

Goede bedoelingen
Over het beoordelen van ontmoetingskunst

Erik Hagoort

Fonds voor beeldende kunsten,
vormgeving en bouwkunst

Voorwoord

In het voorjaar van 2003 vroeg Lex ter Braak, directeur van het Fonds voor beeldende kunsten, vormgeving en bouwkunst, mij om na te denken over een vervolg op mijn artikel *'Leegte als hoorn des overvloeds'* (*de Volkskrant*, Kunst & Cultuur, 1999). Daarin plaatste ik, aan de hand van gesprekken met Roé Cerpac, Alicia Framis en Suchan Kinoshita de kunst van het ontmoeten in de traditie van het iconoclasmé. "Vorm? Dat zit de kunst alleen maar in de weg", verklaarde Framis. Vanwege de stelligheid van die uitspraak noemde ik haar en andere 'ontmoetingskunstenaars' dan ook 'morfoclasten'. Die typering bevredigde me niet lang. Meerdere kunstenaars die ontmoetingen met het publiek aangingen, bleken helemaal niet zo'n hekel aan vorm te hebben. Om een versmelting van kunst en leven was het hen ook niet te doen. Waar het ontmoeten dan wel om draaide, bleef mij bezighouden, en met de opdracht van het Fonds BKVB kon ik op zoek gaan naar een antwoord.

Voor zijn geduld en voor zijn opbouwende kritiek ben ik Lex ter Braak bijzonder dankbaar. Voor hun medewerking dank ik de kunstenaars Roé Cerpac, Jeanne van Heeswijk, Hans Christiaan Klasema en Wally Walter Stevens. Scherpzinnig commentaar kreeg ik ook van Christine de Baan, Ilse Bulhof, Rob van Gerwen en Ad van Rosmalen. En van Albert, mijn man, zonder wiens stimulans en steun dit essay er niet was geweest.

Erik Hagoort

Inleiding

Met goede voornemens is de weg naar de hel geplaveid, werd me te verstaan gegeven toen ik vertelde een essay te wijden aan het beoordelen van ontmoetingskunst. Al die gesprekken, maaltijden, wandelingen, reizen, en buurtacties die kunstenaars de afgelopen jaren op touw hebben gezet, mochten dan goed bedoeld zijn, het resultaat liet op zijn zachtst gezegd te wensen over, verduidelijkte mijn gesprekspartner. Bovendien, zo voegde hij daar aan toe, was ontmoetingskunst op zijn retour. Het was typerend voor de lichtzinnige jaren negentig. Thans vraagt een hardere tijd om minder ‘vage’ kunst.

Het oordeel geveld, het ontmoeten passé: de toon leek gezet. Maar het spreekwoord dat mij werd voorgehouden, scheert langs het onderwerp van dit essay. Het waarschuwt op gechargeerde wijze dat wie het bij goede voornemens laat, licht tot zonde kan vervallen. Minder belerend opgevat, zegt het spreekwoord dat goede voornemens niet altijd worden gerealiseerd. Van de kunstenaars die zich aan het ontmoeten hebben gewijd, kan echter niet worden gezegd dat ze het bij voornemens hebben gelaten. Er is enorm veel ‘ontmoet’. Toch heeft voor velen deze kunst nog steeds iets onvervulds, als zouden de kunstenaars een belofte niet gestand doen. Welke belofte blijft onduidelijk. Het begint erop te lijken dat juist het beoordelen van deze kunst te wensen overlaat.

Meningen waren er te over. Of het nu gaat om kleinschalige ontmoetingen met een hoog lounge gehalte of om grootschaliger ontmoetingen met een sociaal-maatschappelijk doel, kunstcritici hebben er hun zegje over gedaan. De eerste vorm, relationele esthetiek genoemd, is vaak als elitair en naïef bestempeld of juist groothartig bevonden in haar naïviteit, soms zelfs revolutionair. De tweede, het sociaal engagement, is door critici meer dan eens afgedaan als exploitatie van de ‘gewone man’ of opgehemeld als teken van solidariteit in een van cynisme doortrokken samenleving. Al die uiteenlopende meningen echter hebben een zekere verlegenheid met het ontmoeten in de kunst niet kunnen maskeren.

Die verlegenheid ligt volgens mij slechts ten dele aan het feit dat er aan deze kunst geen concrete objecten, concepten of performances te pas komen. Dat maakt het inderdaad niet makkelijk om te bepalen hoe de kwaliteit kan worden beoordeeld. Maar dat is nog geen reden om het niet te proberen. De kunstenaars zijn niet altijd even helder in het verwoorden van hun motieven. Toch vertellen zij soms onomwonden waar het hen om gaat: saamhorigheid, doorzettingsvermogen, trouw, verantwoordelijkheid, ontvankelijkheid, overgave, nieuwsgierigheid, moed, vriendschap, intimiteit, soms zelfs liefde. Het is opvallend dat de meeste kunstbeschouwers die termen hoogstens signaleren, de inhoud ervan niet serieus onderzoeken en het liever in abstracte zin over relationele esthetiek of engagement blijven hebben.

De kunst van het ontmoeten heeft ethische motieven en daar heeft een keur aan Nederlandse kunstbeschouwers moeite mee, zo werd laatst nog eens bevestigd in de essaybundel *Nieuw engagement*.¹ Kunst leent zich niet voor engagement, is de teneur. Wie als kunstenaar ethische houdingen tot voertuig van kunst wil maken, kan niet anders dan bedrogen uitkomen, denkt men vooringenomen. ‘De beste kunstenaars (...) staan buiten het leven’, zo verwoordt Hans den Hartog Jager op exemplarische wijze de consensus dat kunst in onze westerse cultuur het privilege geniet zich aan gene zijde van het verantwoordelijke bestaan van alledag te mogen ophouden en dat dit vooral zo moet blijven.²

Jenseits von Gut und Böse. Dat gaat op voor veel kunst, zelfs voor veel kunst die ontmoetingskunst genoemd wordt. Het geldt niet voor het oeuvre van een klein aantal, onafhankelijk van elkaar optredende kunstenaars. Zij werken met ethische houdingen, gaan er vrijelijk mee om, en doen dat op een voor hen en hun geestverwanten volstrekt vanzelfsprekende manier. Ik stel voor deze kunstenaars nieuwsgierig te volgen. En met gepaste argwaan. Niet omdat moraal voor kunstenaars

gevaarlijk terrein zou zijn en al helemaal niet omdat kunstenaars met hun werk dat terrein niet zouden mogen verkennen. Wel omdat anderen hen daarin zijn voorgegaan, waardoor het morele reeds de aanblik biedt van een omgeploegd veld, zelfs van een door catastrofes geteisterd gebied waar geen steen meer op de andere ligt, om te verwijzen naar filosoof Alasdair MacIntyre’s vermaarde typering van de toestand waarin het denken en spreken over moraal zich in onze tijd bevindt.³ Net als in de kunst heersen in de moraal geen heldere richtlijnen voor beoordeling. Daarom is de terughoudendheid van kunstbeschouwers om het morele bij hun beoordeling te betrekken, begrijpelijk. Maar het is koudwatervrees.

MacIntyre en met hem filosofen als Michel de Certeau, Martha Nussbaum en Ilse Bulhof hebben laten zien dat in onze tijd de kwaliteit van ethische houdingen in het geding is. En niet alleen in de kunst. Zij constateren dat wij in onze pluralistische cultuur, waar geen laatste norm voor het goede meer geldt, toch naar het goede blijven streven en houdingen ontwikkelen die van dat streven blijf geven. Het zijn ethische houdingen in wording, misschien wel nieuwe, alternatieve deugden. In het duiden van deze houdingen en in het zoeken naar manieren om die te beoordelen laten de genoemde filosofen zich onder meer door de kunsten inspireren, met name door de uitvoerende kunsten. Daar worden immers houdingen gepresenteerd, soms ook gerepresenteerd.

Ontmoetingskunst toont verwantschap met de uitvoerende kunsten. Daar hebben deze filosofen oog voor en daarom lijkt het mij verstandig bij hun te rade te gaan. Dan blijkt het ontmoeten helemaal niet zo vaag te zijn en is het best mogelijk om te bepalen waarin de kwaliteit van deze kunst zou kunnen liggen. Hedendaagse deugdenethiek kan zelfs een aanzet geven tot het beoordelen van die kwaliteit. Maar, zo zal ook blijken, daarbij kan het beoordelen zelf niet buiten schot blijven: met het beoordelen van de kunst van het ontmoeten komt ook de houding van degene die beoordeelt in het vizier.

Rest nog de opmerking dat ontmoetingskunst op zijn retour zou zijn. Inderdaad is de hausse voorbij. ‘Opvallend is hoezeer er in het kunstcircuit minder wordt ontmoet’, constateerde hoofdredacteur van *Metropolis M* Domeniek Ruyters dan ook onlangs. Daarmee wilde hij het ontmoeten niet bijzetten in de kunstgeschiedenis. Volgens hem is het veld van mogelijkheden er alleen maar groter op geworden.⁴ En elders stelt hij terecht dat het veelal persoonlijk gemotiveerde engagement van kunstenaars blijkt geeft van ‘een gemeenschappelijke ambitie gestalte te geven aan een wereld die niet aan cynisme ten onder gaat’.⁵

Des te meer reden het werk van kunstenaars die volharden in het ontmoeten, onder de loep te nemen en te zien hoe zij schaven aan houdingen die blijf geven van een streven naar het goede. Wat dat goede inhoudt, valt nog te bezien. Vast staat dat de kunstenaars die in dit essay aan bod komen, goede bedoelingen hebben. Blind varen op die goede bedoelingen doen zij allerminst. Ze willen er het fijne van weten, werken zelfs aan een andere dimensie van wikken en wegen. Daarmee begint het beoordelen van de kunst van het ontmoeten pas echt spannend te worden.

01

Stank voor dank. Dat kreeg de Thaise kunstenaar Rirkrit Tiravanija bij een door hem belegde bijeenkomst in de New Yorkse Galerie 303 in 1991.⁶ Een bezoeker gooide een ei. Andere bezoekers volgden en binnen de kortste keren droop het eierstruif van de muren. Twaalf dozijn eieren waren door de kunstenaar klaar voor gebruik neergelegd. Niet om mee te smijten. Wel om te koken en op te eten. Waterkokers, eierwekkers, peper en zout, stoelen en een tafel stonden klaar.

Het had een mooie ontmoeting kunnen zijn: onder het koken in gesprek raken, samen naar het zingen van het water en het trillen van de wekkers luisteren, pellend en kauwend elkaar in de ogen kijken. Een ontmoeting zonder streven, zonder doel. Maar de aanwezigen waren er minder voor te porren. Misschien hadden zij niet door wat de bedoeling was, misschien waren zij alleen maar in een balorige stemming. Hoe dan ook, de kunstenaar greep niet in. Tiravanija trachtte het publiek niet bij te sturen, wees het ook niet terecht. Zelf teleurgesteld afdruipe deed hij evenmin. Hij stond erbij, en keek ernaar.

Natuurlijk had Tiravanija gehoopt dat de bezoekers de eieren hadden gekookt in plaats van ermee te gaan smijten. Het was hem niet om het even. Toch beschouwde hij de met eierstruif beklonken samenkomst niet als een sof. Hij had alleen de condities bepaald en wilde niet regisseren. Van hem hoefden de aanwezigen niet te doen wat hem voor ogen stond. De kunstenaar wilde vermijden dat hij het publiek, waarvan hij juist hoopte dat het zich zou losweken uit een conventionele, afstandelijke kunstbeschouwing, toch weer de wet zou gaan voorschrijven.⁷ Elke bemoeienis van zijn kant zou daar afbreuk aan doen. Meer dan een stille hint, door zelf al wat eieren te gaan koken, wilde hij niet geven. Dat hij daarmee de bezoekers de kans bood zich te misdragen, nam hij op de koop toe.

Rond dezelfde tijd dat Tiravanija's bijeenkomst *True to Life* plaatsvond in New York, begonnen in Chicago de voorbereidin-

gen voor een megaproject getiteld *Culture in Action*. Na twee jaar intensieve voorbereiding, onder auspiciën van de non-profit kunstenaarsorganisatie *Sculpture Chicago* en onder leiding van curator Mary Jane Jacob, gingen uiteindelijk in de zomer van 1993 een tiental kunstenaars met het project van start. Zij zouden maandenlang samenwerken met gemeenschappen in Chicago, die zij zelf hadden uitgekozen of waaraan de organisatie hen had gekoppeld. Net als bij Tiravanija werd geanticipeerd op 'intieme en betekenisvolle relaties tussen de kunstenaar en het publiek', maar anders dan bij Tiravanija waren hier de doelstellingen van de afzonderlijke projecten nauwkeurig omschreven. *Culture in Action* zou als een 'nieuw genre van publieke kunst' kwesties aansnijden die 'de harten van gewone mensen' aanspraken: medezeggenschap, armoede, dakloosheid, aids, het milieu. Via de kunst zouden gemeenschappen instrumenten in handen krijgen om saamhorigheid te kweken en sociale misstanden tegen te gaan.

Culture in Action was uit op direct maatschappelijk effect. Bewoners van getto's organiseerden een multi-etnische straatparade, werknemers van een snoepfabriek namen in eigen beheer een nieuwe reep in productie, voor mensen met hiv en aids werd een ontmoetingsmoestuin aangelegd, en straatkinderen zetten een videocollectief op. Curator Mary Jane Jacob stak de loftrompet over de fundamentele verschuiving die zij waarnam: een verschuiving 'van bijdragen leveren aan de esthetische kwaliteit naar bijdragen aan de maatschappelijke kwaliteit van leven, een verschuiving van het verrijken van levens naar het redden van levens'.⁸

Terugkijkend markeerden *True to Life* en *Culture in Action* de doorbraak van de kunst van het ontmoeten. Dat Tiravanija's bijeenkomst met eierstruif werd beklonken, verhinderde niet dat hij spoedig daarop aan een ware triomftocht door de internationale kunstwereld begon. Op menig biënnale en in veel welbekende galleries en kunstuimtes mocht hij voor en met

het publiek Thais koken. Braaf ging het doorgaans selecte gezelschap op zijn uitnodiging in. En meer kunstenaars stelden in de jaren negentig condities voor ontmoetingen, met Tiravanija's aanpak als lichtend voorbeeld. Ook *Culture in Action* betekende een doorbraak: het stond model voor een scala van maatschappelijk betrokken kunstprojecten. En nog steeds zijn elementen van *Culture in Action* aanwezig in projecten die kunstenaars in achterstandswijken van grote steden organiseren.

Zo vormden zich twee nieuwe sporen in de jongste kunstgeschiedenis. Een spoor van kleinschalige, lounge-achtige samenkomsten en een spoor van grootschaliger, sociaal-maatschappelijke bezigheden. Verschillende termen raakten in zwang: relationele esthetiek of nieuwe naïviteit, en voor de andere kant van het spectrum maatschappelijk betrokken kunst. Het ene spoor droeg intimiteit in het vaandel, het andere sociaal engagement. Beide sporen ontwikkelden zich klaarblijkelijk los van elkaar. Elk mocht zich verheugen in een eigen schare van fans.

Van meet af aan was ook duidelijk dat er een belangrijke overeenkomst bestond: of men nu in besloten kring keuvelde of maatschappijgerichte acties ondernam, het publiek werd geacht zelf deel te nemen, zelf te ontmoeten. Binnen door kunstenaars gestelde condities moest het al etend, wandelend, dansend of pratend zijn vermeend passieve, consumerende houding laten varen. Het ontmoeten was de hoofdzaak, niet het beschouwen van een kunstobject of het bijwonen van een performance. En van een sociale sculptuur was ook geen sprake, daarvoor hadden de ontmoetingen te weinig vorm, waren ze te vluchtig.

