/haar handelingsvrijheid. Een dergelijke autonomie leent zich niet voor een

onele kritiek blijft hangen zonder specifieke problemen binnen die instituties aan te pakken blijft steken in generalisaties en kretologie.' In: *ibidem*, p. 176. Dit gebruik was echter nogal onexact en bleef een incident.

ideologisch gebruik van de term als cultureel wapen of pr-instrument. Als de term al ergens voor wordt gebruikt, dan om mogelijke reacties te bepalen op de contradicties die iedere praktijk doorkruisen en vormen. In die zin gaat het eerder om een intern dan extern gebruik.

Autonomie als praxis

Clement Greenberg stelde zich de kunstgeschiedenis voor als een reeks ruimten en *filade*, met kunstwerken gerangschikt in sequenties die steeds rigoureuzere oplossingen voor formele 'problemen' toonden. Het grootste deel van de jaren vijftig was dit zelfs in de VS echter niet de overheersende interpretatie van de moderne kunst; veel meer in zwang was Harold Rosenbergs existentiële visie op het abstract expressionisme, dat hij opvatte als *action painting*. Rosenbergs reputatie lijdt nog steeds onder de grilligheid die zijn essays soms kenmerkte en onder zijn 'onvermogen om te zien', dat Greenberg hem verweet. In zijn invloedrijke essay *The American Action Painters* (1952) speelde Rosenberg het klaar om geen enkele kunstenaar bij naam te noemen.¹⁴ Dat is inderdaad problematisch, maar het hangt ermee samen dat Rosenberg de *act* (handeling)

hoger aansloeg dan het kunstwerk als tastbaar *fact* – als 'feitelijk' object met specifieke eigenschappen. Volgens Rosenberg zat Greenberg ernaast met zijn reductie van de kunst tot

een reeks visuele feiten; als de handeling tot feit wordt, is zij gerealiseerd, maar beknot in haar potentieel.¹⁵ Het probleem zit hem uiteindelijk in het abstracte en ondialectische karakter van Rosenbergs ontkenning van het kunstwerk als onwrikbaar feit.

In de jaren vijftig en zestig was Rosenberg niet langer de trotskistische marxist die hij eind jaren dertig was, maar de centrale rol van de daad in zijn filosofie verraadt nog zijn schatplichtigheid aan Marx en aan posthegeliaanse filosofieën van *praxis* in het algemeen. Je zou kunnen zeggen dat deze postidealistische filosofieën de ene vorm van kantiaanse autonomie versterkten en de andere loslieten. In het kritische systeem van Kant heeft autonomie namelijk een dubbele functie. Enerzijds positioneerde Kant de filosofie als discipline die zich autonoom

15. Rosenberg doet de verleidelijke uitspraak dat kunstenaars van wie het werk volledig samenvalt met een theorie meestal niet de 'diepzinnigste' zijn. De meeste mensen dachten dat dit essay vooral over Pollock ging, maar in feite valt uit zijn opmerking op te maken dat De Kooning, voor wie Rosenberg bewondering koesterde, een grotere schilder was omdat hij minder een action painter was. ('The American Action Painters', op. cit., p. 35). Je zou kunnen zeggen dat Rosenbergs geschriften een gemiste ontmoeting vormen met het werk van zowel De Kooning als Pollock als zintuiglijk feit; toch zijn deze werken in al hun feitelijkheid ook een gemiste ontmoeting met de geschriften van Rosenberg. De ontwikkelingen van eind jaren vijftig, begin jaren zestig dwongen Rosenberg om te stellen dat het bij nader inzien van cruciaal belang was dat de handeling *wel* tastbare sporen naliet. 'Door de nadruk die werd gelegd op de creatieve daad in plaats van op het gecreëerde object leidde action painting, of – volgens de getuigenis van Allan Kaprow – de *idee* van action painting, logischerwijze tot de happening. Action painting is tweeslachtig; ze benadrukt het primaat van de creatieve daad, maar zoekt in het object, het schilderij, een bevestiging van de waarde van die handeling [...]. Action painting is subjectief, maar blijft verbonden aan een *ding*, zij het een ding dat een proces doormaakt.' (Rosenberg, 'The Concept of Action in Painting', p. 224). Tegen de happening- en Fluxuskunstenaars bracht Rosenberg nu in dat 'het opheffen van "de barrières die de kunst van het leven scheiden" een

