

Actueel essay

INDIFFERENTIE EN HERHALING

Volkmar Mühlheis

Terwijl ik dit schrijf, ligt mijn dochter in bed met koorts.

Regeneratie

Het is een begrip dat door een toenemend bewustzijn van de hedendaagse crisissen en in de nasleep van industrialisering en mondialisering vanuit het Westen in politieke, ecologische en kunsttheoretische debatten zijn ingang vindt. Echter, vanuit het perspectief van de 19de eeuw kent het een twijfelachtige geschiedenis. In de biologie en geneeskunde sprak men toen, net als vandaag, bij een weefsel dat zich ontbindt over een proces van degeneratie, in tegenstelling tot het herstel van weefsel als regeneratie. Het was ook de tijd waarin de vooruitgangsgedachte populair was, een gedachte die evengoed het idee van neergang inhield. Bovendien nam het nationalistische, kolonialistische, imperialistische streven toen fors toe. Vanuit deze constellatie werd het begrip regeneratie gekoppeld aan racistische ideologieën, onder andere met het oog op een vermeende wedstrijd onder ‘de volkeren’, die zijn ergste gevolgen kende in de Shoah, de Jodenvervolgving door Nazi-Duitsland in de jaren 30 en 40 van de 20ste eeuw.

Björn Höcke, leraar geschiedenis, leider van de extreemrechtse ‘vleugel’ van de partij *Alternative für Deutschland* en lid van de kamer van het Duitse bondsland Thüringen, knoopt vandaag zonder verbloemingen aan bij deze racistische ideologie.

Regeneratie – waarvan?

Omwille van deze geschiedenis is het begrip omstreden. In de laatste halve eeuw, intellectueel het hoogtepunt van het poststructuralisme, werd de prefix ‘re-’ kritisch beschouwd. Volgens Aristoteles verzekerde de re-presentatie onze grip op kennis (en herinnerde hij aan het belang van de juiste focus bij ons oordeel over de dingen). In verband met het poststructuralisme werd het ‘re-’ echter ingezogen in een oneindig differentiëren van *verschil en herhaling* (om het gelijknamige boek van Gilles Deleuze maar te vernoemen).

In een dergelijke zuigkracht verdwijnt het politieke, volgens Jacques

Rancière. Met deze kritiek keerde hij zich, zijn loopbaan begon in de jaren zestig, tegen die aangeduide ontwikkeling van het poststructuralisme. In zijn boek *Malaise dans l'esthétique* van 2004 stelt hij expliciet een kloof vast tussen het poststructuralistisch erfgoed en de contemporaine kunstpraktijk, om in beide gevallen exemplarisch een gemis aan politieke beweeglijkheid en impact vast te stellen. Wat de theorie betreft: Rancière verwijst naar het denken van Jean-François Lyotard waarin bijvoorbeeld moderne kunst de rol wordt toegeschreven om te getuigen van datgene wat juist niet gerepresenteerd kan worden. Esthetiek slaat om in een anethetica. In een historische perspectief wordt dit vervolgens gekoppeld aan de gebeurtenis die volgens Lyotard (in de lijn van Adorno) fundamenteel niet gerepresenteerd kan worden, met name de Shoah. Voortaan bepaalt de Shoah het historisch referentiekader waarmee, aldus Rancière, er een 'ethisch regime' ontstaat. Hierdoor wordt het beoordelen van bijvoorbeeld kunst – in de zin van het niet representeerbare – onderworpen aan niet-artistieke criteria. Deze stap ondermijnt echter, aldus de Parijse filosoof, de politieke en dissensuele beweeglijkheid. In het beoordelen van de kunst wordt er een ideologische norm geponeerd, zoals ook religies dit deden, door kunstwerken voor de tempels naar de orde van hun geloofsbeeld te beoordelen, of zoals denkers sinds Plato het deden, die de kunsten een functie wilden opleggen voor de werking van een aangenomen ideale, rechtvaardige staatsvorm.

