

DWARS OP HET CYNISME

HET MENSELIJKE VERHAAL EN HET DOMINANTE KUNSTDISCOURS

Met het op scherp stellen van politieke verhoudingen in de westerse kunsthandel hebben kunstenaars als Renzo Martens en Julian Hetzel hun naam gevestigd. Een aantal niet-westerse makers opereert veel ingehoudener en vooral persoonlijk, ondanks heldere verwijzingen naar historische data en politieke analyse. *Theatermaker* legt het werk naast elkaar en doet verrassende ontdekkingen.

DOOR FRANSIEN VAN DER PUTT

VERNIETIGING EN BEVRIJDING

Dit najaar ging *All Inclusive* in première, de vierde voorstelling of performatieve installatie die ik van Julian Hetzel zag sinds hij het indrukwekkende *STILL – The Economy of Waiting* uitbracht bij Spring in 2014. Of het nu gaat om de 'vrije tijd' van zwerfende illegalen of suppoosten in het museum, zoals in *STILL*, de verlossende efficiëntie van zeep gemaakt uit menselijk vet (*Schuldfabrik*, 2016) of de sublieme want grensoverschrijdende ervaring van kunst gemaakt uit Syrisch oorlogspuin (*All Inclusive*, 2018) - steeds hekkelt Hetzel de inzet van hedendaagse kunst en avant-gardistische esthetiek als kritische factor in politieke verhoudingen en maatschappelijk debat.

Vaak voert Hetzel de galerie of het museum op als plaats delict, de witte doos die steeds meer op een theater begint te lijken, met het participeren de publiek in de hoofdrol. Hetzel stelt het artistieke handelen voor als een manier om gevoelens van onmacht

en schuld te bevestigen en te camoufleren. De kritische zin die geëngageerd werk meent op te roepen, is in feite een pacificatie. En daar zit wat in. Reizend van biënnale naar biënnale wordt er



GEERT BELPAEME IN ALL INCLUSIVE (2018) VAN JULIAN HETZEL, CAMPO GENT FOTO HELENA VERHEYE

aandacht gevestigd op machteloze mensen in hulpeloze situaties. Terwijl er naar politieke schuldenaren wordt gewezen, kan het publiek instemmend zijn verontwaardiging betuigen en spinen kunstenaars en kunstmarkt garen bij een hoegenaamd belangwekkend evenement. Aan de situatie van diegenen die in het 'politieke' werk worden opgevoerd, verandert verder weinig.

Als student bij Dasarts maakte Hetzel in 2011 de lecture-performance *The Benefactor*. Geïnspireerd door het schunnige voorstel van Frits Bolkenstein om de toen aanstaande bezuiniging op de kunsten af te wenden door nog harder te snijden in het ontwikkelingsbudget, besloot Hetzel de boel om te draaien. De tweeduizend euro die hij aan het einde van een cursusblok over 'succes' kreeg uitgekeerd, investeerde hij via SOS Kinderdorpen in een vierjarig Congolees meisje. Door haar tweeduizend dagen lang één euro te schenken, ontstond er een 'win-win situatie'. Hetzel maakte naam als kunstenaar, terwijl het meisje vijfentwintig jaar lang van voedsel, schoolboeken en wat dies meer zij werd voorzien. 'I consider the project a work of art itself. I frame it as a durational, intercontinental performance. (...) By doing so she becomes my performer. I pay her to perform live.'



WERKPRESENTATIE VAN CUCKOO (2017) VAN JAHÀ KOO OP DASARTS FOTO THOMAS LENDEN

Hetzel neemt zijn rol als kunstenaar structureel op de korrel, door aan te tonen dat met de juiste toon weinigen nog maar vragen naar de politieke dan wel artistieke relevantie van dit soort fratsen. Zolang er maar buzz ontstaat en de 'kunstuitingen' van hand tot hand gaan, *all is fine*. De economische logica van de kunstmarkt, waarbij de beoordeling van kunst nauwelijks meer samenhangt met de artistieke waarde van het werk, en er vooral wordt gespeculeerd op waardevermeerdering en positionering, houdt gelijke tred met een globaal fenomeen van neoliberale vermarkting en de afbrokkeling van publiek belang gesteld in de productie en presentatie van kunst.