11. Terry Eagleton, *Ideology: An Introduction* (Londen/New York: Verso, 1991), pp. 74-75.

12. 'Lässt überhaupt keine Autonomie der Kunst ohne Verdeckung der Arbeit sich denken, so wird diese im Hochkapitalismus [...] problematisch und zum Programm.' Theodor W. Adorno, 'Versuch über Wagner' in: *Die musikalischen Monographien. Gesammelte Schriften*, vol. 13 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003), p. 80.

13. De term institutionele kritiek raakte (laat) ingeburgerd, deels dankzij Andrea Fraser, die hem in 1985 gebruikte in haar essay over Louise Lawler, 'In and Out of Place'. Zie Frasers bespreking hiervan in 'From the Critique of Institutions to an Institution of Critique' (2005), in: Alberro en Strimpon, op. cit., pp. 408-417. De term was al gebruikt in Mel Ramsdens essay uit 1975, 'On Practice': 'Wie constant bij een instituti-

14. Harold Rosenberg, 'The American Action Painters' in: *The Tradition of the New* (Londen: Paladin, 1970, eerste druk 1959), pp. 35-47.

moest ontwikkelen, volgens haar eigen innerlijke logica – zij het in dialoog met de wetenschappen. Dit is de betekenis van de kantiaanse autonomie die Clement Greenberg hanteerde: ‘De essentie van het modernisme

ligt naar mijn mening in het gebruik van de karakteristieke methoden van een discipline om die discipline zelf te bekritisseren, niet om haar te ondermijnen maar om haar steviger te verankeren in haar vakgebied. Kant stelde de grenzen van de logica vast met behulp van diezelfde logica; hij ontnam de logica daarbij veel van haar traditionele jurisdictie, maar wat er overbleef was des te steviger gefundeerd’.¹⁶ Deze interpretatie van autonomie strookt met het weberiaanse concept van functionele differentiatie, waarin recht, wetenschap en ethiek zich allemaal in toemendende mate ontwikkelen langs lijnen van reflexiviteit en zelfkritiek.

De tweede betekenis waarin Kant het begrip autonomie gebruikte, heeft geen betrekking op de *discipline* maar op het *subject* – dat in Greenbergs historische analyse van het modernisme vrijwel ontbreekt, hoewel zijn praktijk als kunstcriticus dreef op zijn zelf-presentatie als kritisch subject. In

onbereikbaar ideaal is – de droom van een wereld waarin alle acties bestemd zijn vergeten te worden op het moment dat ze worden gerealiseerd’ (Harold Rosenberg, ‘The Museum of the New’ in: *Artworks and Packages* [New York: Dell, 1969], p. 156.) Hoewel Kaprow logische conclusies had getrokken uit het begrip action painting, ‘is het in de kunst altijd verkeerd om een concept tot zijn logische conclusie door te voeren’ (Rosenberg, ‘The Concept of Action in Painting’, op. cit., p. 226.)

16. Clement Greenberg, ‘Modernist Painting’ (1960), in: John O’Brian (red.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, (Chicago/Londen: University of Chicago Press, 1993), p. 85.

Kants domein van de praktische rede is het het morele en vrije subject dat zijn eigen weg bepaalt en zijn eigen wetten opstelt. Het kantiaanse subject is echter gespleten tussen zuivere en praktische rede, tussen de ‘fenomenale’ en de ‘noumenale’ wereld. Alleen als het transcendentale subject van de praktische rede is het subject vrij en zelfbeschikkend, oftewel: autonoom. Adorno stond uiterst kritisch tegenover dit onstoffelijke, abstracte subject, dat een filosofische sublimering leek te zijn van maatschappelijk opgelegde plicht: je moet.¹⁷ Kants autonome wil lijkt ook autonoom te zijn ten opzichte van elke geleefde realiteit. Met zijn poging het autonome subject een zekere geleefde ethiek terug te geven paste Adorno in een lange rij denkers die de tekortkomingen van Kants systeem trachtten te overwinnen door zich niet op ethische geboden te richten maar op de praxis, de daad, een rij die begint bij Fichte, Schelling en Hegel. Rosenberg zou zijn theorie van de *act* verankeren in een ‘revolutie tegen het gegevene, in het zelf en in de wereld’, beginnend bij Hegel.¹⁸