Voorbij het primaat van de ethiek en de kanteling naar een anethetica onderneemt Rancière een herlezing van de esthetiek met als doel de politieke beweeglijkheid. Daartoe herdenkt hij de notie van representatie in functie van de kunsten, beginnend bij Aristoteles. Zo onderneemt ook de Griekse filosoof in zijn *Poëtica* een poging om de kunstvormen als dusdanig recht te doen. Hij doet dit echter vanuit de hiërarchie van zijn epistemologie, waarin alles volgens kennis omwille van de kennis gerangschikt moet worden. Het ongrijpbare, niet bevattelijke krijgt daardoor enkel een relatieve, geen principiële plaats. Alle verschijningen moeten – om betekenisvol te zijn – gevat worden in vormen van begrijpbare representatie. Rancière noemt Aristoteles' kader daarom een 'representatief regime'. Ook Aristoteles' normerend karakter laat evenmin dissensuele bewegingen toe.

Daarom grijpt Rancière terug naar een veeleer indirect denken van de esthetische verschijningen en de kunsten, zoals dit vooral door Friedrich Schiller in zijn brieven *Over de esthetische opvoeding van de mens* (met dank aan Immanuel Kant) tot uiting komt. Rancière interesseert zich voor de wijze waarop Schiller de ervaring van een sculptuur van een godin, genaamd *Juno Ludovisi*, beschrijft. Ze getuigt in hoge mate van onverschilligheid – haar goddelijke vertoning ten aanzien van de sterfelijke toeschouwer, haar stenen materiaal ten opzichte van vlees en bloed, haar onbeweeglijkheid tegenover het moeten bewegen om waar te nemen, enzovoort. Indifferentie lokt algemeen reacties uit en indirectheid kent zijn eigen werking. De kijker wordt teruggeworpen op zichzelf. Juist door geen toegang te verlenen, provoceert het kunstwerk een

zoektocht naar een gepaste omgang ermee. De indifferentie – die zich ook laat associëren met gelijkheid, gelijkwaardigheid, onverschilligheid, equivalentie – lokt differenties uit, beweeglijkheid, een zoekende, nog onbepaalde en dus vrije omgang. Het ‘esthetische regime’, aldus Rancière, blijft in die zin ook trouw aan de mogelijkheid van dissensuele bewegingen. Het roept de voortvloeiende differenties geen halt toe, zowel in naam van de geschiedenis, de geloofsovertuiging, de rechtvaardigheid, alsook de kennis. Op deze manier herdenkt de Franse filosoof vanuit het accentueren van indifferentie de poststructuralistische premisse voor differentie – en dit ten gunste van de politieke dynamiek.

Deze esthetische inzet kreeg ook binnen de kunsten veel kritiek (sinds de Eerste Wereldoorlog, denk aan het dadaïsme, het werk van Marcel Duchamp o.a.), zodat het niet meer evident is om hierop terug te komen. Vandaar de titel van Rancière zijn boek: *het onbehagen in de esthetiek*. Niet alleen de theorie moet volgens hem herdacht worden, ook in de kunsten is er beweging nodig, wil men daadwerkelijk een politieke relevantie bereiken zoals dit vanuit de sterke kritiek op het esthetische – ter bevordering bijvoorbeeld van maatschappelijk geëngageerde kunst – wordt beoogd. Gezien Rancière’s bundel verscheen in 2004, zijn de aangehaalde voorbeelden voor een stuk gedateerd. Er was nog geen wereldwijd financiële crisis zoals in 2008. Ook de klimaatcrisis leek toen nog voor velen een toekomstig scenario. In deze context geeft Rancière aan hoe de kunsten een vriendelijke toon verspreiden, vaak ironisch en ludiek getint zijn en een toegankelijkheid nastreven door relaties met het publiek te weven. Deze lichte speelsheid kent heden ten dage meer scherpte, omwille van de zich toenemend opdringende problemen sinds de pandemie van COVID-19, versterkt nog door de oorlog van Rusland tegen Oekraïne sinds 2022 en de hevige gevolgen ervan voor de politieke en economische betrekkingen in de wereld.