Kunsttheoreticus Arthur Danto had al in 1986 betoogd dat kunst in filosofie was overgegaan sinds Andy Warhol met zijn *Brillo Boxes* het stellen van vragen over kunst belangrijker had gemaakt dan het produceren ervan.⁹ Conceptuele kunstenaars hadden reeds laten zien dat een gedachte of een tekst die daar

uiting aan gaf, zelf genoeg potentie kon bezitten om als kunstwerk gewaardeerd te worden. Dat het publiek zijn passieve houding kon laten varen en zelf kon deelnemen aan de kunst, was ook al eerder vertoond, zoals bij de democratiseringsprojecten van Joseph Beuys. En dat processen van samenwerking belangrijker konden worden gevonden dan de uitkomst daarvan, was allang bepleit en beproefd, onder meer door sociaal geëngageerde kunstenaarscollectieven als de Engelse *Artists' Placement Group* van John Latham en Barbara Stevini, werkzaam van 1966 tot 1989. Zo opzienbarend was de vervluchtiging die de ontmoetingskunst met zich meebracht dus niet.

Toch wekte het ontmoeten verlegenheid onder kunstbeschouwers. Misschien wel omdat niet zozeer de kunst op het punt stond te vervluchtigen als wel de beoordeling ervan. Bij *True to Life* leek immers willekeurig welke uitkomst waardevol. En bij *Culture in Action* bleek het werk zich zo sterk in het maatschappelijk leven te nestelen, dat een esthetisch oordeel potsierlijk overkwam. In beide gevallen bleven positieve én negatieve kritiek in de lucht hangen.

02

De Franse curator Nicolas Bourriaud staat bekend als fervent voorvechter van de relationele esthetiek. Dat je kunst zou kunnen beschouwen als een uitnodiging om een wereld te delen, heeft hij aannemelijk weten te maken. Volgens Bourriaud heeft elk kunstwerk relationele aspecten, omdat het aanstuurt op interactie. Kunst verbindt, kunst lijmt, kunst is 'agglutinatie', wat je zou kunnen vertalen met 'sociale verlijming'.¹⁰ Daar zijn, stelt hij terecht, esthetische criteria niet meer zo makkelijk op van toepassing. Maar hoe je de kwaliteit van verschillende uitingen van relationele kunst wél zou kunnen beoordelen, heeft Bourriaud nooit aangesneden. Zijn enthousiasme brengt hem tot fraaie maar uiterst vage omschrijvingen, zoals het niet te vertalen 'l'inframince social' als een omschrijving voor de efemere 'sociale tussenruimte' waar deze relationele kunst zich zou ophouden. En alsof hij de aandacht van het schimmige van zijn betoog wil afleiden, schermt hij met het subversieve karakter van de relationele esthetiek. Hij doet het voorkomen alsof die kunstvorm een laatste enclave van intermenselijk contact vormt, temidden van toenemende vervlakking in onze van commercie doordrenkte cultuur. Die activistische toon moet ons kennelijk zo charmeren, dat we ons niet hoeven te vermoeien met vragen over het maken van onderscheid.

In curator Jens Hoffmann heeft Bourriaud een medestander gevonden. Ook hij schrijft verdienstelijk over de kunsthistorische achtergronden van de relationele esthetiek en over de motieven van de betreffende kunstenaars. Maar hij koestert zo'n ideaalbeeld van deze kunstvorm dat vrijwel geen enkele kunstenaar eraan kan voldoen. Wie, zoals Hoffmann, stelt dat deze kunstenaars 'sterke sociale verbanden leggen én ten uitvoer brengen'¹¹, maakt het critici wel erg makkelijk om in zijn eigen teksten voorbeelden te vinden die daar niet aan voldoen. Anna Tilroe kan dan ook met flair het fietsproject *Velodream* (2001) van de Italiaanse kunstenaar Patrick Tuttofuoco belachelijk maken. Tuttofuoco liet bezoekers in vrolijk vormgegeven fietskarretjes rondjes rijden in een fietsstadion. Weinigen

zullen daar 'het leggen van sterke sociale verbanden' in zien. Problematisch is het echter dat Tilroe in één moeite door stelt dat daarom ook het engagement van Hoffman als curator bitter weinig voorstelt.¹² Ingaan op de vraag hoe je tegen projecten kunt aankijken die wél een kiem van sociaal engagement in zich dragen en die Hoffmann óók noemt¹³, doet Tilroe niet.

Uit Cornel Bierens' cynische bespreking van ontmoetingskunst spreekt dezelfde verlegenheid. Hij walst over zo'n beetje elk hedendaags kunstwerk heen dat geen ambachtelijke beheersing vergt. Terecht stelt hij de eis dat kunstenaars vakwerk moeten afleveren, maar hij onderzoekt niet of en hoe het stellen van condities voor ontmoetingen vakwerk zou kunnen zijn. Voor hem kan een gesprek of een maaltijd of een wandeling per definitie geen vakwerk zijn.¹⁴

Uitgebreider, informatiever en van meer nieuwsgierigheid getuigend, zijn de beschouwingen van Rutger Pontzen in *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*.¹⁵ Hij schetst een optimistisch beeld van deze kunst in de Lage Landen. Het engagement van de betrokken kunstenaars moet volgens hem niet worden overdreven. Klein engagement heeft zijn eigen waarde. Meer dan een klein publiek een genoegelijke beleving bieden, willen de kunstenaars volgens hem niet. Pontzens ironische toon doet vaak glimlachen en kan ontzuchtend werken, maar ook bij hem blijft de vraag hoe deze kunst te beoordelen, achterwege.

Theoretici hebben het bij het bespreken van ontmoetingskunst iets makkelijker dan kunstcritici en curatoren: zij hoeven geen voorkeur uit te spreken. Maar ook onder hen heerst verlegenheid. Camiel van Winkel verklaart het streven van kunstenaars om ontmoetingen aan te gaan als een reactie op het minimalisme in de kunst. Het minimalisme immers wilde het persoonlijke en het intieme in de confrontatie met het kunstwerk zoveel mogelijk uitbannen. Hij veronderstelt dat er als reactie op die grootst mogelijke openbaarheid van het kunstwerk onder een

nieuwe generatie kunstenaars een behoefte ontstond aan het particuliere, het beslotene, het intieme en het exclusieve.¹⁶ Daarom zouden sommige kunstenaars ontmoetingen zijn aangegaan en daarom ook wilden zij die ontmoetingen zoveel mogelijk van pottenkijkers afschermen. Dat is een boeiende verklaring, maar de logische vraag hoe we die ontmoetingen zouden kunnen waarderen, laat Van Winkel liggen. Hij neemt de intimiteit van de ontmoetingen niet onder de loep. Dat is vreemd, want als kunstenaars ontmoetingen afschermen, wil dat niet zeggen dat kunstbeschouwers er niet nieuwsgierig naar mogen zijn.

Jeroen Boomgaard heeft met enkele mythes afgerekend. Onder meer met de gedachte dat het bij deze ontmoetingskunst om klein engagement zou gaan, om het creëren van micro-utopieën. Want, zo beweert hij, van enig engagement in traditionele zin, klein of groot, is überhaupt geen sprake. Volgens Boomgaard vierden de kunstenaars met hun ontmoetingen in de vorm van maaltijden, wandelingen en het bewaken van dromen, een vorm van onbekommerdheid. In dit 'nieuwe naïvisme' ligt volgens hem wel enige kracht besloten. Welke kracht? Dat blijft duister. Daar hoeven we kennelijk niet naar te zoeken want Boomgaard concludeert dat het slechts bij 'een puberale droomwereld' blijft.¹⁷ Elders heeft Boomgaard gewezen op de risico's die verbonden zijn aan megaprojecten van ontmoetingskunst in opdracht van overheden, zoals het buurtproject *De Strip* van Jeanne van Heeswijk. Zulke projecten lijden aan duidelijkheid, stelt hij, het engagement ervan wordt door bureaucratie ingekapseld.¹⁸ Kunstenaars echter moeten zich niet in hun vrijheid laten beperken. Boomgaard roept hen op hun eigen podium te blijven creëren. Maar de vraag hoe zij die vrijheid van ontmoeten kunnen creëren en bewaken, laat hij liggen.

Inmiddels is de tijd rijp voor een bezonnen terugblik op ontmoetingskunst. 'In plaats van een globale veroordeling is een

wat meer gedetailleerde analyse vereist, met aandacht voor haar contradicties en haar zwakten, maar met oog voor haar mogelijkheden', stelt Sven Lütticken terecht.¹⁹ Hij roept niet alleen op tot verder onderzoek, hij vraagt zich ook af wat deze kunstvorm waard is, welke aspecten het 'verdienen' om verder ontwikkeld te worden. Daarmee wekt hij de suggestie dat er voor het maken van zo'n afweging een stevige basis is. Maar die is er niet. Hoe we het ontmoeten zouden kunnen beoordelen, is nog helemaal niet duidelijk, laat staan hoe we zouden kunnen bepalen welke aspecten het waard zijn om verder te ontwikkelen.

03

Wie in mei 2002 in Rotterdam de tentoonstelling *Commitment* bezocht, kon tijdens het bekijken van meer dan honderdtwintig kunstwerken en ontwerpen van door het Fonds BKVB gesubsidieerde kunstenaars een rijzige jongeman tegen het lijf lopen. Soms stelde hij zich nadrukkelijk afzijdig op, soms drong hij zich schuchter aan de bezoeker op. Omdat hij geen overjas droeg en omdat hij regelmatig bij de balie met de suppoosten stond te kletsen, kon het vermoeden rijzen dat hij met de tentoonstelling te maken had. Hoe, dat werd pas duidelijk als hij je vroeg om in zijn spreekkamer plaats te nemen. Het was een losstaand houten onderkomen, waarin net twee stoelen en een klein werkblad pasten. Aan de wanden hingen velletjes papier met notities. Je kon er, bij het drinken van een kop koffie of thee, praten over kunst in het algemeen of over de getoonde werken in het bijzonder, of over wat dan ook.

Zestien dagen opereerde kunsthistoricus Arne Henderiks tijdens de openingstijden vanuit zijn spreekkamer als een soort tentoonstellings animator. Een zeer bescheiden animator, dat wel. Hij scheen er niet op uit de bezoekers te onderhouden. Een gesprek in de spreekkamer bleek niet perse de bedoeling. Van een systematische aanpak was geen sprake, van een geraffineerde gesprekstechniek evenmin. Gevraagd naar zijn functie in de tentoonstelling, zocht hij naar woorden. Zelf wist hij het ook niet zo precies. Wel vertelde hij 'er te zijn' voor de bezoekers. Regelmatig overlegde hij per telefoon met de kunstenaar die hem had uitgenodigd, Roé Cerpac. Die kon, net vader geworden, niet op de tentoonstelling aanwezig zijn, terwijl hij eigenlijk de door het Fonds BKVB uitgenodigde deelnemer aan de tentoonstelling was. Omdat Cerpac had voorzien niet aanwezig te kunnen zijn, had hij Henderiks gevraagd. Samen hadden ze diens optreden voorbereid.

Cerpac had toen al naam gemaakt als een kunstenaar die betrokken is bij andere kunstenaars of bij wetenschappers. Hij trekt met hen op voor de duur van een project, of langer. Naar eigen zeggen om achter de ander te staan, dus niet om

als een soort mental coach die ander te begeleiden, en al helemaal niet om zijn stempel op het werk van die ander te drukken. Zo was ook hier weer de opzet. Henderiks was dagelijks op de tentoonstelling aanwezig. Hij zei niet op te treden als plaatsvervanger van Cerpac. Daar ging het niet om. Hij en Cerpac namen samen de verantwoordelijkheid om temidden van de overdaad aan vorm en beeld op deze tentoonstelling ruimte te scheppen voor wat nog geen vorm, geen beeld was. Ruimte voor ontmoetingen, legde Henderiks uit, ruimte voor wat zich aandient, voor wat niet vooraf is bepaald. Het was hun bedoeling de ontmoetingen eerder niet dan wel in te vullen. Het gestamel, de stiltes, de verlegenheid, en het afwachtende: het hoorde er allemaal bij.

Het klonk vertrouwd. In de jaren 1990 hadden kunstenaars vaak genoeg bezoekers voor een gesprek uitgenodigd, zodat zij hun status als toeschouwers zouden opgeven en deelnemers aan de kunst zouden worden. Maar van Henderiks en van Cerpac mocht het bezoek gewoon bezoek blijven. Het publiek hoefde nergens aan deel te nemen. Als Henderiks, en via hem Cerpac, maar bij het publiek betrokken waren.

Henderiks vertelde mij tijdens een gesprek in zijn spreekkamer dat het hem zwaarder viel dan hij had gedacht.²⁰ Na de opbouw van de tentoonstelling en het aanvankelijke enthousiasme zakte de motivatie een beetje in. Maar als hij dacht aan zijn samenwerking met Cerpac, ging hij er weer tegenaan. Dan verliet hij zijn spreekkamer om zich te mengen tussen de aanwezige bezoekers in de hoop de verwondering, die hij kennelijk tijdens de voorbereidingen met Cerpac had ervaren, opnieuw te beleven. Een verwondering over vriendschap, vertelde hij, over de bezielende werking van samenwerking. Want dat was voor hem het bijzondere aan de ontmoetingen met Cerpac: hun voorbereiding van dit kunstproject verliep niet anders dan wanneer je met een vriend optrekt. Misschien was het die ongrijpbare, gedeelde intimiteit die hij wilde bewaren, herbeleven. Zag je Henderiks optreden, dan werd ook duidelijk

dat zijn onderneming raakte aan de intimiteit die het beschouwen van kunst eigen is. Wie daar in stilte en met aandacht de werken in zich opnam, zou de aanwezigheid van deze animeerende kunsthistoricus als een grove verstoring kunnen ervaren. Maar Henderiks stelde dat hij de bezoekers slechts de gelegenheid wilde geven om even op adem te komen, uit die cocon van de kunstbeschouwing te stappen, om die intimiteit tijdelijk te verruilen voor een andere, gedeelde intimiteit. En om die verandering te bewerkstelligen, oefende hij zich gedurende zijn verblijf op welhaast Aristotelische wijze in een verstandig optreden, in een juiste, vriendschappelijke manier om bezoekers te benaderen, waardoor zij voor die gedeelde intimiteit ontvankelijk zouden worden.

Terwijl Henderiks zich op de tentoonstelling *Commitment* oefende in een soort opvoering van vriendschappelijkheid, wijdde beeldend kunstenaar Kirsten Leenaars zich in een flat in de Vlaardingse Westwijk, aan een vergelijkbaar project. De winkelgalerij van deze flat was leeg komen te staan, de bewoners erboven moesten nog enkele jaren wachten op renovatie. Gedurende die periode zou de winkelgalerij, op initiatief en onder leiding van kunstenaar Jeanne van Heeswijk, in een 'dynamische culturele zone' veranderen onder de titel *De Strip*.²¹ Er kwam een dependance van museum Boijmans van Beuningen, een projectruimte van Showroom Mama, en het *Uit + Thuis videomagazijn* van kunstenaar Peter Westenberg. Een paar ruimtes werden voor sociaal-culturele doelen ingericht en twee voormalige winkels in de flat stonden als gastateliers ter beschikking van kunstenaars.

Ook Kirsten Leenaars was door Van Heeswijk uitgenodigd om invulling aan *De Strip* te geven. Eerst maakte zij samen met Peter Westenberg een gefilmd portret van twaalf families in de flat: *Bij ons in de familie*. Vervolgens nam Leenaars in het najaar van 2002 haar intrek in een van de gastateliers. De voormalige winkel richtte ze in als fotostudio. De studio moest

functioneren als een plaats waar mensen uit de buurt elkaar konden ontmoeten, althans dat was de bedoeling. Het fotograferen van de bewoners was voor haar een middel om ontmoetingen aan te gaan. De studio moest dienen als vrijplaats, de camera als voorwendsel of katalysator voor het voeren van openhartige gesprekken en het aangaan van waarachtige ontmoetingen. Maar de belangstelling van de flatbewoners viel tegen. Voornamelijk kinderen gaven gehoor aan de uitnodiging langs te komen om te worden gefotografeerd 'zoals je er het liefste uit zou willen zien'. Uit haar verslag *Looks of Love* blijkt dat het begon te knagen: 'Waarom jezelf onder het mom van kunst bezighouden met mensen die daar niet om hebben gevraagd? Wat houdt maatschappelijk engagement in als er geen basis is voor vertrouwen?'