In de jaren dertig en veertig van de negentiende eeuw zouden Marx en anderen via hun kritiek op Hegel uit het ‘vergeestelijkte’ hegeliaanse subject een materialistische opvatting van de praxis afleiden. In Hegels visie zijn mensen subjecten voor zover ze deel

17. Zie Iain Macdonald, ‘Cold, Cold, Warm: Autonomy, Intimacy and Maturity in Adorno’, in: *Philosophy & Social Criticism*, online gepubliceerd op 26 april 2011, psc.sagepub.com/content/early/2011/04/12/0191453711402940.full.pdf

18. Rosenberg, ‘The American Action Painters’, op. cit., p. 42.

hebben aan de dialectische ontwikkeling van de *Geist*. Voor Marx kon het subject alleen bestaan uit zintuiglijke menselijke activiteit, uit praxis, een praxis die uiteindelijk alleen collectief kan zijn. In de woorden van Brian Holmes: ‘[de] poging zijn eigen wet te stellen wordt een collectief avontuur’.¹⁹ Dit collectieve avontuur kan duidelijk maar zeer gedeeltelijk worden *gewild* door individuen; dit inzicht dringt in de naoorlogse decennia geleidelijk aan door – parallel aan de desintegratie van de klassieke arbeidersklasse, waardoor bolsjewistische pogingen om een proletarisch massasubject te smeden dat zijn wil van de Partij zou krijgen ongeloofwaardig worden. Waar anderen vanaf de late jaren zestig (met name vanaf mei ‘68) probeerden om nieuwe, post-Partijpolitieke vormen van activisme te ontwikkelen, bleef Rosenberg vasthouden aan een gedepoliteerde versie van ‘de handeling’ als existentieel-esthetisch gebaar binnen het weberiaanse domein van de kunst, zoals hij die tijdens de Koude Oorlog had ontwikkeld.

In een reactie op kritiek van Mary McCarthy in 1960 trok Rosenberg een parallel tussen de radicale artistieke gebeurtenis die op het doek plaatsvindt en revolutionaire politieke gebeurtenissen: beide vereisen impulsieve beslissingen van de toeschouwers, die een rol in deze gebeurtenissen moeten nemen als ze ze niet aan zich voorbij willen laten gaan. De redacteuren van *ARTnews*

19. Brian Holmes, ‘Artistic Autonomy and the Communication Society’ (2003), www.nettime.org/Lists-Archives/nettime-1-0310/msg00192.html

waren zo behulpzaam deze vergelijking te visualiseren door middel van zwart-witproducties van abstract-expressionistische schilderijen naast foto’s van ‘reelschopende studenten in Japan’.²⁰ Artistieke daden moesten echter beperkt blijven tot picturale gestes op het doek; er was dan wel een parallel tussen *painterly acts* en andere daden, maar ze moesten niet worden vermengd. Rosenberg verwierp de ‘logische’ conclusies die Allan Kaprow met zijn happenings trok uit de theorie van het action painting. Tegenover happenings en evenementen stelde Rosenberg nu dat ‘het slechten van “de barrières die de kunst van het leven scheiden” een onbereikbaar ideaal is – de droom van een wereld waarin alle acties bestemd zijn om vergeten te worden op het moment dat ze worden gerealiseerd’.²¹ Rosenbergs reactie op het alomvattende evenement van mei 1968 was al even blasé als zijn reactie op de eerdere artistieke happenings; dit was toch beslist retro-avant-garde. In een stuk over mei 1968 in Parijs, getiteld ‘Surrealism in the Streets’, merkte Rosenberg op dat de op de muur gekalkte leus ‘cultuur is de omkering van het leven’ zelf cultuur is, ‘want ze is de erfenis van de radicale kunststromingen van vijftig jaar geleden’.²² Uit niets bleek dat Rosenberg zich

20. Harold Rosenberg, ‘Critic Within the Act’, in: *ARTnews* 59, nr. 6 (oktober 1960), pp. 26-28. Dit artikel werd zonder illustraties opnieuw gepubliceerd in *Encounter* nr. 93 (juni 1961), pp. 58-59.

