

Artistiek kapitalisme, coöptatie en exploitatie van authenticiteit

Joeri Kooimans

Inleiding

In dit essay zal worden onderzocht hoe kunst nog een (sociaal) kritische functie kan vervullen ten aanzien van de wijze waarop de voorheen aan de Romantiek voorbehouden waarde van authenticiteit is gekaapt door het neoliberalisme. Eerst zal worden bekeken hoe en teneinde waarvoor het neoliberalisme deze waarde zich heeft toe geëigend en hoe dit ertoe heeft geleid dat authenticiteit, maar ook creativiteit gecommodificeerd zijn door de creatieve industrie. Vervolgens zal worden bekeken hoe kunst zich hiervan los kan zingen, opdat het andere waarden en vormen van ervaren kan scheppen, zonder verbolgen te worden tot marktwaarde.

I Kunst en authenticiteit: van Romantiek naar neoliberalisme

In zijn essay *Iedereen een Kunstenaar*, definieert Ruben Jacobs kunstenaarschap “als een sociaal fenomeen en een maatschappelijke positie die wordt ingenomen.”¹ De positie die ingenomen wordt is er een van zelfdefiniëring, volgens Jacobs. Kunstenaars zien we als paradigmatisch daarvoor. Hier komt ook de poging vandaan, volgens hem, om van het leven een kunstwerk te maken. In de loop van zijn essay pleegt Jacobs onderzoek naar wat de positie en rol van kunstenaars is in een kapitalistische cultuur, waar authenticiteit een producerende en consumentistische weerslag heeft gekregen.²

Van oudsher wordt kunst geplaagd door ‘burgerlijke nuttigheidsoverwegingen’: kunst wordt immer gevraagd zich te rechtvaardigen, van buitenaf, maar niet zelden bevraagt kunst ook zichzelf naar diens functie, vooral wanneer deze beoogt een vorm van sociale interventie of onderzoek te zijn, dan wel zich een andere kritische functie tracht toe te bedelen.³ Heden ten dage lijkt het erop dat het kapitalisme erin geslaagd is kunst qua marktwaarde te utiliseren: de creatieve kunstenaar wordt gezien als exemplarisch voor het nieuwe werkethos, waarbij authenticiteit, flexibiliteit en creativiteit als noodzakelijk worden gezien om zich efficiënt op de arbeidsmarkt te kunnen profileren. De kunstenaar is zo niet meer een autonome, zelf definiërende schepper, maar wordt gekapitaliseerd voor de creatieve industrie en als voorbeeld gesteld voor hoe de moderne arbeider zou moeten zijn. Waar eerst vooral kunst geldigheidsaanspraken deed op (esthetische) authenticiteit, wordt deze waarde nu effectief geëxploiteerd voor kapitalistische doeleinden. Authenticiteit is zo geen romantisch ideaal meer wat deel uit kan maken van een tegencultuur, maar een breed gedragen en nastrevenswaardig bevonden, vercommercialiseerd ideaal geworden.⁴ De romantische zoektocht naar oorsprong wordt hierbij volledig getransponeerd naar het individu: deze dient in zijn zoektocht naar authenticiteit dit ook voortdurend tot uitdrukking te brengen. Er ontstaat zo een expressieve individuatie, hetgeen nauw samenhangt met de opkomst van het expressivisme in de kunst. De kunst zou immers het beste in staat zijn uit te drukken wat er in het individu omgaat. De kunstenaar weet zich vervolgens geconfronteerd met de eis iets te creëren wat nog nooit eerder is gemaakt, iets oorspronkelijks. De kunstenaar wordt zo geacht om diens eigen gevoeligheid oorspronkelijk en creatief tot uiting te brengen. Er is dus een romantisch verlangen ontstaan trouw te zijn aan onszelf en dit ook voortdurend uit te drukken. Het persoonlijke en creatieve worden zo aan elkaar gelijkgesteld.⁵ Bijgevolg is er een culturele obsessie ontstaan met authenticiteit, waarbij een zoektocht naar ‘echte’ en ‘ongemedieerde’ ervaringen centraal staat, waarbij eenieder zoekt naar

¹ Jacobs, 2014, p. 4

² Ibid, p. 5

³ Ibid, pp. 6-7

⁴ Ibid, p. 8

⁵ Ibid, pp. 13-5

een 'eigen kijk' op dingen.⁶ Het contemporaine adagium is er een van de mens als individuele schepper van diens eigen bestaan, waarbij de binnenkant van de mens, in de vorm van creativiteit en waardigheid een centrale plaats innemen. Het menselijk innerlijk wordt als zodanig dus opgevat als iets dat puur is, en indien sterk ongecorrumpéerd kan blijven ten aanzien van invloeden van buitenaf die deze puurheid alleen maar zouden kunnen bederven. Alle authentieke ervaringen zijn dan die ervaringen die vanuit het spontane, pure innerlijk voortspruiten. Waarheid en waardigheid worden gezien als zaken die gevonden kunnen worden zodra men de blik naar binnen werpt. Thans ontstaat de kunstenaar als moderne vertegenwoordiger van het ideaal van zelfverwerkelijking.⁷ Doordat het kapitalisme dit heeft toe geëigend heeft ertoe geleid dat authenticiteit en creativiteit producten zijn geworden.⁸ De 'nieuwe geest van het kapitalisme' weet zo de romantische mythe in stand te houden van het genie dat tot scheppen komt door te putten uit diens individuele, innerlijke bron.⁹