Elders in haar verslag verklaart Leenaars dat zij uit was op 'liefde als een motiverende kracht'. Niet als houden van in de gewone betekenis van het woord, maar als een bewuste manier van kijken. Voor haar zou kunst kunnen functioneren als een specifieke vorm van liefde, een vorm van aandacht voor anderen, een artificiële vriendschappelijke ontmoeting die, hoewel herkenbaar als kunst, de oprechtheid ervan niet in de weg hoeft te staan. Voor Leenaars zou die 'kunstliefde' via het maken van foto's tot stand kunnen komen. En die 'kunstliefde' zou de basis moeten vormen voor haar maatschappelijk engagement.

Het optreden van Henderiks en Leenaars doet sterk denken aan dat van Tiravanija en aan dat van de kunstenaars van *Culture in Action*. Ook hier ontmoetingen; de ene kortstondig, vluchtig en binnen de context van de kunst, de andere van langere duur, doelgerichter en buiten de context van de kunst. Maar er zijn ook verschillen tussen het recente ontmoeten van Henderiks en Leenaars en dat van kunstenaars ruim tien jaar geleden. Bij Henderiks en Leenaars komt het streven om te ontmoeten niet meer zo dwingend over als dat van hun voor-

gangers. Het publiek wordt minder ingekapseld door condities die de kunstenaar heeft gesteld, het mag zichzelf blijven. Het verlangen naar intimiteit is minder gewild, de maatschappelijke betrokkenheid minder gehaast. De aanpak is gewoner, eenvoudiger, persoonlijker, meer basaal. Het is moeilijk daarin nog twee sporen van ontmoeten, het ene hoogst particulier, het andere puur activistisch, te onderscheiden. Voorzover er sprake is van uitgesproken maatschappelijk engagement, is intimiteit daarvan de voorwaarde.

Deze recente ontwikkeling maakt de beoordeling van de kunst van het ontmoeten er niet makkelijker op. Doelgericht, maatschappelijk engagement van kunstenaars is nog af te rekenen op de mate waarin dit effect sorteert. Maar wat als ook bij dit engagement vertrouwen, intimiteit, vriendschap en zelfs liefde voorop komen te staan? Wat moeten we verstaan onder kunsttrouw, kunstvriendschap, kunstintimiteit, kunstliefde? Vormen zij een voorwaarde of het doel van de ontmoeting? Moeten we vriendschap zien als een esthetische ervaring? Moet intimiteit mensen lokken en mobiliseren, en waartoe? Kan kunst liefde brengen en daar goed aan doen? Kan kunst zich überhaupt bemoeien met zulke diepmenselijke roerzelen?

04

Over intimiteit heerst grote spraakverwarring, laat staan over intimiteit als kunst. Wat filosoof Cornelis Verhoeven hierover te berde heeft gebracht in de activistische jaren 1970 blijkt nog steeds verrassend actueel. Verhoeven zag toen 'aanslagen op de intimiteit' plaatsvinden. Daarmee verwijst hij niet naar de inbreuken die de overheid, de commercie, de media of het publiek kunnen plegen op de privacy, op de beslotenheid van een particulier bestaan. Ook bedoelt hij niet de inbreuk op een zogenaamd recht op intimiteit. Je kunt volgens hem immers alleen recht hebben op het definieerbare, niet op iets waarover niemand kan beschikken zoals liefde, vriendschap of intimiteit.

Verhoeven richt zijn pijlen op 'het verlangen om door het innemen van een actief standpunt ten opzichte van intieme en elementaire zaken deze kunstmatig binnen de actieve, rationele en publicabele zone van het bestaan te tillen.'²² Want, stelt hij vervolgens, 'in de sfeer van de intimiteit is praten, luisteren en kennis nemen ongeveer wel de hoogst denkbare vorm van activiteit. Wat daar bovenuit gaat, wordt al gauw een actie die door haar eigen karakter een aanslag pleegt op de intimiteit zelf door haar als bezit, recht of keuze voor te stellen.' Wel kun je 'delen in een intimiteit die zich afspeelt in een passieve zone van het bestaan waar de mens zichzelf niet produceert, maar zich aantreft in zijn afhankelijkheid.' Kortom, volgens Verhoeven beelden wij ons in actief te staan tegenover zaken die wij in feite alleen maar passief kunnen ondergaan: intimiteit, vriendschap, liefde, geluk.

Verhoeven wantrouwt de activistische inslag van de westerse cultuur. Passiviteit wordt volgens hem geminacht en is zelfs het grootste taboe binnen onze cultuur.²³ Daardoor is het nauwelijks nog denkbaar dat 'in de verhouding tussen de mens en de wereld de louter passieve beschouwing of hooguit de overweging van mogelijke ingrepen een veel belangrijker plaats kan innemen dan het actieve, veranderende optreden'.²⁴ Een beschouwelijke of passieve houding typeert Verhoeven

dan ook als een 'uitstel van elk handelend optreden op grond van verwondering of machteloosheid'.²⁵

Het verband met de kunst is evident. Kunst leeft van verwondering, en die verwondering schort het handelen op. Het is die passiviteit, waardoor kunstwerken gevrijwaard worden van ingrijpen en die aan de basis ligt van de autonomie van de kunst. Toch had Verhoeven weinig fiducia in de kunst. 'De esthetica van onze tijd is te dikwijls geïnfecteerd door de activiteitsideologie om een betrouwbare bondgenoot te zijn bij een poging de intimiteit te redden', constateert hij mismoedig. Want zodra kunstenaars met hun werk intimiteit willen bewerkstelligen, verandert in Verhoevens optiek de intimiteit van iets dat 'diep in het binnenste leeft, zoals intiem letterlijk betekent, in iets dat ter behandeling op tafel gelegd wordt en vanaf dat moment een publieke en uit een oogpunt van intimiteit dode zaak is, zoals een vis die zich uit het water gehaald ziet'.²⁶

Heeft Verhoeven gelijk? Plegen kunstenaars die via een programma van ontmoetingen intimiteit willen bewerkstelligen, een 'aanslag op intimiteit'? Ontkennen zij bij het aangaan van ontmoetingen de waarde van de passieve zone van het bestaan? Zo ja, dan zouden hun pogingen binnen Verhoevens gedachtegang gedoemd zijn te mislukken.

De ontmoetingskunst van de jaren 1990 was inderdaad doorspekt met activistische retoriek. Mobiliseren, activeren, deelnemen, daar draaide het om. Of het nu ging om kleinschalig loungen of om grootschalige actie. Kunstenaars herhaalden tot vervelens toe dat het publiek moest worden opgepord, uit lethargie moest worden bevrijd. Passiviteit klonk in hun mond als een vies woord. En in één moeite door stelden zij dat de kunstwereld, en dan met name de museumwereld, het publiek slechts zou bevestigen in een consumerende houding. Deze kunstenaars zouden zelf het publiek wel eens wakker schudden. Daarmee leek deze kunst mee te gaan in een dominerende minachting voor passiviteit en zich in de vingers te snijden.

We moeten ons echter niet al te zeer door Verhoevens terechte, maar ook ietwat nukkige visie laten leiden. Lang niet alle ontmoetingen beantwoordden aan zijn cliché van activisme. Het klopt dat het publiek een drempel over moest, iets moest ondernemen om het ontmoeten mogelijk te maken. Een aangename ambiance of een nobel doel kon daartoe bijdragen. Was die stap eenmaal gezet, dan kon er best ruimte ontstaan voor verwondering, het passieve. Het welslagen hing immers ook af van de bereidheid van de betrokkenen zich ontvankelijk op te stellen, nieuwsgierig naar wat er zou gebeuren. Hoe minder de kunstenaar zich met het verloop van de ontmoeting bemoeide, hoe meer ruimte er was voor wat zich aandiende. Het risico dat zo'n ontmoeting uit de hand liep namen sommige kunstenaars, zoals Tiravanija, voor lief. Dat was hem liever dan de zojuist ontstane 'passieve zone' naar zijn hand te zetten. Andersom kon het gebeuren dat de kunstenaar de rol van de verwonderde deelnemer kreeg, zoals bij de workshop van Renée Kool in 1995 aan de kunstacademie van Straatsburg. Als gastdocent liet zij zich onderwijzen door haar studenten. Ze leerde onder andere tangodansen en kreeg het foefje onderwezen hoe je met je vingers een suikerklontje doormidden kan breken. De film die zij ervan maakte, toont haar verwondering en haar plezier om iets aangereikt te krijgen.

Kunstenaars gingen inderdaad intimiteit 'programmeren', maar dit hoefde niet automatisch te leiden tot de spreekwoordelijke vis op het droge. Alsof zij de waarschuwing van Verhoeven ter harte namen, schermden zij de intimiteit af. Suchan Kinoshita was daar het meest radicaal in. Wie zich in 1995 bij haar reisbureau had ingeschreven, maakte kans op een 24 uur durende reis met onbekende bestemming, in gezelschap van de kunstenaar, zonder enig plan. De reisgenoot van Kinoshita moest ermee akkoord gaan de details over de reis niet prijs te geven. Vijfmaal is een reis gemaakt, over de gedeelde intimiteit tussen kunstenaar en reisgenoot is niets bekend gemaakt, althans niet binnen de openbaarheid van

de kunstwereld. De exclusiviteit was een waarborg voor de bedoelde en wellicht ook gerealiseerde waarachtigheid van de ontmoeting, en, niet te vergeten, het feit dat de ontmoeting op geen enkele wijze vooraf werd ingevuld.

Hoe anders was het bij Alicia Framis, algemeen beschouwd als exponent van het intieme spoor van ontmoetingskunst. Bekend is, hoe zij in 1998 als *Dreamkeeper* enkele 'nachtwakkes' hield, thuis bij mensen die zich daarvoor hadden opgegeven. Zij waakte op een mat aan het voeteneind van de gastheer of -vrouw. Over de inhoud van de gesprekken en over het verloop van de ontmoeting werden geen mededelingen gedaan. Maar Framis had een vooropgezette bedoeling en die stak zij niet onder stoelen of banken. Deze nachtelijke ontmoetingen maakten deel uit van haar grotere project *Loneliness in the City*. Door bij mensen de nacht door te brengen, wilde Framis de eenzaamheid die zij in de stad meende te constateren, verminderen. Speciaal voor de ontmoeting hulde zij zich in een engelachtig wit tenue, waarmee zij zichzelf leek op te werpen als een weldoende Florence Nightingale. Van een ontmoeting was eigenlijk geen sprake, eerder van de suggestie of de vormgeving daarvan. Zij heeft zich bekwaamd in het appelleren aan de 'passieve' zone van het bestaan, niet in het daadwerkelijk beproeven ervan.

Met Framis hebben vele kunstenaars zich gewijd aan dit soort pseudo-ontmoetingen, die appelleren aan intimiteit. Zij hebben, om met Rutger Pontzen te spreken, gewenste intimiteiten op touw gezet. En dat kwam meestal neer op het creëren van een prettige ambiance. Pontzen: 'Het gaat hier om daadwerkelijke pogingen het een klein aantal mensen buitengewoon aangenaam te maken. Waarom niet?'²⁷ Met die retorische vraag onderstreept Pontzen meteen de vrijblijvende eenduidigheid van deze vorm van ontmoetingskunst. Dit genre van ontmoeten kan immers worden afgemeten aan de mate waarin het bij de deelnemers de gewenste intimiteit weet op

te wekken. Dat roept weinig spannende vragen op over de beoordeling ervan, en daarmee kan het genre verder buiten dit essay blijven.

Verhoevens waarschuwing, ‘de vis op het droge’, gaat ook niet helemaal op voor ontmoetingskunst met een nobel maatschappelijk doel. Die was weliswaar nog meer doortrokken van activistische retoriek dan haar kleinschalige, intieme pendant. Het redden van levens had voorrang op het verrijken van levens, klonk het bij *Culture in Action*. Maar er wás ruimte voor Verhoevens ‘passiviteit’. En dat is ook opgemerkt, zij het aanvankelijk als punt van negatieve kritiek.

Criticus Grant Kester verweet geëngageerde kunst in het algemeen, en het project *Culture in Action* in het bijzonder, ‘esthetisch evangelisme’.²⁸ Die term was raak gekozen, want de mentale transformatie van de deelnemers was bij *Culture in Action* de sleutel van het verbeteren van hun positie in de gemeenschap en in de maatschappij. Door individuen uit gemarginaliseerde gemeenschappen uit te nodigen tot actieve deelname aan het artistieke proces zouden zij zich uit hun staat van malaise bevrijden, zo luidde de ideologie van *Culture in Action*. Volgens Kester bevestigde die ideologie de gedachte dat mensen hun marginale positie in de maatschappij aan zichzelf te wijten hebben en dat zij door zelf een andere houding aan te nemen, zich aan die positie zouden kunnen ontworstelen. En dat alles door middel van de kunst.

Kunsthistoricus Miwon Kwon echter laat zien dat Kester daarmee *Culture in Action* onrecht aandoeft. Soms bracht een project bij de betrokkenen een persoonlijke, ethische transformatie op gang die niet te reduceren viel tot paternalistisch ‘esthetisch evangelisme’.

Zo zette kunstenaar Iñigo Manglano-Ovalle in een Latino buurt in Chicago met vijftien straatkinderen een doorlopende videoworkshop op. Jongeren konden er op eigen voorwaarden hun dagelijks bestaan documenteren. Toen *Culture in Action*

was afgesloten, bleef de kunstenaar voor het collectief ijveren. In 2002 bestond het nog steeds als *Street-Level Youth Media*. Kwon benadrukt hoezeer dit welslagen afhing van de bereidheid bij alle betrokkenen om gedurende zo’n lange periode met elkaar op te trekken.²⁹ Het was van groot belang dat de kunstenaar in dezelfde buurt woonde, de bewoners goed kende, deelde in hun geschiedenis. En dat de kunstenaar bereid was dag in dag uit, weken, maanden, jaren lang, voorbij de officiële sluitingsdatum van het project, met het collectief op te blijven trekken. Op veel factoren had de kunstenaar in het geheel geen greep, net zo min als het collectief dat had. Het noble doel had als katalysator dienst gedaan. Daarna was het een oefening geworden in trouw en vriendschap en nieuwsgierigheid en doorzettingsvermogen.

Voor dat avontuur hebben critici tot op heden weinig oog gehad. De vraag welke rol trouw, vriendschap en doorzettingsvermogen in de kunst van het ontmoeten spelen, houden de meeste kunstbeschouwers af. Een reden voor die terughoudendheid kan zijn dat zij met Verhoeven menen dat zulke ethische houdingen intiem zijn, en daarom niet als een vis op het droge mogen worden gelegd. Maar dat bezwaar is in de kunstkritiek niet of nauwelijks naar voren gekomen. Ik denk dat kunstbeschouwers de vraag vermijden welke rol ethische houdingen in ontmoetingskunst spelen. Alleen al door het stellen van de vraag zouden zij de suggestie wekken het goed te keuren dat kunstenaars zich met hun werk op het terrein van de moraal begeven. Dat is voor veel critici net een stap te ver, zelfs voor wie het ontmoeten welwillend tegemoet treedt, zoals Rutger Pontzen. Hij kan die welwillendheid alleen opbrengen zolang de ontmoetingen een vrijblijvend ‘feel good’ karakter hebben. En voor wie minder huiverig is voor een optreden van kunstenaars op het terrein van de moraal, zoals Sven Lütticken, blijft het denkbeeldige onderscheid tussen intimiteit en engagement overeind staan. Lütticken ziet onze aandacht liever

uitgaan naar het 'expliciet politiek of maatschappelijk engagement' dan naar de 'feel-good ideologie' van de relationele esthetiek.³⁰ Daarmee beperkt hij het onderzoek tot de vraag of kunst maatschappelijke verandering teweeg kan brengen, en zo ja, hoe. En dat terwijl kunstenaars die daadwerkelijk ontmoetingen willen beproeven, geen onderscheid maken tussen intimiteit en maatschappelijk engagement. Zij maken ethische houdingen tot voertuigen van hun kunst. Laten we daar dan niet langer omheen draaien.