21. Harold Rosenberg, ‘The Museum of the New’ in: *Artworks and Packages* (New York: Dell, 1969), p. 156.

22. Harold Rosenberg, ‘Surrealism in the Streets’, in: *The De-Definition of Art* (Chicago/Londen: University of Chicago Press, 1972), p. 51.

'Studentenopstand in Japan' en op pagina rechts Robert Richtenburg, *Untitled Painting*, geïllustreerd in Harold Rosenberg, 'Critic Within the Act', in *ARTnews* 59, nr. 6, oktober, 1952.



bewust was van de situationistische achtergrond van deze slogan. Hoewel de Situationisten deels schatplichtig bleven aan oude modellen – ze presenterden zich als opvolger van de Eerste Internationale –, slaagden ze erin de handeling te herpolitiseren door concepten door te voeren tot hun logische conclusie, en verder.

Wat levert het op om Rosenberg erbij te halen? Het kan uiteraard niet de bedoeling zijn een nieuwe cultus in het leven te roepen van de kunstenaar als vrij subject bij uitstek – de manier waarop het rosenbergiaanse action painting in de Koude Oorlog werd geïdeologiseerd. Als de institutionele kritiek ons iets geleerd heeft, dan is het dat het instituut in onszelf zit – en in een tijdperk van genetwerkte subjectiviteiten ‘wordt het individu gedefinieerd [...] door de wachtwoorden die bepalen tot welke gebieden hij of zij toegang heeft’.²³

Maar het is nu juist die verstrikt-
heid in structuren
en scripts die een
behoefte lijkt te kweken om terug te keren naar de idee van de daad, of de actie – zoals blijkt uit de populariteit van een andere actietheoreticus uit de naoorlogse periode, Hannah Arendt, en haar drie-eenheid van *werk-arbeid-actie*. Die neemt uiteindelijk de vorm aan van een crypto-idealistische vooruitgang: de stomme *animal laborans*, die enkel arbeidt om te consumeren en overleven, moet worden aangevuld met de *homo faber*, die duurzame dingen maakt, en uiteindelijk met het menselijk hande-

len en de spraak.²⁴ Zoals Richard Sennett heeft opgemerkt, blijf je dan eigenlijk met lege handen staan als je iets aanmoet met de materiële wereld.²⁵

Maar was het geen cruciaal aspect van de avant-gardepraktijk om *de arbeid te transformeren*, de arbeid zelf tot actieterrein te maken? Met Rosenbergs esthetische handeling leek deze doelstelling te worden verlaten, maar Rosenberg liet een notie van actie na aan de jaren zestig (via Kaprow en anderen), een periode waarin de cultivering van de economie in ernst een aanvang nam en waarin cultuur een integraal onderdeel werd van de arbeid. De interessantere en productievere ingrepen in de ‘nieuwe arbeid’ van het geculturaliseerde kapitalisme gaan verder dan sub-existentialistisch voluntarisme; ze zijn een verkenning van de dagelijkse werking van de dialectiek van heteronomie en autonomie en blazen die op.

Voorbij de nieuwe arbeid: de activering van de performance

We leven in een cultuur van ‘performance’ – een cultuur waarin het aankomt op je optreden naar buiten toe, en die ‘performance’ is even dubbelzinnig als de ‘handeling’ bij Rosenberg. Diens geschriften worden dan ook gekenmerkt door voortdurende betekenisverschuivingen, precies zoals hijzelf die in het werk van André Malraux signaleerde: ‘In