⁶ Ibid, pp. 16-8

⁷ Ibid, p. 21

⁸ Ibid, p. 22

⁹ Rebutisch, 2015, p. 228

II Artistiek kapitalisme

Volgens Lipovetsky en Serroy is het kenmerkend voor het moderne kapitalisme dat deze het esthetische uitbuit door een stortvloed aan prikkels, waarmee het ervaringswerelden probeert te scheppen. Consumentenproducten worden zo geassocieerd met esthetische waarden. Kapitalisme verandert zo de betekenis van kunst en reduceert het tot een vorm van massaconsumptie, culminerend in een esthetisch-mercantiele imperia. Deze culturalisering van de economie heeft ons in een postmoderne economie gebracht, waarin geassocieerde belevingen bij consumptie economisch worden uitgebuit. We leven in die hoedanigheid in een door overvloed gekenmerkte belevensmaatschappij dat in het teken staat van zelfexpressie en zelfontplooiing.¹⁰ We zouden dit met Habermas een kolonialisering van de leefwereld kunnen noemen, omdat hier esthetiek louter wordt ingezet voor strategisch handelen, namelijk economische instrumentalisering ten behoeve van commercie. Consumptie wordt door het kapitalisme verkocht als een middel tot zelfrealisatie, waarmee, daarmee pogend consumptie met een romantische ethiek te dressereren. Via consumptie creëren we zo onze subjectiviteit.¹¹ Oosterling zegt daarover dat *Dasein* zo design is geworden waar we via consumptie vorm aan geven.¹² Het probleem hierbij is echter dat een consumptiegoed nooit zal kunnen voldoen *“aan de complexiteit van de verbeelding die de koper ervan verwacht.”*¹³ In die hoedanigheid weet het kapitalisme te profiteren van het voortdurend voeden van een gevoel van gebrek.¹⁴

Niet alleen op het vlak van consumptie, maar ook op het niveau van werk is deze invloed terug te zien. Zo laten Luc Boltanski en Eve Chiapello in *The New Spirit of Capitalism* (2007) zien dat autonomie en zelfbeschikking de arbeidsethos deelachtig zijn gaan worden.¹⁵ Ook binnen arbeid geldt er nu een zelfontplooiingsethos en is het een project geworden gekenmerkt door een authenticiteitsstreven. Eigen verantwoordelijkheid, creativiteit en autonomie staan hierbij voorop. Creatieve zelfrealisatie is nu een morele en economische verplichting geworden om competitief te zijn.¹⁶ Deze waarden dienen zo derhalve louter economische doeleinden die uiteindelijk het welzijn van het individu wellicht helemaal niet dienen.¹⁷ We dienen genoemde waarden alleen nog te cultiveren teneinde een economisch nuttig bestaan te leiden.¹⁸ De wijze waarop dit gebeurt lijkt narcistische vormen aan te nemen.¹⁹ Doordat we hierin doorschieten ontstaan er burnouts, gepaard gaande met zelfblam: omdat het individu toch vooral zelf verantwoordelijk is voor zijn succes, kan het alleen zichzelf verwijten maken wanneer hij in deze queeste faalt.²⁰ Het gevolg is een mateloze vorm van zelfexploitatie.²¹ Het individu wordt voorgesteld als eiland dat immer dient te streven naar *“zelfredzaamheid zelfbestuur en zelfverantwoordelijkheid.”*²² Het is hier wederom de kunstenaar die als voorbeeld wordt aangedragen, daar deze vaak werd gezien als drager van besproken waarden. De kunstenaar vormt zo de belichaming van de nieuwe arbeidsethiek.²³ Dit leidt tot een nieuwe vorm van vervreemding, omdat de vrijheid die we associeerden met kunstenaarschap nu verdisconteerd is