05

Kunst geniet morele vrijstelling, wordt vaak beweerd. Kunstwerken kunnen goed of slecht worden gevonden, maar die kwalificaties houden over het algemeen geen morele goed of afkeuring in. ‘Kunst is tot beeld, verbeelding en afbeelding veroordeeld en daarmee is tevens haar impotentie ten opzichte van het echte leven gekarteerd’, schrijft kunstenaar Q.S. Serafijn.³¹ Met andere woorden: zolang de kunst zich houdt aan haar specialisme, namelijk dat van de representatie, is er wat de moraal betreft niets aan de hand. Representaties in wat voor vorm dan ook, zo redeneert Serafijn, zijn machteloos en worden daarmee niet verantwoordelijk geacht voor hun optreden. Dat maakt de kunst vrij, doet haar aan gene zijde van goed en kwaad verkeren.

In het verlengde daarvan wordt de kunstenaar niet vereenzelvigd met het werk dat hij of zij maakt. Net zoals een schrijver niet behoort te worden afgerekend op het gedrag van de hoofdpersoon in zijn of haar boek, behoort ook de inborst van de kunstenaar niet te worden afgemeten naar de thematiek in zijn of haar oeuvre. Zelfs waar dat onderscheid minder duidelijk is omdat de kunstenaar zelf optreedt, zoals bij performancekunst, hanteren we volgens filosoof Rob van Gerwen een onderscheid tussen de kunstenaar als persoon en de kunstenaar als ‘persona’. De laatste kennen we een moreel vrijblijvende status toe die de persoon in kwestie vrijwaart van verantwoordelijkheid. Instructief, volgens Van Gerwen, is het beroemde voorval tijdens de performance *Rythm 5* van Marina Abramovic in 1975. Toen Abramovic zich voor het publiek naakt neervlijde in een cirkel van vuur en ten gevolge van acuut zuurstofgebrek niet meer overeind kon komen en dreigde te stikken, greep niemand in. Een dokter uit het publiek redde Abramovic op het nippertje. ‘Hij redde de persoon Abramovic, maar moest daarvoor haar artistieke ‘persona’ vernietigen’, interpreteert Van Gerwen, ‘dat was een morele handeling van die dokter, daarvoor moest die dokter zijn esthetische houding als toeschouwer van kunst van zich afschudden.’³² Een

duidelijk bewijs, nog steeds volgens Van Gerwen, dat wij in onze cultuur gewend zijn een scherp onderscheid te maken tussen twee domeinen, of beter gezegd tussen twee houdingen: kunstenaar en publiek maken samen een morele omslag van de ene houding naar de andere, van morele verantwoordelijkheid naar morele vrijstelling, van persoon naar ‘persona’. Zelfs wanneer de kunstenaar een optreden ten beste geeft dat zo dicht op de realiteit zit dat er nauwelijks onderscheid valt te maken, blijft de morele vrijstelling van kracht. Dan kan de kunstenaar zijn of haar lichaam pijnigen, zoals Abramovic deed, zonder tegen zichzelf te worden beschermd. Dan kan Oleg Kulik naakt en als een dolle hond nietsvermoedende passanten in de schenen bijten, zonder daarvoor in het gevang te belanden. En, om een zonniger voorbeeld te noemen, dan kan Joseph Beuys met sterk pathetische symboliek oproepen tot democratiserende ‘aksie’, zonder serieus genomen te hoeven worden.

Maar het simpele feit dat veel mensen Beuys’ oproep wél serieus namen, er ethische consequenties aan verbonden en er op hun eigen wijze gestalte aan gaven, geeft al aan dat het onderscheid tussen een moreel en een artistiek domein of de omslag tussen persoon en ‘persona’, niet altijd opgaat. Natuurlijk kunnen we representaties – al die beelden, sculpturen, installaties, teksten, concepten en performances die iets vertegenwoordigen – niet verantwoordelijk achten voor wat ze moreel in werking zetten, daar heeft Serafijn gelijk in, maar daarmee is de kunst nog niet moreel impotent. En het klopt dat we haast als vanzelf van houding veranderen, zodra we met een artistiek optreden te maken hebben, zoals Van Gerwen laat zien. Maar niet elke toeschouwer is bereid om die omslag te maken. En het is niet altijd de bedoeling van de kunstenaar om die omslag te maken, niet bij zichzelf en niet bij het publiek.

Zo trekken politieke of religieuze fanatici zich regelmatig niets aan van een scheiding tussen twee domeinen of hou-

dingen. Kunst die voor hen verderfelijke zaken toont, is in hun ogen verderfelijk. Hun afkeuring wordt over het algemeen geduld, gekwetste gevoelens kunnen in brede kring zelfs op mededogen rekenen. Zo strikt is de vrijstelling van de kunst niet, van belang is dat kunstwerken niet worden beschadigd of de makers worden bedreigd of naar het leven gestaan. Van Gerwen luidde echter recentelijk de noodklok over het morelen aan de morele vrijstelling van de kunst. Ook sommige experts in de esthetica maken zich daar volgens hem schuldig aan. Bij hen leeft de gedachte dat kunst die in hun ogen ethisch laakbaar gedrag verbeeldt ook in esthetisch opzicht afkeurenswaardig is.³³ Van Gerwen waarschuwt dat een groot goed onder druk komt te staan: het vermogen van kunst ons iets te doen ervaren zónder dat we daar actief op hoeven te reageren.³⁴

Met Van Gerwen en Serafijn deel ik de mening dat veel kunstwerken en kunstenaars ons iets laten meemaken, ervaringen laten opdoen, gevoelens laten ondergaan en gedachtesprongen laten maken. Dat moet niet verstoord worden. We moeten niet ingrijpen, ook als het ons niet aanstaat. In dat opzicht, in die bereidheid het ingrijpen op te schorten, genieten kunstwerk en kunstenaar het privilege zich ergens op te houden buiten het verantwoordelijke bestaan van alledag.

Toegegeven, soms zijn kunstenaars zich maar al te goed van dit privilege bewust en spelen zij de vermoorde onschuld wanneer commotie ontstaat over hun gebrek aan waardering voor dat privilege. Zo vond het Amsterdams college van burgemeester en wethouders een project van Martijn Engelbregt 'niet betamelijk'. Hij verspreidde eind 2003 onder huishoudens in Amsterdam een enquête waarin het leek of de overheid mensen opriep om illegalen aan te geven. De ophef ontstond omdat het voor veel ontvangers van de enquête niet duidelijk was dat het om kunst ging.³⁵ Engelbregt moest zich in menig openbaar debat verantwoorden en excuses aanbieden.

Maar er zijn ook kunstenaars voor wie het niet gaat om het uitdagen of overschrijden van een vermeende grens tussen het morele en artistieke domein. Voor hen is er überhaupt geen grens. Ook wensen zij niet langer een omslag te maken tussen persoon en 'persona'. Zij hechten helemaal geen betekenis aan de gedachte dat kunst zich aan gene zijde van de moraal zou ophouden.

Het begrip moraal heeft meerdere betekenislagen. Het duidt op een dwingend stelsel van regels over goed en kwaad, dat mensen impliciet of expliciet krijgen aangereikt of opgelegd. En het duidt op het gedrag dat mensen vertonen ten overstaan van die regels. Daarnaast, zo heeft Michel Foucault laten zien,³⁶ duidt moraal ook op de houding waarmee mensen, gezamenlijk of individueel, dagelijks zorg besteden aan de kwaliteit van hun ethisch gedrag. Behalve Foucault hebben ook andere filosofen, onder wie Ilse Bulhof, Michel de Certeau, Alasdair MacIntyre en Martha Nussbaum, dit aspect van moraal onderzocht. Zij delen een fascinatie voor de houding van mensen om het goede na te streven, en wel dagelijks, niet alleen bij heikele kwesties of in netelige situaties. Het is een persoonlijke instelling vol aandacht voor de ethische kwaliteit van het dagelijks bestaan. Hóe je iets doet, is dan minstens zo belangrijk als wát je doet. En daarmee geven deze filosofen een nieuwe invulling aan de aloude deugdenethiek.

Deze filosofische visies helpen om over het ontmoeten in de kunst te spreken. De wijze waarop iemand zich presenteert, heeft een mate van kwaliteit. Die kwaliteit kun je ervaren; die kun je zien en horen en misschien ook voelen. Je kunt proberen onderscheid in kwaliteit te maken tussen verschillende manieren waarop houdingen worden gepresenteerd. En dat sluit mooi aan bij wat er gaande is bij het ontmoeten in de kunst. Bij zo'n ontmoeting moeten we het stellen zonder object, zonder concept, zonder performance. We moeten het doen met hetgeen de betrokkenen direct, ter plekke, in het

ontmoeten presenteren, of 'present stellen' om te spreken met filosofe Ilse Bulhof. Op dat zichtbare en merkbare niveau van de ontmoeting - het niveau van de presentatie, niet dat van de representatie - blijkt Van Gerwens onderscheid tussen persoon en 'persona' of dat van Serafijn tussen een moreel domein en een domein van de kunst, niet meer zo belangrijk en ook niet meer vol te houden.

Dat opent perspectieven. We hoeven ons niet langer vruchteloos te fixeren op een denkbeeldige grens tussen kunst en moraal. En de vraag of ethische houdingen kunst kunnen zijn, kunnen we achter ons laten. Waar het om draait is wat er in de kunst van het ontmoeten wordt gepresenteerd en hoe we dat kunnen beoordelen. Niet dat ontmoetingskunst een illustratie is van filosofische ethiek of andersom. Ook leveren filosofen geen kant en klare modellen om deze kunst op waarde te schatten, laat staan een lijst van criteria die kunstbeschouwers direct kunnen toepassen. Filosofen en kunstenaars gaan hun eigen gang. Wel helpen sommige visies uit de filosofische ethiek om een alternatieve visie te ontwikkelen op het 'wat' en het 'hoe' van ontmoetingskunst.

06

Werken aan een ethische houding veronderstelt de vrijheid om dat te doen. Van welke vrijheid mensen gebruik kunnen maken, is de vraag. Michel de Certeau's antwoord op die vraag mag hier niet onvermeld blijven. Deze ex-pater Jezuïet en veelzijdig wetenschapper wijdde zijn opstellen, waarvan een eerste bundeling onder de titel *Arts de faire* uitkwam in 1974, onder meer aan onderzoek naar 'manieren waarop gebruikers te werk gaan'.³⁷ Wie van kookrecepten, van huishoudelijke apparaten, van de openbare weg of van gedragsregels gebruikmaakt, doet niet altijd wat wordt verwacht. Mensen zetten het voorgeschreven gebruik op een vanzelfsprekende wijze naar hun hand. Aanvankelijk stelt De Certeau zich in zijn onderzoek naar deze vorm van toe-eigening vrij neutraal op. Geheel in de lijn met de structuralistische filosofie van het begin van de jaren 1970 gaat hij op zoek naar structuren van deze alledaagse praktijken van toe-eigening. In zijn latere onderzoek richt hij zich meer op de ethische werking van deze praktijken. Hij noemt ze een eeuwenoude kunst. Een kunst die hij vergelijkt met tactieken waarmee vissen, planten en insecten zich steeds opnieuw weten te handhaven en zich de omgeving waarin zij terechtkomen, toe-eigenen.³⁸ Zo werkt het ook bij mensen: in het tactisch gebruik manifesteert zich vrijheid, hoe marginaal ook. De Certeau onderzoekt hoe mensen met die marginale vrijheid richting aan hun bestaan geven.

Ontmoetingen verlopen volgens vaste patronen, we kennen hun gebruiksaanwijzingen. In het dagelijks leven maken wij van een marginale vrijheid gebruik om tactisch met deze gebruiksaanwijzingen om te gaan, om er ons voordeel mee te doen, om ermee te spelen, om iets te veranderen. Als we het ontmoeten in de kunst beschouwen als een strategie om voor de kunst nog onvermoede vrijheden te ontwikkelen, dan stuiten we op een probleem. De tactieken zoals De Certeau ze beschrijft, zijn niet te manipuleren. Die tactieken zijn geen strategieën, ze doen zich altijd weer anders voor, ook voor degene die er zelf gebruik van maakt. Elke poging die tactieken te iso-

leren of strategisch te gebruiken, berooft ze bij voorbaat van die verrassende vanzelfsprekendheid. Juist in dat verrassende en vanzelfsprekende schuilt volgens De Certeau de vrijheid. Daar kun je oog voor krijgen, je kunt er zorg aan besteden, je voorbereiden op de situatie waarbinnen tactieken zich zouden kunnen voordoen. Dáár aandacht voor ontwikkelen, daar op studeren, daar op mediteren en er zo als het ware van snoepen, dat is wat De Certeau zelf, al schrijvend, doet. 'Faire avec' noemt hij het.³⁹ Daarmee geeft hij aan dat ontmoetingen altijd onvermoede mogelijkheden van vrijheid in zich dragen. Die kun je niet scheppen, niet bepalen, niet sturen. Maar je kunt er wel open voor staan, erop anticiperen, zodat je de vrijheid herkent, wanneer die zich manifesteert of presenteert, opdat je ervan kunt genieten en er gebruik van kunt maken.

Het is dit 'faire avec' waar een aantal kunstenaars zich in hun ontmoetingen aan wijden: Wally Walter Stevens, Roé Cerpac en Hans Christiaan Klasema. Het ontmoeten, door deze kunstenaars op touw gezet, verloopt volgens patronen die de meeste mensen uit eigen ervaring kennen. Wally Walter Stevens heeft zijn dagelijkse ontmoetingen met vrienden, bekenden en onbekenden; thuis, op straat en in de supermarkt. Roé Cerpac voert wekelijks individuele gesprekken met vakgenoten over plannen, projecten en tentoonstellingen, over de zin van het leven en ook over koetjes en kalfjes. En Hans Christiaan Klasema woont samen onder één dak, deelt zijn leven met een persoon op wie hij gesteld is. Stevens treedt niet anders op dan hij gewoon is, Cerpac hanteert geen opmerkelijke gesprekstechnieken, Klasema doet met zijn huisgenoot de vaat als ieder ander. Oppervlakkig bezien zijn hun projecten nieuwe pogingen om de vermeende kloof tussen kunst en leven op te heffen. Maar met De Certeau in gedachten kunnen we oog krijgen voor datgene waar het werkelijk om draait: werken aan een houding van 'faire avec'.

Wie van de norm afwijkt, vindt 'gewoon' niet iets vanzelfsprekends. Als je dagelijks krijgt ingepeperd dat je 'anders' bent, komt er een moment dat je schoon genoeg hebt van het besmukte gegiechel in tram, kroeg of supermarkt. Om van het gezeur af te zijn, is de verleiding groot er een schepje bovenop te doen, of om je juist in te houden. Dat zijn de ervaringen van Stevens. Iedere ontmoeting is voor hem zowel een potentiële valkuil, als een mogelijke bron van vrijheid. Geen ontmoeting is voor hem gewoon. Hij wil zich niet door de reactie van de ander laten bepalen. Hij wil gewóón anders zijn. Aan het creëren van die vrijheid wijdt hij al meer dan dertig jaar zijn kunstenaarschap. Aanvankelijk vroeg Stevens zich vooral af hoe je die vrijheid in beeld zou kunnen brengen. Later ging hij zich afvragen hoe je ernaar zou kunnen handelen.