24. Hannah Arendt, *The Human Condition* (Chicago/Londen, University of Chicago Press: 1988 [1958]), p. 173 e.v.

25. Richard Sennett, *The Craftsman* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2008), pp. 6-7.

het denken van Malraux gaat actie voortdurend over in acteren; en met het historische draaiboek bij de hand is het enige probleem dan nog welke rol je moet spelen en hoe.’²⁶ Rosenberg maakte gefascineerd door de passages van Marx over de ‘herrezen Romeinen’ in de Franse Revolutie; een historische heropvoering zou vrijwel niet te onderscheiden zijn van historische daden. En aangezien de doelstelling van het socialisme in essentie ‘esthetisch’ was, namelijk het creëren van een nieuwe mens en een nieuwe samenleving, waarom zouden zulke betekenisverschuivingen dan niet mogelijk en productief kunnen zijn?²⁷ Wat ‘performance’ betreft, dat staat in deze tijd zowel voor iemands quasi-dramatische *zelfpresentatie* als voor zijn of haar economische prestaties – en het eerste is in toenemende mate van essentieel belang voor het tweede. Dit is het regime van de *general performance*: gebruikmakend van maar niet gebonden aan specifieke (kunst) disciplines, bestrijkt deze economisch-theatrale performance verschillende contexten. Bij veel mensen wordt het grootste deel van hun tijd erdoor in beslag genomen – het is *permanente performance*.²⁸ De ‘social factory’ van het postfordisme heeft geen uitgang. De performance gaat altijd door, in verschillende constellaties en in uit-

26. Harold Rosenberg, ‘Actor in History’ in: *Act and the Actor: Making the Self* (Chicago/Londen: University of Chicago Press, 1970), p. 165.

27. Harold Rosenberg, ‘The Pathos of the Proletariat,’ in: *ibidem*, p. 36. Zie ook ‘The Resurrected Romans’, in: *idem. The Tradition of the New*, op. cit., pp. 140-158.

28. Zie Sven Lütticken, ‘General Performance’, in: *e-flux journal* nr. 31 (januari 2012), www.e-flux.com/journal/general-performance/

eenlopende maten van openbaarheid. Hij is gemoduleerd: trage, slepende passages worden afgewisseld met intense momenten.

General performance vormt de kern van de nieuwe arbeid van het postfordisme. Of is het eigenlijk een soort surrogaat voor arbeid, zoals Hito Steyerl stelt? Is het eigenlijk een soort *bezigheid*, een vorm van bezig blijven?²⁹ De nieuwe arbeid kan eruit zien als bezigheid, maar is uiteindelijk een nieuw type werk dat zelfs nog minder zekerheid biedt en minder opbrengt dan de oude industriële arbeid. De nieuwe arbeid wordt gekenmerkt door de *onmogelijkheid onderscheid te maken* tussen arbeid en ontspanning, tussen werk en bezigheid, tussen werkuren en vrije tijd – en uiteindelijk tussen objectieve economische druk en subjectiviteiten die voortdurend worden geactualiseerd, bijgewerkt, vernieuwd. Als onderdeel van het afbrokkelen van het onderscheid tussen arbeid en niet-arbeid hebben kijken en lezen productieve waarde gekregen – vaak voor anderen. ‘Elke keer dat je inlogt op je Facebook-account, ben je aan het werk voor meneer Zuckerberg.’³⁰

Met zijn ingreep in LA in 1974, die nogal theatrale onthulling van de arbeid, legde Michael Asher ook een visuele samenwerking tussen de kantoorwerkers en de bezoekers, die allebei tot ‘zelf-performers’ werden gemaakt en als zodanig ontmaskerd; de laatsten werden tijdelijk collega’s van de eersten. Een

29. Hito Steyerl, ‘Kunst als Occupation’, zie pp. 50-61 in dit nummer.

30. Marten Spanberg, *Spanbergianism* (in eigen beheer gepubliceerd, Stockholm 2011), p. 37.

project van Hans van Houwelingen in 1998 zou je kunnen interpreteren als een update en kritiek van Ashers werk: in *Guard on Art* liet Van Houwelingen asielzoekers zonder werkvergunning als suppoosten een zaal bewaken in het toenmalige Gemeentemuseum in Arnhem, het publiek er zo aan herinnerend hoezeer in westerse landen de grenzen en de toegang tot legaal werk worden bewaakt en ongewenste immigranten worden buitengesloten. De tijdelijke suppoosten in het project van Van Houwelingen waren het doorgaans onzichtbare tegendeel van de zelf-performers in de kunstwereld – en Van Houwelingen verleende hen een mate van (uiterst problematische) zichtbaarheid door ze tot acteurs te maken. Dit soort projecten suggereert dat onder bepaalde omstandigheden het soepele functioneren van de neoliberale performance in het geding komt en de performance voor korte tijd ‘handeling’ wordt; mogelijkere wijs de ‘act of imagination’ die Negri schetst.³¹ Zulke daden, zulke acties, kunnen de performance *activeren* en transformeren tot iets dat meer is dan waarop was gerekend, meer dan was geprogrammeerd.