In zijn meest uitgesproken boek over het potentieel van de hedendaagse esthetiek, *Aisthesis – Scènes du régime esthétique de l’art* van 2011, introduceert Rancière het begrip regeneratie in zijn politiek en esthetisch discours. Hij doet dit met een historische vergelijking. Roger Marx, Franse kunsttheoreticus, publiceert een jaar voor de uitbraak van de Eerste Wereldoorlog een utopie van de kunsten die aansluit bij de *Arts & Crafts Movement* en *Art Nouveau*. Daarin pleit hij *opnieuw* voor een vereniging van alle kunstvormen, dit onder de noemer van het leven, getiteld *L’art social*. ‘Opnieuw’ staat cursief, omdat zijn pleidooi niet op een nieuwe stroming of uitvinding gemunt is, maar gekende paden onder veranderde omstandigheden aanpast, uitdiept en verder ontwikkelt. Daarom vat Marx zijn visie op als een ‘*esthétique régénérée*’ en spreekt Rancière in deze samenhang van een ‘*régénération esthétique*’. De regeneratie wordt zo verbonden met het ‘opnieuw’ denken van de esthetiek, dit ten gunste van het uitlokken van politieke beweeglijkheid en impact onder de actuele omstandigheden. Tijdens het fin de siècle was regeneratie geen door rechtse ideologen gekaapt begrip, alleen bleef het gelinkt aan connotaties zoals het natuurlijke, het organische – zoals ook

Art Nouveau en de *Arts & Crafts Movement* aanspraak maakten op impulsen uit de natuur, florale motieven, stoffelijke materialen, et cetera. Rancièrè werkt deze connotaties niet verder uit. Veeleer verbindt hij die notie met een bepaald idee van het procesmatige enerzijds en met het idee van een emancipatorische bevordering van politieke dynamieken anderzijds.

Het betreft een indifferentie die niet volledig inzichtelijk is maar haar opake werking kent en daardoor slechts via haar *werking* kan beseft worden – zoals in het geval van *Juno Ludovisi*. Dit is het pragmatische uitgangspunt van het esthetische, maar evengoed van het emancipatorische, politieke denken van Rancièrè. Indifferentie probeert differenties. Het esthetische veld van de waarnemingen verschijnt louter in differenties. We nemen omwille van differenties waar, zowel persoonlijk alsook publiekelijk. En dit veld kan sociaal verharden tot distincties en politiek worden verdeeld in hiërarchieën die zich voor doen als ‘een tweede natuur’. We nemen verschillende talen waar, betrekken deze op sociale groepen, zoeken mogelijkerwijs preferenties in deze verhoudingen en we vinden ons terug in een verdelend principe. Rancièrè benadrukt dat dit verdelend principe het mogelijke delen inhoudt (in zijn formule ‘le partage du sensible’ – ‘partager’ in de Franse betekenis van delen én verdelen). En verder dat een indifferentie – gelijkheid, gelijkwaardigheid, gelijke geldigheid – hier een stok tussen de differenties kan betekenen, om hun artificieel karakter duidelijk te maken en ruimte te maken voor een mogelijkerwijs meer rechtvaardige herstructurering van het gemeenschappelijke veld. Op deze wijze staat regeneratie voor een dissensuele herstructurering en een politieke onderhandelen.