Stevens, van Indisch-Nederlandse afkomst, groeide op in Jakarta en emigreerde in 1948 naar Nederland. Hij werkte als freelance typograaf en grafisch vormgever. Rond 1970 begon hij zichzelf in travestie te fotograferen. Toen Willem de Ridder deze zelfportretten in zijn fameuze muziekblad *Aloha* publiceerde, kreeg zijn kunstenaarschap bekendheid. Wies Smals nodigde hem in 1976 uit voor een fototentoonstelling en performances in De Appel. Stevens verscheen, gekleed als sado-masochistische urning, voor het publiek. Naar eigen zeggen wilde hij niet provoceren. Hij wilde 'gewóón anders' zijn. Het publiek echter zag er vooral het gewilde optreden van een excentrieke homo in. Daarom stopte hij met deze performances. Er volgde een periode waarin hij portretten van anderen nam. Deze werden onder meer in 1996 in het Arnhemse Museum voor Moderne Kunst getoond.

Met zijn recente project *Elke dag een antiperformance* (2004) heeft Stevens een opmerkelijke stap gezet.⁴⁰ Bij aanvang van dit project, dat een jaar duurde, maakte hij zijn intenties publiek aan de pers: 'Het unieke van dit project is dat ik er niets voor hoeft te doen, niets hoeft te maken, alleen maar mezelf hoeft te zijn.' In zijn verhandeling wijst de kunstenaar op

het fenomeen dat onregelmatigheden in de sociale structuur een scheppende rol kunnen vervullen. Wie anders is, doorbreekt de conventie en schept daarmee ruimte voor vrijheid. Door zijn eigen persoon vervolgens te karakteriseren als een 'geboren onregelmatigheid' valt het 'zichzelf zijn' binnen deze redenering samen met het 'onregelmatig zijn'. En dat samen vallen komt weer overeen met 'het vervullen van een scheppende rol in de samenleving'.

Typerend voor Stevens' gedachtegang is dat bijna ongemerkt een zijnswijze (onregelmatig zijn) overgaat in een handelwijze (een scheppende rol vervullen). Om die gedachte te versterken, werpt Stevens zich op als 'verdediger van de vrijheid om onregelmatig te zijn'. Hij weet ook dat die vrijheid niet helemaal vanzelf spreekt. 'Die vrijheid moet steeds opnieuw worden bevochten', zo stelt hij. Stevens typeert zijn antiperformance als het zoeken naar 'een evenwicht van on- en aangepastheid': niet je extra anders gedragen én niet jezelf inhouden. Wat voor gedrag dat in de dagelijkse praktijk oplevert, valt vooraf niet te bepalen. Het kan steeds weer anders zijn, afhankelijk van de ontmoetingen die de kunstenaar heeft.

Dat bij deze tactiek de vanzelfsprekendheid, waar De Certeau op wijst, niet verloren hoeft te gaan, komt doordat die voortdurende zorg voor zijn optreden goed bij Stevens past. Daarin is hij juist zichzelf, zo stelt hij. Daarom kan hij zeggen dat hij voor zijn project 'niets' hoeft te doen. Maar dat laat onverlet dat dit 'niets' doen bestaat uit het voortdurend anticiperen op de gelegenheid die elke ontmoeting hem biedt om 'gewoon anders' en dus zichzelf te zijn. Het anticiperen op deze vrijheid is spitsroeden lopen, het moet met het nodige raffinement gebeuren en vergt een paradoxale houding die zich beweegt tussen berekening en onachtzaamheid, tussen sluwheid en 'laissez-faire'.

Sinds zijn afstuderen aan de Rietveld Academie in 1995 is Roé Cerpac in kleine kring bekend geworden als een kunstenaar

die 'betrokken' is bij kunstenaars en wetenschappers die hem daar de opdracht voor hebben gegeven en hem daar in het algemeen ook voor betalen. Ook is hij kosteloos 'betrokken' bij mensen die hij toevallig in de buurt waar hij woont, heeft ontmoet. Zijn optreden deed aanvankelijk denken aan dat van een mental coach die zo betrokken is bij zijn 'klanten' dat zij hem als een vriend beschouwen. Zo betrokken was Cerpacs optreden, dat de kunstenaar noch zijn 'klanten' er iets over kwijt wilden. Het was 'te intiem'. Je moest het meemaken om er iets over te kunnen zeggen.⁴¹ Maar die benaderingswijze bleek misverstanden in de hand te werken. Daarop liet Cerpac in een schriftelijke verklaring weten dat zijn werk niets met mental coaching te maken heeft maar beschouwd moet worden als 'the act of seeing together'.

Daarvan getuigt kunstenaar Jeroen Kooijmans, bij wie Cerpac al enige jaren, soms zelfs wekelijks, 'betrokken' is: 'Cerpac trekt met je op, leeft zich in, helpt je op weg, laat onvermoede mogelijkheden zien. Toch doe je alles zelf. Hij is er gewoon. Heel vreemd, ja. Soms raak je aan Cerpac verslaafd. Hij kijkt door jouw ogen. Het lijkt wel op de werking van drugs, dat je alleen nog via hem kunt werken. Maar aan de andere kant is dat ook weer niet zo bijzonder. Het gaat op voor elke persoon aan wie je gehecht raakt, met wie je lange tijd optrekt. Bij elk maatje is het moeilijk aan te geven waarin hij je beïnvloedt.'⁴² En zo vertelt ook Arne Henderiks dat het samenwerken met Cerpac niet anders is dan wanneer je met een vriend optrekt. En ook dat hij er geen greep op kan krijgen, dat het is 'alsof je tegen de zon in probeert te kijken en weet dat je er alleen maar langs kunt kijken.'⁴³

"Het is een gevoel", verklaart Cerpac mondeling, "een tijdelijk gevoel, dat je dan meestal samen beleeft. Daar doe ik het voor. Ik ben eraan verslaafd. Niet dat het een trip is. Een trip kun je niet delen. Dit gevoel kun je wel delen. Het is waarvan ik leef." Maar Cerpac beoogt méér dan alleen die 'gedeelde trip', hij wil er tactisch gebruik van maken. Zelf zegt de kunstenaar

uit te zijn op 'een doorbraak, een soort mentale sprong of een explosie van potentie'. Die woorden kiest hij zorgvuldig. Hij is op zoek naar wat kunst en met name kunst als ontmoeting nog méér zou kunnen zijn dan alleen een sociale plastiek.

Sinds het optreden van Joseph Beuys is het begrip sociale plastiek zo'n dominante metafoor geworden, dat pogingen om in de kunst nieuwe ontmoetingen gestalte te geven zich vanzelf naar die oude metafoor richten. Nieuwe ontmoetingen worden verbonden met het creëren van vormen, met bijeenhouden, invullen. En daarin, vindt Cerpac, legt de kunst zichzelf beperkingen op, damt zij haar eigen vrijheid in. Volgens hem kunnen ontmoetingen in de kunst ook op een andere manier gestalte krijgen. 'Less to force, less to organize, less to manipulate', schrijft hij in zijn uitnodiging aan wie met hem wil samenwerken. Daarom hanteert Cerpac een terminologie die associaties met het sculpturale vermijdt. En die terminologie ontwikkelt hij door en tijdens zijn ontmoetingen. Wie met hem spreekt, merkt dat hij de meest eenvoudige vragen beantwoordt met metaforen: electriciteitsexplosies, perspectiefwisselingen, lenzen, spectrum, sprong, transparantie, door zwarte gaten heengaan. De 'doorbraken' die hij met andere kunstenaars en wetenschappers beleeft, kunnen in hun werk 'kristalliseren' - de uitdrukking 'een vorm krijgen' vermijdt hij consequent.

Cerpacs beeldspraak is niet altijd duidelijk. Helder is wel dat hij, door voortdurend bepaalde metaforen te hanteren, erop anticipeert dat de ontmoetingen die hij aangaat zich niet langer laten modelleren naar wat doorgaans onder een sociale sculptuur wordt verstaan. "Kunst heeft voor mij met hoop te maken", zegt Cerpac. "Kunst kan iets dat lijkt doodgebloed weer een nieuwe start geven. Kunst geeft continuïteit, maar op een totaal andere manier dan je gewend bent. Net als het zicht: dat geeft je, als je in jezelf zit opgesloten, opnieuw de mogelijkheid om ruimte om je heen te zien."

Net als Stevens zal Cerpac opzettelijkheid uit de weg gaan. Strategie is de dood in de pot. Hij wil minder bepalen om meer

te kunnen zien. Zo'n 'doorbraak' of 'sprong' kan hij niet afdwingen. Ook de 'kristallisatie' ervan kan hij niet bepalen. Wel kan hij anticiperen op 'doorbraken', die in een gedeelde ervaring van vriendschap zouden kunnen plaatsvinden.

"Kunst is vrije ruimte en kunstenaars zijn de eeuwig vrijgestelden", stelt Hans Christiaan Klasema. "Er is altijd wel een lege ruimte die de kunstenaar uitnodigt of uitdaagt en die hij agressief bestormt of aarzelend betreedt. Kunstenaars krijgen het privilege om in de lucht te mogen hangen", verklaart hij nader. Klasema is echter niet tevreden met die positie. Hij wil die vrijheid wel, maar die is hem niet genoeg. Als theatermaker wil hij niet op het toneel blijven staan. En als beeldend kunstenaar wil hij niet in een galerie blijven tentoonstellen. Hij wil zich tussen de mensen nestelen, niet alleen om hen in zijn vrijgestelde positie te laten delen, maar ook om samen verder te reiken, te anticiperen op alweer een volgende vrijheid.

In 1989 nam Klasema deel aan de eindronde van de Prix de Rome voor theater en beeldende kunst. De uitkomst van de competitie bleef onbeslist. Met het gedeelde prijzengeld trok hij zich terug in de bijgebouwen van een boerderij op het Friese platteland. Na een aantal maanden kwam hij tot een opmerkelijke daad. In een schuur groef hij een grote, diepe kuil. Op de bodem plaatste hij een stoel. Daarop gezeten keek hij uit op de wand van klei pal voor zijn neus. Het voldeed als een vrije ruimte, een plek waar hij zich van alles en iedereen kon terugtrekken. Een vrijheid op grote afstand van het publiek, dat vanaf de rand van de kuil op hem kon neerkijken. Contact was er niet. Het grondwater steeg. De lege, vrije ruimte werd opgevuld.

Die ervaring deed Klasema besluiten voortaan het publiek te laten delen in zijn vrijheid. Hij deed afstand van zijn huis en van zijn overige bezittingen, en trok naar Amsterdam. Daar ging hij wonen: in een kast onder de theateervloer van de repetitieruimte van toneelgroep Mugmetdegoudentand. Eerder

had Klasema met dit gezelschap samengewerkt, nu nestelde hij zich er. Zijn bewoning van de repetitieruimte veranderde de werksituatie. "Het maakte het gebouw warm, de radicaliteit van mijn keuze was inspirerend tijdens het maakproces, het beïnvloedde de onderwerpen van de toneelproducties", vertelt hij. "Autonomie werd heteronomie. Uiteindelijk werd ik bepaald door anderen. Dat vond ik goed, dat was ook mijn intentie. Maar het bleek onhoudbaar. Overdag, 's avonds en soms zelfs 's nachts werd er gerepeteerd. En constant was ik bij mensen en processen betrokken. Het brak me op."

Klasema besloot opnieuw terug naar af te gaan en monnik te worden, een ideaal uit zijn jeugd. Vijf jaar, van 1995 tot 2000, was hij tuinmonnik in de Benedictijner abdij te Vaals. Het leven als monnik stond, anders dan hij aanvankelijk had gedacht, bol van de ontmoetingen. "Voortdurend meer dan dertig man om je heen, met wie je intensief optrekt. En dan nog veel gasten. (...) Anders was het, dat de heteronomie veranderde in theonomie. Van binnenuit werd ik gebeeldhouwd.(...) Een totaal vormgegeven leven als monnik." Met als gevolg dat hij bij het naderen van de eeuwige professie, uittrad, beangstigd door het idee niet langer als kunstenaar vrijgesteld te zijn.

Terug in Amsterdam sprong Klasema weer in een volgende 'vrije ruimte', de utopie van *De straat*. Plannen daarvoor deelde hij al langer met leden van Mugmetdegoudentand. Met hen en met anderen wilde hij die plannen concretiseren in de Amsterdamse nieuwbouwwijk IJburg. Daar moest een complex verrijzen waar wonen, werken, zorg en spiritualiteit zouden samengaan. Gemeente en woningbouwverenigingen waren enthousiast. Meer dan honderd mensen wilden er 'semi-openbaar' gaan leven. Daar kon Klasema's gedachte van het delen van vrije ruimte werkelijkheid worden. Drie jaar werkte hij eraan. En steeds duidelijker werd het dat ook deze vrije ruimte zou worden opgevuld en ingevuld, nog ruim voor de eerste spade de grond in zou gaan.

Die dynamiek lijkt onontkoombaar. Bitter is Klasema daar

niet over. “Als kunstenaar kun je van de vrijheid die anderen jou toekennen, gebruikmaken. De behoefte aan een vrije ruimte is groot. De bereidwilligheid is enorm, mensen willen maar al te graag het gevoel hebben van een nieuw élan. En ondertussen knip je als kunstenaar je vleugels af, raak je je muze kwijt, wordt je zelf een projectontwikkelaar. Als kunstenaar ben je ervoor vrije ruimte te zien, erin te springen. Maar je moet er alleen even doorheen lopen, door zo’n vrije ruimte. Dat is genoeg voor anderen om er ook gebruik van te kunnen maken. Zodra je in die ruimte gaat vertoeven, word je erdoor opgegeten, dan heb je je ziel verkocht. Dan moet je verkassen.”

Sinds een jaar woont Klasema op het Groningse platteland, op het landgoed Oosterhouw. Daar woont hij samen met de eigenaar, een hovenier. “Het contact kwam tot stand via gemeenschappelijke vrienden. Ik heb hem een brief geschreven. Over verlangen naar intimiteit. Dat landde bij hem. Het was best een waagstuk om op zo’n manier contact te leggen. Brutaal én heel precair. Sindsdien woon ik hier. Dat is een groot geluk. *De straat* was me boven mijn hoofd gegroeid, ik wilde weg. Het is een nieuwe vrijheid, kleinschaliger en intiemer.”

De projecten van Stevens, Cerpac en Klasema presenteren een dagelijkse, weloverwogen zorg voor Michel de Certeaus anticiperen, voor het reiken naar een vrijheid die nu eens verschijnt, dan weer achter de horizon verdwijnt. Consequent werken de kunstenaars aan dit ethische ‘faire avec’. Stevens wil elke stap die hij zet, zo vanzelfsprekend mogelijk zetten, zonder daarmee zijn ‘onregelmatigheid’ te verdoezelen, in de hoop vrijheid te creëren voor het ‘onregelmatig zijn’. Cerpac ontwikkelt metaforen die niet alleen recht doen aan de ‘doorbraken’ die hij met zijn gesprekspartners zegt te beleven, maar ook aan de hoop dat die ‘doorbraken’ zich opnieuw zullen voordoen. En Klasema dwingt brutaal ruimte af voor zijn utopische gemeenschapszin. Hij laat in telkens andere situaties mensen delen in zijn vrijgestelde positie. Steeds opnieuw wil

hij die gedeelde vrijheid uithouden, totdat de vrijheid ‘volloopt’ met de werkelijkheid en het tijd wordt om reikhalzend naar een volgende vrijheid uit te zien.