31. Antonio Negri, *Art & Multitude: Nine Letters on Art, Followed by Metamorphoses: Art and immaterial labour*, Engelse vert. Ed Emery (Cambridge/ Malden MA: Polity, 2011), p. 31. Zie ook p. xii: ‘The beautiful is not the act of imagining, but an imagination that has become action.’

In de woorden van Paul Chan *werkt een kunstwerk door niet te werken*.³² Eén specifieke vorm die dit kan aannemen is die van interventies in het hedendaagse arbeidsregime,

32. Paul Chan, ‘A Lawless Proposition’ in: *e-flux journal* nr. 30 (december 2011), www.e-flux.com/journal/a-lawless-proposition/

dat maar al te goed werkt – behalve voor de arbeiders. De ‘culturalisering’ van arbeid in de vorm van algemene performance blijft sub-esthetisch tot het functioneren ervan ter discussie wordt gesteld, en tot die arbeid wordt gerelateerd aan andere soorten werk. De omtrek van een werkelijk esthetische economie doemt pas op als werk ophoudt te werken. Het is waar dat het tegenwoordig soms lijkt alsof begrip-pen als werk en arbeid alleen nog maar in de kunstwereld een *hot issue* zijn, en hun politieke potentieel in de samenleving als geheel zijn kwijtgeraakt.³³ Het is echter een intellectuele capitulatie om deze historische patstelling te presenteren als een onontkoombaar lot; de Occupy-beweging, maar ook de acties van schoonmakers en huishoudelijk personeel in Nederland zijn aanwijzingen dat er uitgangspunten bestaan om die patstelling te doorbreken, en verbanden te leggen tussen culturele en intellectuele performers en andere werkers. Zo werkte Matthijs de Bruijne samen met de schoonmakervakbond om zijn *Afvalmuseum* tijdelijk te realiseren in het kader van collectieve acties.³⁴ Dit mobiele museum bevat voorwerpen die schoonmakers in het kader van hun werk zijn tegengekomen, gekoppeld aan verhalen van de schoonmakers. Hier neemt het object daadwerkelijk de gestalte van afval aan.

33. Zie Joost de Bloois’ waarschuwingen wat dit betreft, elders in dit nummer.

34. Ook streeft de groep ASK! (Actie Schone Kunsten), opgericht in het kader van Casco’s project *The Grand Domestic Revolution*, ernaar de ‘onzichtbare arbeid’ van huishoudelijk personeel dat voor zijn rechten streed zichtbaar te maken. De politieke en/of esthetische eigenschappen van dit soort activiteiten moeten uiteraard nader worden bepaald.

Hans van Houwelingen, *Guard on Art* in de tentoonstelling ‘Power Up’, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, 1998. Foto Hans van Houwelingen



37. www.youtube.com/watch?v=8775ZmNGFY8

In zijn strijd tegen de idealistische hybris van het subject hamerde Adorno op het ‘primaat van het object’.³⁵ Het subject is minstens evenzeer *afval van het object* als andersom; object en subject zijn elkaars effect. Het object in kwestie hoeft echter niet de vorm van een specifiek voorwerp aan te nemen. Ook arbeidscondities hebben een ‘objectief’ karakter, en in de culturele sector zijn die arbeidscondities ook *performing conditions*. Actievoeren in en tegen die arbeidscondities is geen vorm van voluntaristisch ‘actionisme’ dat geen obstakels kent, maar een poging om die arbeid zelf zichtbaar te maken als een weerstand, als een obstakel dat het subject zowel mogelijk maakt als verminkt. Wat Benjamin Buchloh afkeurt in de postfordistische cultuur van de zelfpresentatie is *het gebrek aan frictie* tussen subject en zijn ‘ander’ – een obstakel, een weerstand, zand in de vaseline.³⁶ Die frictie wordt natuurlijk wel terdege voortdurend geproduceerd, maar doorgaans ook weer geneutraliseerd, geabsorbeerd. In die zin is een handeling een *mislukte performance*, een symptomatische onderbreking van de *business as usual*. Het gaat dan niet om de grootse existentialistisch-expressionistische daad, maar eerder om een *storing*. Die kan bewust worden gecreëerd, maar noodzakelijk is dat niet – evenmin als de intentie tot het creëren van zo’n onderbreking voldoende is. Komt het refrein ‘I would prefer not

35. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), p. 477.