Hetzel voert in zijn werk regelmatig mensen op, wier realiteit moeilijk te verenigen is met die van het kunstminnende publiek dat naar zijn werk komt kijken. In *All Inclusive* zijn dat Syrische vluchtelingen, die als museumbezoekers worden meegevoerd door de tentoonstelling die op het podium wordt ingericht. Als een vooruitgeschoven publiek worden zij door museumgids 'Bojana Fuchs' op uitermate betuttelende wijze toegesproken over de betekenis en reikwijdte van het werk. Actrice Kristien De Proost, die haar rol met veel plezier speelt, houdt daarbij niet op ook steeds naar de ervaring van

de toeschouwers te vragen en op participatie aan te dringen. Zo wordt iedereen bediend, in zijn verlangens geprikkeld en aangesproken. Het zijn ook dit soort kwantitatieve factoren als toegankelijkheid, spreiding en omzet die tellen in haar praatjes met het publiek off-podium.

De acteurs Geert Belpaeme en Edoardo Ripani beginnen de voorstelling als suppoost en uitgesteld object. Rollen worden telkens omgedraaid en in de vormen die de twee elkaar al manipulerend opdringen, duiken de beelden van prijswinnende World Press-foto's op. De simulatie van geweld, naast de gewelddadigheid van de foto's zelf, wordt steeds wranger. Niet alleen beleven de performers een steeds groter (naïef, erotisch) plezier aan het naspelen van het geweld, Hetzel lijkt ook een ontwikkeling te schetsen waarin de klassieke rol van de fotojournalist en de pers als democratische *watchdog* aan belang heeft ingeboet, ten faveure van entertainment en clickbait.

De volgende stap is dan het bezoek aan een overzichtstentoonstelling van Julian Hetzel. Zijn uit puin uit Aleppo en Homs vervaardigde sculpturen en andere 'installaties' draaien alle rond een oud avant-garde thema, namelijk dat vernietiging een basisvoorwaarde

is voor bevrijdende kunst. De vraag wiens vernietiging tot wiens bevrijding leidt, wordt zorgvuldig vermeden. De paternalistische, soms ronduit koloniale framing en het retorische, modelmatige karakter van deze setting voor 'vrije kunst' liggen er dik bovenop.

De Syrische toeschouwers houden zich in. Ze worden overvallen door de situatie, net als het publiek op de tribune, en weten zich niet echt raad met hun rol als toeschouwer-performer. Ze doen mee, slaan een porseleinen kat aan diggelen en stellen hier en daar een vraag. Tijdens een voorstelling in Utrecht pinkt een Syrische een traan weg op het toneel, kijkend naar stukken beton die uitgestald liggen en hoegenaamd uit Homs komen, of was het Aleppo? Het gebaar is zo klein en ingehouden dat ik niet zeker ben of het zich misschien alleen in mijn verbeelding heeft afgespeeld.

IN GESPREK MET ZICHZELF

All Inclusive doet denken aan het werk van Renzo Martens, in de retorische manier waarop het de toeschouwer medeplichtig maakt aan de relatieve hypocrisie of naïviteit van geëngageerde, westerse kunst. Martens deed meerdere projecten in Congo. De film *Episode III: Enjoy Poverty* (2009) laat zien hoe hij Congolezen verleidt om hun armoede en andere ellende zélf te fotograferen, zodat ze daaraan dan tenminste nog iets verdienen. Het project was uiteraard vanaf het begin gedoemd te mislukken, zoals de titel al aangeeft, maar de documentaire bezorgde Martens wereldfaam. Zijn film toerde langs prestigieuze festivals en musea als IDFA, Tate en Centre Pompidou. In 2010 richtte Martens een ngo op die tot doel had door kunstproductie de lokale economie in de Congolese stad Lusanga te stimuleren. Vervolgens 'repatrieerde' hij in 2017 een door het architectenbureau van Rem Koolhaas ontworpen *white cube* naar de plek in Congo waar Unilever ooit zijn eerste palmolieplantage begon.

Lokale plantagewerkers in Lusanga, dat ooit Leverville heette, hebben vervolgens uit klei beelden geproduceerd,



MY HOME AT THE INTERSECTION (2018) VAN ABHISHEK THAPAR

waarvan chocolade afgietsels via de internationale kunstmarkt inkomsten generen. Ook hier een succes tournee langs internationale kunstinstellingen. Maar uiteindelijk lijkt het niet zozeer om een nieuw of tegendraads verdienmodel te gaan, alswel om het wijzen op de uitbuiting die ten grondslag ligt aan westers cultuurgoed in het algemeen en menige museumcollectie in het bijzonder. Martens zou willen dat Unilever met miljoenen zijn project in Lusanga zou vlot trekken en daarmee ook de schuld aan de Congolezen zou afbetalen, maar in een interview met *Trouw* begin dit jaar blijkt daar nog weinig van.