Kortom, deze kunstenaars oefenen zich in een paradoxale houding: anticiperen op het doel dat zich niet laat bepalen. Er is sprake van een open intentie: blijven bij het hebben van goede bedoelingen. De kunstenaars willen en kunnen niet overgaan tot gewild realiseren of waarmaken van wat zij beogen. Want dan zou de vanzelfsprekendheid verloren gaan, dan zouden hun goede bedoelingen veranderen in doelstellingen, hun tactieken in strategieën. Zorg dragen voor goede bedoelingen, daar gaat het om, in de hoop en bij een enkeling als Cerpac in de stellige verwachting, dat het goede zich op vanzelfsprekende wijze zal voordoen.

Geen wonder dat veel kunstbeschouwers door deze kunstenaars in verlegenheid zijn gebracht. Als intenties niet zijn af te lezen aan concreet, zichtbaar werk of aan een helder, vooropgezet concept, dan wordt dat als een manco ervaren. In de kunst mag het niet bij intenties blijven, is de algemene norm. Bedoelingen alleen, dat is te min. Dat is inderdaad zo, als ‘goed bedoeld’ het falen van een project moet excuseren. Maar als kunstenaars juist van goede bedoelingen hun specialiteit maken en als zij speciale zorg besteden aan het ontwikkelen van een anticiperende houding, dan moeten we dat serieus nemen en op zoek gaan naar manieren om over de kwaliteit van deze houding na te denken.

In haar essaybundel *Van inhoud naar houding* (1995) werkt Ilse Bulhof toe naar een manier om in een pluralistische cultuur onderscheid in kwaliteit te maken. Bulhof neemt een zogenaamde 'kunst van het hernemen' als vertrekpunt. Met hernemen bedoelt zij niet hernemen als na-apen, namaken of nadoen. Ze bedoelt het actief uitvoeren van een repertoire, van iets wat al gegeven is, zoals bij uitvoerende kunsten als muziek en toneel. Performatief hernemen noemt zij het, omdat de muzikant of acteur pas in de uitvoering, in het bezig zijn met het ontvangen repertoire, in het presenteren ervan, de kwaliteit van die eigen uitvoering laat 'schitteren'.⁴⁴

Deze vorm van hernemen ziet Bulhof in onze cultuur in allerlei vormen en op allerlei niveaus plaatsgrijpen. Gebeurtenissen, situaties, dingen en mensen worden hernomen, stelt zij, en die hernemingen verschijnen op een andere plaats en op een ander moment: op het toneel, in de literatuur, in het kunstwerk en in het leven zelf.⁴⁵ En zo is het ook in de hedendaagse beeldende kunst. Daar is het accent sinds de jaren 1980 minder op vernieuwing en originaliteit komen te liggen, het wordt geaccepteerd dat beelden worden gerecycled en toegeëigend. Zelfs performances, die sterk aan de persoon van de kunstenaar en aan specifieke omstandigheden gebonden zijn, worden opnieuw opgevoerd, zoals tijdens de manifestatie *A Little Bit of History Repeated* (2001) in Kunst-Werke in Berlijn, waar jongere kunstenaars in de huid kropen van voorgangers als Vito Acconci, Laurie Anderson en Dan Graham.⁴⁶ Waar het echter bij deze heropvoeringen draaide om de vergelijking met het origineel, gaat het bij Bulhofs 'hernemen' om de vergelijking tussen hernemingen onderling. Om vervolgens onderscheid in kwaliteit tussen al die hernemingen te kunnen maken, stelt Bulhof, is gestage omgang, oefening en vorming nodig.⁴⁷ Alleen dan kan zich een vermogen des ondersheids ontwikkelen.

Voor een goed begrip van wat Bulhof onder hernemen verstaat, is het belangrijk te benadrukken dat hernemen voor haar iets anders is dan het opnieuw uitvoeren van een per-

formance of het recyclen of toe-eigenen van een origineel. ‘Hernemingen stellen present’, licht zij desgevraagd toe. De herneming bestaat weliswaar bij de gratie van wat wordt hernomen, maar de herneming zelf bestaat ‘slechts’ op het onmiddellijke niveau van het presenteren, het ‘present stellen’. Vervolgens kun je een herneming weer representeren, je kunt er een geluidsopname of een foto of een schilderij van maken. Maar het hernemen blijft zich ophouden op een niveau dat aan de representatie voorafgaat. Dat is het niveau van de directe uitvoering, van het ‘present stellen’. Dat is het niveau waarop de houding van degene die iets ‘present stelt’ er toe doet. En dat is ook het niveau waar het ontmoeten in de kunst zich afspeelt.

Kunstenaars als Cerpac, Klasema en Stevens stellen ontmoetingen ‘present’. Het zijn ontmoetingen zoals wij die al kennen, uit ons dagelijks leven of uit romans, films en toneelstukken. De betreffende kunstenaars hernemen die ontmoetingen, maar niet om iets te representeren. Ze regisseren de ontmoetingen niet of nauwelijks, geven er geen vorm aan, willen er niet iets anders mee verbeelden, niet iets mee symboliseren. Daarmee behouden hun ontmoetingen een grote mate van onvoorspelbaarheid, openheid. Dan borrelt er van alles op. En dan komt het accent niet zozeer op de inhoud te liggen, als wel op de houding. Door ontmoetingen te hernemen stellen de kunstenaars hun eigen houding en die van de deelnemers op scherp.

Zodoende kunnen we Klasema’s optreden vergelijken met dat van de hoofdfiguur in Pasolini’s *Teorema* (1968). In deze roman nestelt een onbekende jongeman zich in een Romeins burgermansgezin. Net zo brutaal en net zo sensibel als Klasema. Daar stelt hij een vrijheid ‘present’ die zich niet nader laat invullen, met als gevolg dat de houdingen van de gezinsleden worden beproefd. Ook zouden we Klasema’s optreden kunnen leggen naast dat van andere, onverwachte, onbekende

gasten die in romans, toneelstukken of in onze dagelijkse werkelijkheid de houdingen van omstanders op scherp stellen. En de manier waarop Roé Cerpac met zijn collega’s naar ‘doorbraken’ streeft, zouden we kunnen beschouwen als het ‘present stellen’ van die specifieke vriendschap of verliefdheid waarover Annie M.G. Schmidt schrijft.⁴⁸ Zij heeft het over een verliefdheid, die anders is dan het hebben van vlinders in de buik, anders dan iemand willen beminnen. Ze heeft het over een innigheid onder collega’s die bestaat bij de gratie van én ten bate van een gezamenlijke onderneming. Daarbuiten hoeft je geen beste vrienden te zijn maar aan het werk ben je samen toegewijd. Samen opgaan in een onderneming, waardoor die soms met sprongen vooruit kan gaan, op een hoger plan terecht kan komen. Op zo’n ‘doorbraak’ anticipeert Cerpac.

Ook het oeuvre van Jeanne van Heeswijk, dat voor veel mensen vooral om sociaal engagement draait, komt in een ander licht te staan als we er vanuit Bulhofs optiek naar kijken. In Van Heeswijks project *Langs de lijn van de toekomst* in Gorkum (2002) werden allerlei sporten hernomen, in een spel van onderlinge vergelijking en competitie ‘present gesteld’. Spelregels en vormen van bestaande en in onbruik geraakte sporten en spellen waren tijdens het toernooi enigszins gewijzigd, waardoor deelnemers van verschillende culturen niet vastgebakken zaten aan ‘hoe het moest’. De teams en individuele sporters konden uitblinken in hun eigen unieke interpretatie en opvoering. De aandacht ging uit naar de houdingen waarmee werd gesport, niet naar het scorebord.

Misschien is dat waar sommige kunstbeschouwers voor vrezten: dat zij bij het beoordelen alleen nog maar kunnen terugvallen op in hun ogen vage zaken als houdingen. Het vermogen des onderscheids dat Bulhof voor ogen heeft, richt zich inderdaad vooral op de houdingen waarmee mensen iets ‘present stellen’ en niet op de inhoud daarvan. Maar daarmee vervluchtigt het

beoordelen niet. Ook een houding kan beoordeeld worden. De vraag is alleen hoe. Daarop geeft Bulhof geen antwoord. Wel zet zij de beoordeling op een spoor dat rechtdoet aan de aspecten waar het bij dit ontmoeten in de kunst om draait.

Als we iets over de kwaliteit willen zeggen van het optreden van Stevens, van Klasema, van Cerpac of van de deelnemers aan Van Heeswijks toernooi, dan ligt het voor de hand ethische kwalificaties te gebruiken. Positieve dan wel negatieve kwalificaties: verstandig of naïef, moedig of laf, nauwgezet of slordig, ontvankelijk of geborneerd, nieuwsgierig of onachtzaam, grootmoedig of kleinzielig. En dat in allerlei gradaties. Allerm minst vrijblijvende kwalificaties van allerm minst vrijblijvende houdingen. Die ethische kwalificaties doen ons als vanzelf in de deugdenethiek belanden. Deugdenethiek is gespecialiseerd in het beoordelen van houdingen. Het hebben van goede bedoelingen, het beproeven van goede bedoelingen, het naar waarde schatten van goede bedoelingen, daar draait het om in deze ethiek. Nu in recente deugdenethiek ook het beoordelen zelf wordt beproefd, is er nog meer reden om daar te rade te gaan.

08

De term 'deugd' roept bij velen associaties op met middelmatigheid en braafheid. Deze associaties zijn in de hand gewerkt door generaties moraalfilosofen die deugdzaamheid gelijk hebben gesteld aan het opvolgen van fatsoensregels. De laatste decennia hebben filosofen als Alasdair MacIntyre en Martha Nussbaum laten zien dat deugdzaamheid niets te maken heeft met middelmatigheid, maar alles met een uiterst consciëntieuze en avontuurlijke, persoonlijke instelling of houding. Daarbij grijpen zij terug op de ethiek van Aristoteles, die de deugd omschrijft als een houding die ons in staat stelt bij het voornemen van handelingen het midden te kiezen.

De plichtsethiek van Immanuel Kant en de utiliteitsethiek van Jeremy Bentham meten de juistheid van een optreden af aan een norm die binnen elke situatie en voor elk moment geldt. Bij de deugdenethiek van Aristoteles echter is het niet ongeacht de situatie en ongeacht het moment maar dankzij de situatie en dankzij het moment. Geen zaak van berekening dus, maar van een afweging van factoren binnen een krachtenveld. Die afweging zal voor een ieder altijd anders uitpakken. Wat gegeven de situatie deugdzaam handelen is, is relatief. Daarom draait het in Aristoteles' deugdenethiek niet in de eerste plaats om de handeling, maar om de houding.

De deugd is een houding die door oefening tot stand komt, door het streven herhaaldelijk binnen verschillende situaties op de meest voortreffelijke wijze te handelen. Bijvoorbeeld keer op keer, in steeds weer een andere context, moedig handelen - volgens Aristoteles het juiste midden tussen roekeloosheid en lafheid. Of keer op keer uiting geven aan oprechte verontwaardiging, een deugd die het juiste midden houdt tussen afgunst en leedvermaak. Steeds zullen er andere afwegingen zijn om moedig op te treden of om verontwaardigd te zijn. En steeds opnieuw zullen moed en verontwaardiging er anders uitzien. Bovendien, zo benadrukt filosoof Paul van Tongeren, ligt in de deugdenethiek helemaal

niet vast welke deugden er zijn. In verschillende tijden en verschillende culturen zijn er verschillende deugden.⁴⁹

Het is niet zo gek dat Aristoteles' deugdenethiek in onze tijd weer in de belangstelling is komen te staan. Deze ethiek lijkt direct bruikbaar als alternatief voor zowel failliete morele systemen van kantianen, utilisten en emotivisten, als voor cynisch, doorgesloten postmodern relativisme. De deugdenethiek verdisconteert immers dat we ondanks uiteenlopende voorstellingen van het goede leven, het toch met elkaar moeten zien te vinden. En er spreekt een zeker vertrouwen uit dat dit ook mogelijk is, zonder in naïviteit te vervallen. Deze ethiek geeft ons nog iets in handen ook: al oefenend, met vallen en opstaan zouden we vorderingen kunnen maken in verschillende deugden.

Er zit wel een adder onder het gras: waarom zouden we überhaupt streven naar het goede, naar een juist en voortreffelijk optreden? En waarom zouden we ons überhaupt bezighouden met wikken en wegen, met het beoordelen van ons handelen en dat van anderen? En vooral, waarom zouden wij dat nu doen, in deze tijd, juist nu in onze cultuur elke vaste grond voor zo'n beoordeling ontbreekt, juist nu we volgens veel filosofen ons in een staat van incoherentie bevinden. Moeten we niet het gebrek aan samenhang vieren, de staat van doelloosheid uithouden, de vluchtigheid van het moment proeven? Kunnen we niet beter onder ogen zien dat we ons in een toestand van richtingloosheid bevinden, in de toestand van het 'schuim', om met filosoof Peter Sloterdijk te spreken?⁵⁰

Het antwoord van Alasdair MacIntyre is verbluffend simpel. Mensen kunnen niet anders, stelt hij prozaïsch. Ook al valt er geen richting of doel of laatste oriëntatiepunt meer aan te wijzen, wij blijven streven naar wat goed is. Dat komt, zegt hij, omdat wij ons dagelijks bestaan tot in alle vezels een narratieve structuur geven. De vraag die we ons voortdurend stellen, is van welk verhaal en van welke verhalen we deel uit

maken, deel willen uitmaken. Zo doen wij nu eenmaal, zo zijn wij nu eenmaal. ‘Wij zijn verhalen’, zegt MacIntyre, ‘wij leven verhalen, kleine verhalen en grote verhalen, die op hun beurt verweven zijn met de verhalen van anderen’.⁵¹

Inherent aan dit ‘leven van verhalen’ is het maken van afwegingen. We overwegen wat we wel en niet vertellen, welke woorden we kiezen, op welke manier we ze gebruiken, en wanneer we er het zwijgen toe doen. En al die afwegingen brengen op hun beurt het beoordelen op gang van wat we nastreven, van ons optreden en van onze houdingen daarbij. Zelfs of misschien wel juist in onze cultuur, waarin de grote verhalen uiteen zijn gespat, waarin hernemingen schitterend of saai kunnen uitpakken, waarin ons bestaan als schuim opborrelt en weer vervluchtigt, zullen we met de beste bedoelingen blijven streven naar het meest voortreffelijke handelen en zullen we de behoefte blijven voelen daar oordelen over te vellen. Omdat we als verhalen in elkaar zitten, met een kop en een staart. Levende verhalen met een begin en een eind. Daarin is MacIntyre heel stellig: ‘And to someone who says that in life there are no endings, or that final partings take place only in stories, one is tempted to reply, “But have you never heard of death?”’⁵²

Verhaal en leven zitten voor MacIntyre zo dicht op elkaar, dat ze overlappen. Het beoordelen van zo’n levensverhaal kunnen we niet meer op een normatieve wijze doen, zoals binnen de plichts- of utiliteitsethiek gangbaar was. Daar is MacIntyre van doordrongen. Hij kan ook niet pleiten voor een pure restauratie van de deugdenethiek van Aristoteles of die van Thomas van Aquino. Bij hen werd de open, situatiegebonden beoordeling nog gedragen door voorstellingen van wat goed was. Die voorstellingen werden gedeeld door de polis of door het christelijk geloof. Hoe zouden wij dan nu, bij afwezigheid van die gedeelde voorstellingen van het goede leven, nog kunnen oordelen over de kwaliteit van ons handelen? MacIntyre’s ant-

woord op deze vraag heeft net als zijn antwoord op de vraag waarom we überhaupt naar het goede zouden blijven streven, iets prozaïsch. Zijn antwoord luidt dat we ons niet zozeer moeten richten op het resultaat van ons handelen, als wel op de strevende houding zelf. Het leven dat zich wijdt aan de zoektocht naar het goede leven, verdient nu, binnen de huidige constellatie van richtingloosheid, de kwalificatie van het goede leven. Deugden zijn tegenwoordig vooral in ontwikkeling, voor MacIntyre staan ze volledig in het teken van de zoektocht naar andere, alternatieve, nog onvermoede voorstellingen van het goede leven.⁵³

In dit verband moet ook Martha Nussbaum worden genoemd. Haar bijdrage is hier van belang omdat zij, anders dan Bulhof en meer nog dan MacIntyre, een wezenlijke rol toekent aan de representatie van het streven naar wat het goede leven nog meer zou kunnen zijn. Bij Bulhof gaat alle aandacht uit naar het onmiddellijke niveau van het presenteren. Bij MacIntyre draait het daarnaast ook om het verhaal achteraf. Nussbaum echter richt zich geheel op dat verhaal, de literatuur.