Het meest recente voorbeeld in verband met de notie van regeneratie in de kunsten is de *Documenta 15* in Kassel, deze zomer van 2022. Voor het eerst werd deze prestigieuze tentoonstelling opgezet door een collectief van kunstenaressen en kunstenaars, met name Ruangrupa uit Jakarta in Indonesië. De groep nodigde vanuit een horizontale basisdemocratische werking andere artistieke collectieven van kunstenaressen en kunstenaars uit. Het idee was om een participatief en activistisch evenement te creëren, met accent op artistieke activiteiten in het globale Zuiden, waarin de ontmoeting centraal zou moeten staan – niet de kunst met een grote K, in de zin van autonoom gemaakt door of getoond aan individuen. Ruangrupa koos voor een politiek kunstevent en niet voor de westerse traditie van een esthetische expositie. Tevens gebruikten zij prominent de term *regenerating*, waarbij de term bewust aansloot op een ecologisch denken, met als doel de duurzaamheid van natuurlijke en culturele processen te verhogen. Vanuit dit perspectief stelt zich de vraag of Rancièrè's teruggrijpen naar de esthetiek geen eurocentristische implicatie heeft (en dus op deze manier historisch beladen blijft). Ten opzichte van Ruangrupa wordt dit een pertinente vraag. In elk geval beheerste de verhouding tussen het politiek activisme, ethische normen en het negeren van het esthetische de verslaggeving over deze *Documenta*. Het betreft een actualisering van die verhouding in zijn geheel, tussen ‘een ethisch’ en ‘een esthetisch regime’, zoals Rancièrè die heeft aangehaald.

Op het centrale plein van de *Documenta*, voor het Fridericianum, werd de banner *People's Justice* van het kunstcollectief Taring Padi getoond. Het is acht bij twaalf meter en werd in 2002 in Yogyakarta, Indonesië, samen met vrijwillige deelnemers in het kader van een sociaal-artistieke actie gemaakt. Het is één grote aanklacht tegen de dictatuur van generaal Haji Mohamed Suharto. Het werd voor het eerst in 2002, zonder felle reacties, gepresenteerd op het *South Australia Art Festival* in Adelaide. Die waren er wel in Duitsland toen duidelijk werd dat de banner – in de karikaturale stijl van alle afbeeldingen – een figuur bevat die een jood moet voorstellen, met drie gele, messcherpe tanden, dieprode ogen, een sigaar in zijn mondhoek en een orthodoxe hoed op, waarop het embleem van de SS is aangeduid. De organisatoren en het verantwoordelijke collectief wezen erop dat de afbeelding in haar ontstaanscontext moeten worden begrepen. Toch plaatst het kunstwerk zich zonder enige subtiliteit in een antisemitische karikaturale traditie, zoals gebruikelijk bij de Nazi's – en werd het in de context van Kassel geplaatst, een stad 15 kilometer verwijderd van het concentratiekamp Breitenau.

Ruangrupa had zich intens op zijn *Documenta* voorbereid. Leden verbleven meerdere jaren in Kassel. In hun handboek voor de tentoonstelling schrijven ze: 'we have experienced Kassel as an urban organism and ekosistem of local initiatives and collectives, rather than as exhibition context and history'. Hun focus lag duidelijk op het opmerken, versterken en creëren van participatieve initiatieven en niet op de geschiedenis van de plaats waar ze zich bevonden. Anders was een dergelijke faux-pas ondenkbaar geweest. De banner werd eerst afgedekt en vervolgens weggenomen. De directiemanager van *Documenta*, Sabine Schormann, nam ontslag en in de media ontstond een enorme heisa. In het Hallenbad Ost werd het omvangrijke werk van Taring Padi tentoongesteld, met talrijke banners, video's en installaties. Uit deze presentatie bleek dat de groep duidelijk geen antisemitische agenda heeft. Vanuit hun activisme kozen ze ervoor om de beeldtaal te radicaliseren, met tot gevolg de in het geval van *People's Justice* beschreven platte stereotypering. Het kiezen voor stereotypes verzwakt echter de artistieke kwaliteit. Met betrekking tot de taal is dit vergelijkbaar met de overgang van argumenten naar slogans. Op deze wijze liep de communicatie volledig mis. Terwijl Taring Padi het tonen van de omstreden banner achteraf beschouwde als een fout, verweet Ruangrupa de Duitse critici racisme en weigerde het samen te werken met een onderzoekscommissie van de deelstaat Hessen naar andere antisemitische beelden op de *Documenta* (in totaal werden er, tussen wel meer dan duizend voorwerpen, vier voorbeelden gevonden.). Om vernoemde historische redenen mag antisemitisme in Duitsland niet worden gepropageerd. Het volgen van democratische wetten valt niet te verwarren met dictatorische censuur.