Met het op scherp stellen van politieke verhoudingen in de westerse kunsthandel, waar publieke instellingen haast niet meer van commerciële te onderscheiden zijn en politieke kunst vooral hip is, hebben Martens en Hetzel hun naam gevestigd en een zekere continuïteit voor hun praktijk weten te organiseren. De vraag blijft natuurlijk wie verder nog iets opschiet met dit ideologische discours zonder enige consequentie in de echte politiek? Met hun kritische stellingname dagen ze de status quo uit, maar bevestigen die ook in het voortzetten van hun artistieke carrière, al is het op een bitterzoete manier. In zekere zin is de westerse kunstwereld zo vooral in gesprek met

zichzelf. Behalve de geloofwaardigheid van de westerse kunstpraktijk, lijkt er verder niet veel op het spel te staan.

PERSOONLIJK

In de afgelopen twee jaar zag ik een aantal voorstellingen van niet-westerse theatermakers die, vergeleken met de scherpe toon van Hetzel en Martens, eigenlijk heel terughoudend zijn in het doortrekken van politieke conclusies in hun werk. Evenals Hetzel en Martens werken zij op de grens van kunst en werkelijkheid en gebruiken ze de koloniale geschiedenis om vragen te stellen bij hun kunstenaarschap en het vermogen van kunst om iets te betekenen in de geglobaliseerde wereld. Maar anders dan de voornoemden zijn zij in hun werk vooral persoonlijk, ondanks heldere verwijzingen naar historische data en politieke analyses.

Met *Cuckoo* (2017) maakte de Koreaan Jaha Koo een onderkoelde solo over de desastreuze invloed van de financiële crisis eind jaren negentig op het leven van hemzelf en zijn generatiegenoten. Koo wijst weliswaar oorzaken en schulden aan – het IMF, Goldman Sachs, de Amerikaanse regering en de Koreaanse cultuur – maar zijn lecture-performance gaat veel meer over de structuur van het dagelijks leven, het gebrek aan communicatie tussen

mensen en de afwezigheid van intimiteit. En *Cuckoo* laat zien hoe hij met behulp van apps en apparaatjes, in de nacht muziek makend en chattend, een nieuw bestaan opbouwt met wereldwijde contacten online.

Abhishek Thapar schetst in *My home at the Intersection* (2017) hoe hij met zijn ouders en zijn zusje opgroeide in Punjab, terwijl politieke spanningen en geweld het leven van drie generaties Thapar tekenden. Hij weet zijn familie over te halen om met oude huisraad een levensgrote plattegrond van het oude huis na te bouwen, ergens op een landje. Zijn voorstelling is niet alleen een herinneringsmachine, met voor aanvang een minuscuul likje van de uit zijn ouderlijk huis overgebleven pot *lemon pickle* en daarna gerstekorrels op de vloer voor de ontschoeide voeten van het publiek. Hij weet ook de onschuld van kinderspel en schooltoneel te verbinden met de herinnering aan politieke onderdrukking en het dagelijkse spel van de familie Thapar om met allerlei tactieken hun identiteit te behouden en een zo normaal mogelijk leven te lijden.

Because I Always Feel Like Running (2017) is een lecture-performance van de Keniaanse schrijver en theatermaker Ogutu Muraya. De voorstelling begint met de valse heroïek van een Europeaan: Mussolini, en gaat dan over op de verhalen van beroemde hardlopers als Abebe Bikila, die voor Ethiopië tweemaal Olympisch goud won op de marathon in 1960 en 1964, en de Tanzaniaan John Stephen Akhwari, die na een val in 1968 de marathon uitliep met een ontwrichte knie en dito schouder. Gaandeweg weeft Muraya verschillende vertelwijzen door elkaar en ontvouwt zo een alternatief soort geschiedenis. Niet zozeer staatslieden, opstandelingen en regimewisselingen, maar de harde realiteit van het hardlopen vormt het raamwerk voor een persoonlijk en emotioneel perspectief op de politieke geschiedenis. 'The soft voice from within' wordt door Muraya niet alleen opgevoerd als de bron van het doorzetten, maar ook een valkuil. Het wordt een vorm van doorzetten tegen beter weten in, wanneer het niet meer de Olympische hoogten betreft, maar de dagelijkse realiteit van politieke wanverhoudingen. *I Always Feel Like Running* gaat zo vooral over de precaire verhouding

tussen onverbiddelijk volhouden en de bevrijdende werking van het erkennen van je eigen kwetsbaarheid.