Nussbaum ontwikkelde haar visie aan het begin van de jaren 1980 uit verzet tegen het begrip ‘textualiteit’ dat toen de literatuurwetenschap domineerde. Dit begrip, dat de nadruk legt op de verwevenheid van teksten met andere teksten, werd in brede kring als een dogma gehanteerd. Literatuur leek alleen nog maar naar andere teksten te verwijzen, niet meer naar het leven van mensen. Dat was Nussbaum een doorn in het oog. Voor haar staat literatuur juist bol van het leven. Sterker nog, zonder literatuur zouden we volgens haar niet eens weten hoe te leven, hoe met de kwetsbaarheid en wisselvalligheid ervan om te kunnen gaan. Literatuur laat ons proeven van elk woord, elk gevoel en elke gebeurtenis, terwijl veel van ons dagelijks leven voorbij gaat zonder die verhoogde staat van aandacht, meent zij. In die zin, stelt Nussbaum gechargeerd, is ons daadwerkelijke leven minder doorleefd dan wat we ons

al lezend indenken en verbeelden. Literatuur doet recht aan de complexiteit van het dagelijks bestaan. Literaire stijlmiddelen helpen ons onze morele perceptie te scherpen, te nuanceren, te beschouwen en te beoordelen. Daardoor kunnen we in het vizier krijgen wat ook in een werkelijke situatie moreel van belang zou kunnen zijn.

Nussbaums pleidooi voor de waarde van literatuur komt nogal educatief over. Het spannende zit 'm vooral in de these dat representaties, in haar geval literaire stijlmiddelen, een rol van betekenis spelen in ons dagelijks leven, ons kunnen helpen bij het maken van morele afwegingen.

Hoewel er bij Cerpac, Klasema, Stevens en Van Heeswijk geen literatuur aan te pas komt, helpt Nussbaums visie om oog te krijgen voor de manieren waarop deze kunstenaars naast het 'present stellen' van ontmoetingen ook een plaats inruimen voor het representeren daarvan. Op het eerste gezicht ontbreken representaties bij ontmoetingskunst. Het draait immers om 'present stellen', niet om representeren. De ontmoetingen verlopen gewoon, prozaïsch, op het kale af. Deelnemers krijgen geen stijlmiddelen opgedrongen; ze hoeven zich niet anders te gedragen, zich niet anders te kleden, zich niet anders te uiten. Dat doen de kunstenaars zelf ook niet. Toch worden representaties niet helemaal overboord gegoooid. Van Heeswijk hecht grote waarde aan de herkenbaarheid van de plek waar zij ontmoetingen laat plaatsvinden. Zij markeert ze met opzichtige, esthetische, representatieve bakens. Cerpac hecht in zijn gesprekken aan een beperkt aantal bijzondere metaforen, die hij consequent gebruikt. Stevens is bij het betreden van de publieke arena gespist op zijn lichaamshouding en op zijn kleding, tot in alle details van 'onregelmatigheid'. En bij Klasema sluipt als het ware de representatie erin, gezien de Dom van der Laan-achtige wijze waarop hij de vaat rangschikt tijdens het doen van de afwas of de heremietachtige inrichting van zijn schoonmaakhok onder de toneelvloer van Mugmetdegoudentand.

Representaties van ontmoetingen kun je die bakens, metaforen en aankleding niet noemen. Wel kunnen we ze opvatten als markeringsen, als articulaties van houdingen, misschien ook als een soort uithangborden die voorbijgangers soms letterlijk attenderen op het feit dat er wordt ontmoet. Met name in Jeanne van Heeswijks oeuvre spelen deze markeringsen een opmerkelijke rol.

09

Veel projecten van Jeanne van Heeswijk zijn opgezet volgens hetzelfde model⁵⁴: er is een afgebakende ruimte waar mensen elkaar gedurende een bepaalde periode op verschillende manieren kunnen ontmoeten, via presentaties, manifestaties, discussies, lezingen, quizen, spellen, cursussen, werkperiodes, enzovoorts. De deelnemers zijn vrij om op onderdelen activiteiten naar eigen inzichten in te vullen. Dat werkt eerder meer dan minder complexiteit in de hand, mogelijkheden voor verwarring en misverstanden, maar ook mogelijkheden voor verrassingen en, nog belangrijker, mogelijkheden voor deelnemers om op te treden. Van Heeswijk laat er geen misverstand over bestaan dat het doel van dit alles voor haar een goed doel is. Voor dat goede doel gebruikt zij evenals Nicolas Bourriaud de term 'agglutinatie'. Maar waar hij die term hanteert als aanduiding van een esthetische ervaring, een genoeglijke beleving, gebruikt Van Heeswijk hem voor een ethische houding die de deelnemers aan haar projecten kunnen ontwikkelen en beproeven: 'Werken aan een nieuwe morele houding die pluriformiteit omhelst en niet vervalt in relativisme of fundamentalisme.'⁵⁵ Deze 'agglutinatie' kan leiden tot een genoeglijk samenzijn, maar dat hoeft niet. Het kan ook uitdraaien op forse confrontaties, op het beproeven van vormen van saamhorigheid.

Met MacIntyre in gedachten kunnen we Van Heeswijks 'agglutinatie' beschouwen als een deugd in ontwikkeling, als een hedendaags streven naar wat het goede leven nog meer zou kunnen inhouden. Dat streven is niet vrijblijvend. Deugdenethiek stelt voorwaarden. Het streven moet in praktijk worden gebracht, leiden tot een bepaald optreden van de betrokkenen binnen verschillende situaties, hetgeen weer uitnodigt tot het maken van afwegingen en tot hernieuwd streven. Want dat is nog een andere voorwaarde van deugdenethiek: dat er ruimte blijft bestaan voor het bijstellen van ambities.

De complexiteit van Van Heeswijks projecten brengt met zich mee dat intenties niet altijd gelijk oplopen. Vanuit het

oogpunt van de deugdenethiek maakt die discrepantie haar projecten er alleen maar spannender op, zolang de vrijheid blijft bestaan om ambities bij te stellen en intenties opnieuw op elkaar af te stemmen. Soms spant het erom. Uitnodigingen, flyers, posters, websites, vlaggen en bakens: het streven naar 'agglutinatie' wordt soms breed uitgemeten. Dat wekt de suggestie van een nieuw en fris élan, dat aanstekelijk moet werken op willekeurige bezoekers. Dat kan een druk op de deelnemers leggen en er toe leiden dat discrepantie tussen intenties wordt toegedekt, in plaats van aangegrepen om aan ethische houdingen te werken.

Voor Kirsten Leenaars was het wel even slikken dat haar intenties helemaal niet overeenkwamen met die van de bewoners van *De Strip*, die zij wilde ontmoeten en fotograferen, zoals hierboven is beschreven. Bij aanvang stuitte haar betrokkenheid bij de bewoners op onbegrip en onverschilligheid. Leenaars schrijft in haar verslag: 'Meer dan eens kwamen ouders langs om hun kind bij mij in de fotostudio te stallen. Dan zeiden ze dat ze gingen winkelen en over een paar uur hun zoon of dochter weer kwamen ophalen. Ze bedankten me weliswaar voor de prachtige foto's van hun kroost, maar het stelde me toch teleur dat zij zelf niet op mijn uitnodiging ingingen en niet bij mij in de fotostudio langskwamen. Wilde mijn project serieus worden genomen, dan moesten ook volwassenen daarbij betrokken zijn. Anders zou mijn fotostudio slechts als een verkapte crèche functioneren. Wat moest ik doen in deze situatie?'

Leenaars stelde haar ambitie bij. Ze nam een andere houding aan en probeerde bij zichzelf nieuwsgierigheid op te wekken voor de mensen met wie zij het gebouw deelde. Ze ging in op uitnodigingen van flatbewoners om bij hén langs te komen. Dat leidde uiteindelijk ook tot het maken van foto's, maar die waren niet langer het uitgangspunt. Dat was het werken aan een houding van nieuwsgierigheid geworden, zowel bij Leenaars als bij enkele bewoners van de flat.

Buitenstaanders kunnen dit soort wendingen in houding, die ik hier juist opvoer als verdienste van Van Heeswijks projecten, niet zelf meemaken. Dat wordt door velen als een bezwaar aangevoerd. Logisch, ware het niet dat dit bezwaar veronderstelt dat het ontmoeten vooral zou draaien om de belevenis. Dat is niet zo. Het ontmoeten is bij haar, evenals bij Stevens, Cerpac of Klasema, geen belevingskunst. Bij deze kunstenaars is het ontmoeten niet zozeer iets om te beleven, als wel iets om te beoefenen. Wat niet uitsluit dat wie daaraan deelneemt best een ervaring rijker kan worden.

Maar zeker bij Van Heeswijk geldt het bezwaar dat je erbij moet zijn geweest niet. Ze probeert op verschillende manieren aan een breed publiek over te dragen wat er tijdens haar projecten gebeurt, en zicht te geven op de vorderingen. Ze knipt een project, dat soms jaren duurt, in stukjes: op gezette tijden vinden openingen, presentaties en andere manifestaties plaats, nu eens van het project in zijn geheel, dan weer van delen afzonderlijk. Deelnemers presenteren hun plannen, komen over de brug met presentaties, verhalen, video's, foto's, optredens. Dat brengt allerlei goede bedoelingen aan het licht en maakt het mogelijk de vorderingen in het streven naar 'agglutinatie' te volgen.

Opmerkelijk zijn de concrete bakens, die Van Heeswijk vaak door andere kunstenaars laat ontwerpen, en die als afbakening of oriëntatiepunten van het werkterrein dienst doen. De bakens trekken de aandacht; het streven naar 'agglutinatie' mag van Van Heeswijk best van zulke uitroeptekens zijn voorzien. Voor het *Face-Your-World* project in Columbus, Ohio (2002), maakte Atelier van Lieshout drie grote, eendenkopachtige zuilen van felgekleurd polyester. In verschillende wijken in de stad markeerden de zuilen de halteplaatsen van de *Face-Your-World-bus*, die schoolkinderen vervoerde. In de bus stonden computers opgesteld, waar kinderen het spel *De Interactor* op konden spelen. Met dit computerspel, dat Van Heeswijk met V2_lab en filosofe Maaïke van Engelen had ontwikkeld, konden

kinderen virtueel hun eigen stadsomgeving creëren. Daarbij kregen ze niet de vrije hand, want al ontwerpend moesten ze rekening houden met de wensen van andere kinderen. Het virtuele figuurtje Max Moore confronteerde hen met de soms conflicterende gevolgen van hun ontwerpen, en trad daarbij op als onderhandelaar. De ontwerpen werden digitaal naar de bushaltes gestuurd, waar ze op monitoren in de zuilen voor een ieder te zien waren. Of de computercollages mooi waren, deed er niet direct toe. De collages toonden niet zozeer de individuele wensen van de kinderen, als wel de uitkomsten van hun optreden tijdens het spel. Er kon geen beeld ontstaan zonder dat tegelijk een beroep werd gedaan op de ethische houdingen van de spelers. Van die houdingen vormden de collages de weerslag. Misschien is het zelfs mogelijk aan de hand van de computercollages te achterhalen wie ruimhartig met de wensen van andere kinderen was omgegaan, wie zijn eigen zin had doorgedrukt, wie goed in onderhandelen was geweest of wie geprobeerd had naar 'agglutinatie' te streven.

Nu eens ligt bij Van Heeswijk het accent op het presenteren van ethische houdingen, dan weer op het representeren van zelfbeelden van de deelnemers aan haar initiatieven. Het is belangrijk om dat onderscheid in de gaten te houden, zeker bij een complex project als *De Strip* in Vlaardingen. Daar kon het gebeuren dat tijdens een tussentijdse manifestatie een Turks mannenkoor optrad en tegelijk een quiz over de Westwijk werd gehouden; 'tags' van Rotterdamse graffiti-artisten waren te bewonderen naast een tentoonstelling van uitsluitend in Vlaardingen vervaardigde producten; en dan werden er ook nog eens video's van en door buurtbewoners vertoond naast de *Westwijk kledinglijn*. Het zou onterecht zijn aan het optreden van het mannenkoor of aan de verzameling Vlaardingse producten ethische houdingen af te lezen, laat staan voorde-ningen in het streven naar 'agglutinatie'. Maar het zou net zo onterecht zijn dat na te laten bij de video's van het *Uit + Thuis*

videomagazijn van kunstenaar Peter Westenberg. Want de video's die buurtbewoners voor dit magazijn hadden gemaakt, konden alleen worden gemaakt doordat de buurtbewoners bereid waren met de camera in de hand de wijk te verkennen, bij elkaar op bezoek te gaan, wildvreemden te ondervragen. De video's vormden de weerslag van die bereidheid om te werken aan nieuwe vormen van saamhorigheid. Al ontmoetend hadden de makers daar aan bijgedragen. Eventuele voorde-ningen in dat streven waren eraan af te lezen. Net als de computercollages van *Face Your World* was voor een ieder aan de filmpjes te zien hoe brutaal, nieuwsgierig, afwachtend of verlegen was opgetreden, en wat voor soort 'agglutinatie' dat had opgeleverd.

Zo blijkt Van Heeswijks oeuvre rijk aan onvermoede presentaties van houdingen en aan andersoortige representaties daarvan. Deze presentaties en representaties geven geïnteresseerd publiek en kunstbeschouwers zicht op de ontmoetingen van de deelnemers. Bij het beoordelen van de kleinschalige ontmoetingen van Stevens, Cerpac en Klasema is het voor buitenstaanders moeilijker om inzicht te krijgen in de houdingen van de deelnemers. Maar voor wie nieuwsgierig is, is het niet onmogelijk.

Stevens heeft voor zijn anti-performance een aanvraag ingediend voor een projectsubsidie van het Fonds BKVB. Daarmee maakte hij zijn hoogst particuliere intenties publiek. Door de tekst van zijn aanvraag ook als persbericht te versturen, probeerde hij om onder kunstcritici nieuwsgierigheid en discussie uit te lokken en te worden beoordeeld. Stevens is best bereid te vertellen wat de anti-performance voor hem betekent. Mondeling doet hij dan verslag over het zoeken naar het juiste midden tussen aangepast en onaangepast, en over het curieuze feit dat dit in zijn unieke, persoonlijke situatie inhoudt dat hij niets hoeft te doen wat hij anders niet ook gedaan of gedacht zou hebben. Dat laatste moeten we

van hem aannemen. We kunnen het niemand anders vragen. Stevens betreft de personen die hij ontmoet, immers niet in zijn avontuur. In dat opzicht is zijn ontmoetingskunst fascinerend solipsistisch.