Heerst er in Duitsland een 'ethisch regime' voor de kunsten? Neen, Duitsland kent geen specifiek juridisch kunstbegrip. Kunst en wetenschap zijn er vrij. En toch wel! Er is immers indifferentie. Dit in de zin dat iedereen er voor de wet gelijk is. Vanuit de ervaring van hoe een democratie kan overgaan in een

dictatuur en als politiek antwoord op de Shoah, werd ter verdediging van de pluralistische differenties democratisch een rode lijn afgesproken. Er zijn politieke argumenten voor ethische richtlijnen. Deze vindt men niet direct bij Rancière. En deze beweegredenen zijn steeds historisch gegrond. Door geen aandacht te besteden aan de historische context van *Documenta* verloor Ruangrupa deze politieke fundering uit het oog en verzwakte daarmee onnodig de eigen politieke positie (wat natuurlijk net een probleem is voor wie uitgesproken activistisch optreedt).

Als Rancière regeneratie identificeert met emancipatie, dan moet dit dus omwille van *politieke redenen* ook ethische richtlijnen omvatten. En als Ruangrupa het begrip *regenerating* productief wil maken voort het doorbreken van hiërarchieën, dan zou daarin het *opnieuw*, de zin van het prefix re-, mee verweven moeten zijn.

Het trefwoord regeneratie is op deze manier in het esthetische en artistieke discours vandaag prominent aanwezig. Er was de vraag of met betrekking tot de kunst het accent op het individu als eurocentristisch moet worden beschouwd. Kortgeleden, op 17 september, had ik de gelegenheid om samen met mijn doctoraatsstudent Yingda Dong een lezing te geven op het congres *Aesthetics of Atmosphere in an Intercultural Perspective*, georganiseerd door de universiteiten van Zhejiang en Guangxi Minzu in China. Ook Jianping Gao, filosoof en voorzitter van het Chinees Gezelschap voor Esthetica, nam het woord. Hij eindigde zijn betoog met de zin: *regeneration itself is beautiful*. Ook in het Chinese debat staan ecologische kwesties bovenaan op de agenda. Ecologie in het Chinees heet ‘shengtai’ en dit begrip is verbonden met het traditioneel begrip ‘shengsheng’, wat de voortdurende cyclus van productie en reproductie betekent. Ideeën over perceptie mogen verschillend zijn, het ervaren van schoonheid in de natuur kent evengoed in China een lange traditie, vandaar dat Gao esthetiek als de leer van de schoonheid opvat en deze associeert met de eigen wijsgerige literatuur. Het subject mag dan een westers idee zijn, esthetiek kan breder worden opgevat. De schoonheid waar Gao over spreekt is een vitalistische. Het leven keert terug. Deze is aan niemand vreemd (mijn dochter heeft vandaag geen koorts meer, alleen nog keelpijn, maar ook die gaat binnenkort verdwijnen en we ervaren dit als ‘schoon’, als een opluchting, een verademing). Die vitalistische inbedding is een discussie waard, het begrip schoonheid vanzelfsprekend ook. De evidentie van het belang waarover Gao spreekt kan mijns inziens echter niet worden betwist. Het betreft geen banaliteit – noch op sociaal vlak als we denken aan de pandemie, noch op individueel of ecologisch vlak. We zijn toe aan een herbronning. Deze gedachte hebben alle protagonisten van het begrip regeneratie gemeen. Als containerbegrip zegt het weinig en dient het voor zowel uiterst rechtse als linkse doeleinden, als ook voor gematigde visies. In elk geval is de toets met het concrete noodzakelijk. Dit maakte het debat omtrent *Documenta* duidelijk. Moeten herstellen van een eenzijdige benadering van *regenerating* is een les die ook uit het idee van regeneratie kan getrokken worden.