TUSSENPOSITIE

Uncreative writing, zoals Martens en Hetzel doen, de wereld citeren en hem zo een lachspiegel voorhouden, behoort tot de oudste tradities binnen de kunst, net zoals het vertonen of verbeelden van idealen. Ook Koo, Thapar en Muraya gebruiken fictie, illusie, politieke werkelijkheid, historische documentatie, reenactment, appropriatie en citeren verschillende esthetische tradities om dominante perspectieven te kantelen, speculerend op een zekere blindheid van hun publiek. Het grote verschil met Martens en Hetzel is dat zij daarbij zichzelf niet buiten het kader van de voorstelling plaatsen.

Hoewel Hetzel en Martens natuurlijk een risico nemen wanneer ze hun praktijk als geëngageerd kunstenaar als een geperverteerde voorstellen, blijven ze op een andere manier wel degelijk buiten schot. Hoe vaker Martens en Hetzel zichzelf als dader opvoeren (als onderdeel van een 'foute' westerse kunstmarkt) en hoe vaker ze deze zelfkritiek als materiaal van hun werk inzetten, hoe onschuldiger hun positie wordt. In feite wordt hun kritiek een token van hun geprivilegieerde positie. Zij kunnen zich een anti-positie veroorloven.

Misschien hebben ze zelfs niet veel anders te doen. Hetzel en Martens hebben met hun kritiek een positie verworven, hun werk functioneert in een westers netwerk en is in het bijbehorende waardensysteem verankerd. Politiek wordt het daarmee nog niet. De win-win die Hetzel in *The Benefactor* simuleert, bestaat alleen in een door communicatiestrategen behendig gemanoeuvreeerde framing.

Waar het werk van Hetzel en Martens een wonderlijke combinatie vertoont van een zelfbeschuldigend *blame-the-other*, positioneren Koo, Thapar en Muraya zich minder aan de hand van een heftige goed-fout *bias*. Hun werk is niet cynisch, noch macho of populistisch. In plaats van het verlies van oude waarden en rollen te betreuren, proberen zij in hun werk een gevoels- en denkruimte te creëren waarin verschillende geschiedenissen en politieke perspectieven kunnen samenklinken met hun persoonlijk lotgevallen en ambities. In tegenstelling tot Martens en Hetzel, hebben de drie jonge makers heel duidelijk iets te winnen bij de instelling van een zekere zachtheid en menselijkheid, dwars op het cynisme dat de hypocriete onvolkomenheid of de directe misdadigheid van de traditionele regimes in West en Oost, Noord en Zuid losmaakt.

Koo, Thapar en Muraya werpen hun eigen levendigheid in de strijd en

proberen met een combinatie van fictie en documentaire een tussenpositie te formuleren, die een zekere identiteit of speelruimte mogelijk maakt in weerwil van dominante discoursen, of die nu het perspectief van het Westen vormgeven of de als 'traditioneel' bestempelde culturen representeren, waarin de kunstenaars zijn opgegroeid. In wat je een essayistische stijl zou kunnen noemen, vormen persoonlijke gevoelens en ambities het uitgangspunt. Verdwalen tussen verschillende vormen van culturele blindheid structureert hun verhaal. Het werk verwerft zijn kracht door voorbij de *blame game* eigen termen te formuleren, en op het eigen opereren te reflecteren.

Tijdens *All Inclusive* realiseerde ik mij dat het eeuwenoude *All the world's a stage* van Shakespeare misschien beter kan worden vervangen door 'De wereld is één grote Museumshop'. Het is zinnig de economie van schuld, schuldgevoelens en pacificatie, van hip activisme en narcistische zelfbevraging in beeld te brengen, zeker als je dat met zoveel zorg doet als Julian Hetzel. Hij mag dan de geëngageerde kunst en de kunstmarkt te kakken zetten, de manier waarop hij dit gegeven verwerkt in zijn voorstellingen, is niet alleen cynisch, maar probeert ook voorbij het spelen met kaders en formaten, het daarin besloten handelen tastbaar te maken. Zoals hij in *The Automated Sniper* (2017) op ludieke wijze de onaantastbaarheid van hedendaagse westerse oorlogsvoering thematiseert, is *All Inclusive* in de zorgvuldige herhaling van artistieke zetten meer een metakritiek, dan een cynisch vertoog. Maar je kunt je natuurlijk afvragen hoe veel metakritiek het witte Westen zich nog kan permitteren. De verhalen van Koo, Thapar en Muraya, die overigens net als Hetzel bij Dasarts hebben gestudeerd, zijn simpelweg interessanter, omdat ze voorbij het grote failliet een alternatief verbeelden.

All Inclusive is nog te zien op 16 januari (Maastricht), 17 april (Den Haag), 14 en 15 mei (Gent).

julian-hetzel.com/agenda



BECAUSE I ALWAYS FEEL LIKE RUNNING (2017) VAN OGUTU MURAYA FOTO CHRISTIAN ALTORFER