36. Benjamin H.D. Buchloh, ‘Que faire?’ in: *Texte zur Kunst*, nr. 81 (maart 2011), pp. 147-151.

to’, dat Melville’s de laatste jaren zo populaire personage Bartleby aanheft, niet bovenal voort uit een soort van redeloze, doffe weerstand?

In de hedendaagse performatieve economie kan ook iets ongeplands als een burn-out een handeling worden; ook zo kan zelfbestemming zich manifesteren. De productie van autonomie is slechts in zeer beperkte mate planbaar. Dat betekent niet dat het niet nodig is om zich rekenschap te geven van de eigen performance; uiteindelijk kan performance alleen handeling worden als zij ook als zodanig door iemand wordt ervaren. Die iemand hoeft niet per se één van de handelende personen te zijn; het kan gaan om een waarnemen, nu of later, die een eigen interpretatieve handeling op de gebeurtenissen loslaat.

Een handeling verdicht de arbeidscondities tot een gebaar dat in sommige gevallen de dichtheid en weerstand van het esthetische kan hebben. Van mei ’68 tot Occupy Wall Street hebben we gezien dat bepaalde films inspireren tot vormen van collectieve actie; deze acties hebben op hun beurt een esthetische component, of leiden tot esthetische reflecties. Soms kan een handeling of actie zowel politiek als esthetisch worden opgevat. Wie bepaalt wat de ‘juiste’ instelling is om te kijken naar de huiveringwekkende video van Katahi, de president van de Universiteit van Californië in Davis, die door een menigte zwijgende demonstranten naar haar auto loopt na het beruchte gewelddadige optreden van de campus-politie?³⁷ Zelfs

37. www.youtube.com/watch?v=8775ZmNGFY8

als een handeling zonder meer binnen de kunst lijkt te vallen, of binnen het domein van de politiek, kan hij op onvoorziene manieren aan de wandel gaan. Hito Steyerl’s film *November* (2004) is een terugblik op hoe Steyerl en haar vriendin Andrea Wolf als tienermeisjes beïnvloed werden door beelden van vrouwen uit goedkope exploitatiefilms, en hun eigen feministische karatefilm probeerden te maken. Andrea Wolf sloot zich later echt als strijder aan bij de Koerdische PKK. Na Andrea’s dood maakte Steyerl een montage waarin fictieve en ‘echte’ martiale poses en optredens in een vragende samenhang werden geplaatst, waaruit mogelijk een volgende generatie van onvoorzienbare effecten kan voortkomen.

Als autonomie geen structureel feit is maar een handeling binnen (en tegen) bepaalde beperkende condities, dan kan zo’n handeling als esthetisch worden bestempeld in zoverre zij haar verstrengeling in heteronomie problematiseert – in de wereld van de zintuigen en sociale feiten. Jacques Rancière is één van de filosofen die de beperkte verenigbaarheid van esthetiek en politiek hebben benadrukt, met name voor zover er verschillende ‘autonomieën’ aan te pas komen. Rancière formuleert het zo: ‘[esthetische] kunst stelt een politieke vervulling in het vooruitzicht die ze niet kan waarmaken, en gedijt op die ambiguïteit.’³⁸ Maar hoewel de esthetische en de politieke eigenschappen van een handeling mis-

38. Jacques Rancière, ‘The Aesthetic Revolution and Its Outcomes: Employments of Autonomy and Heteronomy’, in: *New Left Review*, nr. 14 (maart/april 2002), p. 151.

schien nooit helemaal samenvallen, kunnen sommige *acts* wel in verschillende registers tegelijk functioneren, of na elkaar. Misschien is juist de *overgang* van het ene aspect naar het andere het meest interessant – zowel politiek als esthetisch.