Cerpac heeft sinds kort meer aandacht voor de overdracht aan een breder publiek. Zijn aanvankelijke schroom om zijn intenties voor het voetlicht te brengen, was zo groot dat zijn status als kunstenaar in gevaar kwam. Zijn devies 'less to force, less to organize, less to manipulate' hield immers in dat zijn betrokkenheid min of meer opging in het werk en in de artistieke ontwikkeling van de kunstenaars met wie hij samenwerkte. Dat maakte zijn aandeel in het werk van andere kunstenaars vrijwel onzichtbaar, zeker als überhaupt niet bekend werd dat Cerpac betrokken was geweest. De schroom om naar buiten te treden had te maken met het afschermen van werk in ontwikkeling, zo blijkt nu. Cerpac vermoedde dat de nog prille metaforen en zijn nog prille manier van werken niet op zouden kunnen tegen de publieke, dominante metafoor van de sociale sculptuur. Onlangs vroeg kunstenaar Jennifer Tee hem zijn betrokkenheid bij haar werk te laten 'kristalliseren' in haar tentoonstelling in het Van Abbemuseum. Tijdens een presentatie voor publiek kwam de vraag op waarin Cerpacs bijdrage dan wel was 'gekristalliseerd' en of er nog sprake was van de 'pure' Tee. Daarop moest Cerpac zijn metaforen verhelderen. En eens te meer werd duidelijk dat hij niet toegang aan de behoefte van het publiek om zijn aandeel in het werk van Tee te kunnen herleiden tot zichtbare plasticiteit.

Voor Klasema is het delen van zijn intenties met anderen cruciaal. Daardoor komt zijn optreden op verschillende manieren vanzelf in omloop. *De Straat* is in archieven, stichtingen en werkplannen van kunstenaars, theatermakers en woningbouwverenigingen terug te vinden. Zijn wooninterventie onder een toneelvloer en zijn intrede in een klooster hebben hun weerslag gehad op toneel- en televisieproducties van Mugmetdegoudentand, onder meer in de VPRO-serie

Hertenkamp. En zelf werkt Klasema sinds een aantal jaren aan een oeuvre van brieven, gericht aan dierbare personen. De brieven zijn zeker niet bedoeld als 'mail-art'. Ze circuleren als semi-openbare documenten en geven een gedetailleerd beeld van Klasema's intenties als kunstenaar. Zo valt er bij elk van deze kunstenaars wel iets te vinden dat hun goede bedoelingen representeert.

Tot besluit

‘Faire avec’, ‘present stellen’ en ‘een houding van streven’; kunstbeschouwers kunnen hun voordeel doen met deze door filosofen ontwikkelde visies. Het kan helpen om goede bedoelingen van de kunstenaars op het spoor te komen en in te schatten. Rest nog een bezwaar: als het vertolken zo belangrijk wordt, als het ‘hoe’ zoveel belangrijker wordt dan het ‘wat’, dan kan de kwaliteit van wát wordt uitgevoerd, uit het oog worden verloren. Daarom heeft Ilse Bulhof mondeling een belangrijke kanttekening gemaakt bij haar pleidooi voor het leren onderscheiden van de kwaliteit van houdingen: “We leven in een tijd en in een cultuur waarin mensen hun repertoire zelf kunnen samenstellen. Dat levert nu eens iets interessants op, dan weer iets heel saais, of gevaarlijks. Daarom bevredigen de gedachten die ik in *Van inhoud naar houding* heb ontwikkeld, mij niet meer. Althans niet meer genoeg. Je kunt nog wel degelijk de kwaliteit van de ene vertolking met die van de ander vergelijken. Zo vrijblijvend is het nu ook weer niet. Maar het is steeds iets behoorlijk subjectivistisch.”⁵⁶

Ontmoetingskunst omzeilt die vrijblijvendheid in het vertolken van houdingen maar ten dele. De kwaliteit van de ontmoeting wordt weliswaar door meer mensen bepaald, wat het ‘schitteren’ tot een complex en avontuurlijk samenspel kan maken, maar ook het gezamenlijke ‘present stellen’ kan saai of dom of gevaarlijk uitpakken. Om dit probleem op te lossen heeft Bulhof inmiddels een opmerkelijke stap gezet. Ze zoekt niet alsnog naar een norm om de mogelijke vrijblijvendheid te temmen, want zij gaat verder en wil het maken van onderscheid helemaal laten voor wat het is. Ze opteert voor het loslaten van de wil tot oordelen. “Los te komen van al die interpretaties, al die oordelen”, zegt ze, “Decreatie, afbouwen, leeg en open worden.”⁵⁷

Bulhof trekt de uiterste consequentie van het besef dat een laatste waarheid ontbreekt. Dat is niet voor iedereen een optie. We hoeven niet tot het einde toe in Bulhofs gedachtegang mee te gaan, we hoeven niet helemaal los te komen van

het interpreteren. Daar geeft het ontmoeten in de kunst ook allerm minst aanleiding toe. Het zet eerder aan tot alternatieve manieren van interpreteren. Goede bedoelingen vragen juist om het maken van afwegingen, hebben we gezien. En voor het maken van die afwegingen zijn er genoeg aanknopingspunten, in de vorm van presentaties en representaties van goede bedoelingen.

Ook Alasdair MacIntyre maakt, zoals we hebben gezien, een opmerkelijke beweging. Hij stelt het zoeken naar nog weer andere goede bedoelingen, naar nog onvermoede voorstellingen van het goede leven, boven het vinden ervan. Hij stelt de houding van het streven centraal omdat er geen eenduidige voorstelling meer is van de goede zaak waarnaar we streven: dat komt over als een kunstgreep. Misschien is het dat ook wel. Maar dan wel een met avontuurlijke gevolgen. Alles bij MacIntyre raakt vol van die strevende houding. Voeren we zijn gedachtegang verder, dan komt ook het beoordelen in het teken te staan van het zoeken naar andere kwaliteit, naar wat nog meer voortreffelijk zou kunnen zijn, het beoordelen inclus. Net als Bulhof nodigt MacIntyre uit om te werken aan een andere houding, ook bij degene die beoordeelt.

Die kant moeten we op. Beoordelen zal zo meer in het teken staan van het zoeken naar kwaliteit dan naar het meten ervan. Het oordelen kan dan zover naar de achtergrond verdwijnen dat het helemaal opgaat in de zoektocht naar kwaliteit. Zo ongekend is dat trouwens niet. In sommige beschouwingen, ook in die van andere kunstvormen dan die van ontmoetingskunst, is dat al het geval. Het kan bereikt worden door op een andere manier te schrijven, andere dan in de kunstbeschouwing gangbare benaderingen te zoeken. Of door geen kritische positie meer in te nemen en, al is het maar tijdelijk, helemaal in het ontmoeten op te gaan, zoals Arne Henderiks deed.

Zo wordt de kunstbeschouwing verrijkt met het inschatten van goede bedoelingen. Maar er komt niet alleen een nieuwe dimensie van wikken en wegen bij, er valt er ook een af, en wel een die ons al te lang en onnodig heeft beziggehouden: de wil om het oordeel te vellen.

- ¹ *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, NAI uitgevers, Rotterdam 2003.
- ² 'En zo is het natuurlijk ook. De beste kunstenaars, zij die zich werkelijk druk maken om hun kunst en om de maatschappij, staan buiten het leven.' Hans den Hartog Jager, 'Altijd op afstand, Over de grenzen van het engagement' in: *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*, NAI uitgevers, Rotterdam 2003, p. 123.
- ³ Alasdair MacIntyre, *After Virtue. A Study in Moral Theory*. Second Edition with Postscript 1985, Duckworth London 1981, p. 1.
- ⁴ Domeniek Ruyters, 'Doe iets' in: *Metropolis M* nr. 4, 2004, p. 69-72.
- ⁵ Domeniek Ruyters, 'Horen en Zien' in: *de Volkskrant*, 27-11-2003, p. 14.
- ⁶ Elizabeth Peyton, 'Rirkrit Tirabunng', in: *Supermarket*, ed. Rirkrit Tiravanija, Frank Hyde-Antwi, Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich 1998, p. 77.
- ⁷ Miwon Kwon, *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, The MIT Press 2002, p. 109.
- ⁸ Kwon 2002, p. 111.
- ⁹ Arthur C. Danto, 'The End of Art', in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986, p. 81-115.
- ¹⁰ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, vertaling 2002 van Esthétique Relationnelle, Presse du réel, 1998, p. 20-21.
- ¹¹ Jens Hoffmann, 'Over relaties, toe-eigeningen en andere zorgen', in: *Archis* 3-2003.
- ¹² Anna Tilroe, 'De kunst, de curator en de grote schoonmaak', in: *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*. NAI Uitgevers, Rotterdam 2003, p. 128-136.
- ¹³ Jens Hoffmann wijst onder meer op de invloed van de oeuvres van de Braziliaanse kunstenaars Lygia Clark en Hélio Oiticica op dat van kunstenaars als Rirkrit Tiravanija en Carsten Höller. Clark en Oiticica wisten in de jaren 1960 en 1970 met objecten het publiek uit te dagen tot communiceren en tot manieren van optreden in de publieke ruimte die maatschappelijk effect sorteerden. Zie: Hoffmann, 'Over relaties, toe-eigeningen en andere zorgen', in: *Archis* 3-2003.
- ¹⁴ Cornel Bierens, 'De beeldende kunst moet onderduiken', Cultureel Supplement *NRC Handelsblad*, 19-5-2000.
- ¹⁵ Rutger Pontzen, *Nice! Over nieuw engagement in de hedendaagse kunst*, NAI Uitgevers, Rotterdam 2000.
- ¹⁶ Camiel van Winkel, *Moderne Leegte. Over kunst en openbaarheid*. SUN, Nijmegen 1999, p. 77.
- ¹⁷ Jeroen Boomgaard, 'De utopie van de argeloosheid. Een korte cursus engagement', in: *De Witte Raaf* 77, 1999, p. 23-25.
- ¹⁸ Jeroen Boomgaard, 'Het podium van de betrokkenheid', p. 98-108 in: *Nieuw engagement. In architectuur, kunst en vormgeving*. NAI Uitgevers, Rotterdam 2003, p. 106.
- ¹⁹ Sven Lütticken, 'Iedereen geëngageerd', in: *Stedelijk Museum Bulletin* 2-2004, p. 19-24.
- ²⁰ Zie Drenth & Hagoort, *ThRu, Theoretische Ruimte*, no. 8.01, Lokaal 01, Antwerpen-Breda 2002.
- ²¹ *De Strip* was onderdeel van Van Heeswijks project *Until we meet again*. Dit tienjarige project, in opdracht van de woningbouwvereniging Waterweg Wonen en de Gemeente Vlaardingen, had onder meer als doel de bewoners van de wijk te betrekken bij de grote veranderingen die de wijk tot 2005 zou ondergaan.
- ²² Cornelis Verhoeven, *Merg en been. Polemische overwegingen over intimiteit*, Ambo, Baarn 1981, p. 12.
- ²³ Cornelis Verhoeven, *Alleen maar kijken. Essays over de mens als toeschouwer*, Ambo, Baarn 1992, p. 83.
- ²⁴ Verhoeven, 1981, p. 49.
- ²⁵ Verhoeven, 1981, p. 40.
- ²⁶ Verhoeven, 1981, p. 18.
- ²⁷ Pontzen, 2000, p. 75.
- ²⁸ Miwon Kwon, 2002, p. 142.
- ²⁹ Miwon Kwon, 2002, p. 134.
- ³⁰ Sven Lütticken, 2004, p. 19.
- ³¹ Catalogus tentoonstelling *Tong. De slag om Roosendaal*, p. 14.
- ³² Van Gerwen & Hagoort, *ThRu (Theoretische ruimte)* no. 4.01, februari 2002, Lokaal 01, Breda/ Antwerpen 2002, p. 5.
- ³³ Dat is onder meer de opvatting van Berys Gaut, 'The Ethical Criticism of Art' in: *Aesthetics and Ethics, Essays at the Intersection*, ed. Jerrold Levinson, 1998, p. 182-203.
- ³⁴ Rob van Gerwen, 'Ethical Autonomism. The Work of Art as a Moral Agent', in: *Contemporary Aesthetics*, Vol.II, 2004: www.contempaesthetics.org
- ³⁵ 'Kunst-enquête over illegalen was niet betamelijk', in: *NRC Handelsblad*, 16-3-2004.
- ³⁶ Michel Foucault, *Het gebruik van de lust, Geschiedenis van de seksualiteit 2*, SUN, Nijmegen 1984, p. 28, 29.
- ³⁷ Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press 1984, p. XI.
- ³⁸ De Certeau 1984, p. 40.
- ³⁹ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien, 1. arts de faire*. Gallimard, Paris 1990, p. 50.
- ⁴⁰ Erik Hagoort, 'Elke dag een antiperformance. Wally Walter Stevens', in: *Metropolis M* 2004/ nr. 1, p. 10-18.
- ⁴¹ Erik Hagoort, 'Leegte als hoorn des overvloeds', in: *de Volkskrant*, Kunst & cultuur, 23-4-1999.
- ⁴² Hagoort 1999.
- ⁴³ Drenth & Hagoort, *ThRu (Theoretische ruimte)* no. 8.01, juni/juli 2002, Lokaal 01, Breda/Antwerpen 2002.
- ⁴⁴ Ilse Bulhof, *Van inhoud naar houding. Een nieuwe visie op filosoferen in een pluralistische cultuur*. Kok Agora, Kampen 1995, p. 65.
- ⁴⁵ Bulhof 1995, p. 57.
- ⁴⁶ Jens Hoffmann, *A Little bit of History Repeated*, Kunstwerke Berlin 2001.
- ⁴⁷ Bulhof 1995, p. 64.
- ⁴⁸ Annejet van der Zijl, *Anna, Het leven van Annie M.G. Schmidt*, Nijgh & Van Ditmar, Amsterdam 2004, p. 251: "Er bestaat in het theatervak een soort verliefdheid die niets te maken heeft met sex of erotiek en zelfs niet met persoonlijke vriendschap. Het is de verliefdheid op elkaars werk en de magische verbondenheid van het samenwerken" Annie M.G. Schmidt, *Het Parool*, 1991.
- ⁴⁹ *ThRu* no. 3.01, p. 7.
- ⁵⁰ Zie Peter Sloterdijk, *Schäume, Sphären III*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2004.
- ⁵¹ 'Stories are lived before they are told. Except in the case of fiction', voegt MacIntyre eraan toe, waarmee hij de mogelijkheid openlaat dat mensen zich in hun leven ook kunnen richten naar fictie, naar niet eerder geleefde verhalen, MacIntyre, 1981, p. 212.
- ⁵² MacIntyre, 1981, p. 212.
- ⁵³ 'The good life for man is the life spent in seeking for the good life for man, and the virtues necessary for the seeking are those which will enable us to understand what more and what else the good life for man is', MacIntyre 1981, p. 219.
- ⁵⁴ Zie voor een compacte beschrijving van het oeuvre van Van Heeswijk: Carlos Basualdo, *Face Your World, Jeanne van Heeswijk, Artimo Amsterdam/ Wexner Center for the Arts*, Ohio USA, 2002.
- ⁵⁵ Jeanne van Heeswijk, 'Fleeting Images of Community', in: Annette Balkema en Henk Slager (eds.) 'Exploding Aesthetics', in: *Lier en Boog* 16, Rodopi, Atlanta - Amsterdam 2001, p. 175-178.
- ⁵⁶ Bulhof & Hagoort, *ThRu Theoretische Ruimte*, nr. 3.01, december 2001, Lokaal 01, Breda/ Antwerpen 2001, p. 5.
- ⁵⁷ *ThRu*, nr. 3.01, p. 7.

Tekst: Erik Hagoort
Redactie: Lex ter Braak
Eindredactie: Mirjam Beerman
Vormgeving: Stout/Kramer
Druk: Veenman drukkers

ISBN 90-76936-14-5

Juni 2005

© Een uitgave van het Fonds voor beeldende kunsten,
vormgeving en bouwkunst, 2005; © Tekst Erik Hagoort, 2005
Dit is het eerste deel in een serie essays die in opdracht van
het Fonds BKVB worden geschreven.

Fonds BKVB
Postbus 773
1000 AT Amsterdam
e-mail: post@fondsbkvb.nl
www.fondsbkvb.nl