¹⁰ Jacobs, 2014, pp. 24-6

¹¹ vgl. Heijne, 2007, p. 19

¹² Oosterling, 2003, p. 2

¹³ Jacobs, 2014 p. 27

¹⁴ Ibid, p. 28

¹⁵ Vgl. Rebentisch, 2015, p. 228

¹⁶ Jacobs, 2014, p. 29 & vgl. Rebentisch, 2015, p. 226

¹⁷ Vgl. Cederström & Spicer, 2015, pp. 3-5

¹⁸ Ibid, p. 59

¹⁹ Vgl. Rebentisch, 2015, p. 226

²⁰ Cederström & Spicer, 2015, pp. 13-5 & Jacobs, 2014, p. 29

²¹ Jacobs, 2014, p. 38

²² Ibid, p. 41

²³ Ibid, p. 30

geraakt binnen het kapitalisme.²⁴

Door de economische exploiteerbaarheid van creativiteit zowel op het vlak van consumptie als op het niveau van arbeid, is creativiteit volgens Jacobs verworden tot een ideologie. De term heeft veelal positieve connotaties, wordt gezien als vorm van zelfexpressie waarmee men 'zichzelf' kan worden en daarmee zelfs verworden tot hoofdmotief om te werken. Het is daarnaast een vorm van 'design' geworden (een manier om actief vorm te geven aan het eigen bestaan), wordt gezien als iets actiefs (en dan vooral in de vorm van zelfredzaamheid, zelfbestuur en zelfverantwoordelijkheid) en innovatief (als vernieuwend).²⁵

De vernieuwingsdrang en acceleratiedrift die dit heeft voortgesproten leidt echter tot een oriëntatiecrisis waarbij vooruitgang *"ons niet altijd de vereiste middelen geeft om de problemen op te lossen die door diezelfde vooruitgang zijn voortgebracht."*²⁶ De verhoogde acceleratie van de vooruitgang heeft dus helaas niet ons probleemoplossend vermogen adequaat doen toenemen.²⁷ Het economisch utilitarisme dat hierachter zit, waarbij ieder individu de morele plicht heeft zich uit te drukken en te ontplooiën, want de kapitalistische cultuur is immers gebaat bij permanente vernieuwing en het streven naar authenticiteit via werk en consumptie. Dit kan ook wel romantisch utilitarisme worden genoemd.²⁸ Het kapitalisme roept ons immers voortdurend op 'anders' te zijn en dit uit te drukken in onze consumptie, maar ook onze arbeid.²⁹ Dit leidt tevens tot een nieuw maakbaarheidsideaal: we lijken de notie van de maakbare samenleving te hebben vervangen met die van het maakbare individu. Laatstgenoemde wordt dan gezien als volledig en alleen verantwoordelijk voor diens succes, waarbij deze moet vertrouwen in diens eigen kunnen, pro-actief dient te zijn, zelfredzaam en onafhankelijk.³⁰ Daarnaast lijkt er een eenzijdige invulling te zijn ontstaan van authenticiteit, te weten een narcistische door *"een overaccentuering van het ik-gevoel"*, waarbij zelfcreërende individuen worden geacht de competitie met elkaar aan te gaan in plaats van te streven naar *"[b]etrokkenheid, zelfopoffering, solidariteit, mededogen [en] wederkerigheid."*³¹

Gezien romantische idealen op de hierboven beschreven wijze zijn gecommificeerd door het neoliberalisme en de sociale consequenties die dit heeft gehad, zullen we in het vervolg van dit essay bekijken hoe kunst deze sociale realiteit ter discussie kan stellen. Hiertoe zal via kunstpraktijken, maar ook filosofische inzichten worden bekeken hoe de sociale realiteit kan worden onderzocht, bekritiseerd en hoe daarin kan worden geïntervenieerd teneinde tegenwicht te bieden aan de hierboven besproken ontwikkelingen.³²

²⁴ Rebentisch, 2015, p. 226

²⁵ Ibid, pp. 34-46

²⁶ Ibid, p. 46

²⁷ Ibid

²⁸ Ibid, pp. 46-7

²⁹ Ibid, p. 51

³⁰ Ibid, pp. 43-4

³¹ Ibid, p. 60

³² Vgl. p. 69 waar Jacobs de hier besproken functies aan kunst toebedeeld.

III Differentiedenken als kritiek op het neoliberale, romantische, authentieke subject

Vanaf de Romantiek kan de kernvraag van de moderne kunst worden geformuleerd als ‘wie ben ik, als mens, zelf’? Het romantische verlangen stond sindsdien in het teken van “*zelfverwerkelijking, autonomie en authenticiteit*.”³³ We hebben hierboven gezien hoe deze introspectieve vraag vooral heeft geleid tot een obsessie met authenticiteit en zelfexpressie. Een andere vraag die kunst zou kunnen stellen is: ‘waar, en met wie ben ik?’, of ‘waar is de mens’?³⁴ De zoektocht die kunst daarbij kan initiëren is dan niet langer meer alleen (zelf)expressief, of individualistisch, maar topologisch. Het gaat dan ook niet langer om het louter creëren van een subjectieve ruimte, maar intersubjectieve ruimten.³⁵ De functie kan dan onder meer zijn om nieuwe mogelijkheden van verbeelding te creëren.³⁶ Om kunst verder los te zingen van het hierboven geproblematiseerde hyperindividualisme, zal de vraag niet langer louter worden gesteld naar de individuele subjectiviteit, maar ook de vraag naar ‘de ander’, wie is deze, en hoe verhoud ik mij tot die ander?³⁷ De vraag zal tenslotte zijn naar aanleiding van bovenstaande of kunst nog subversief kan zijn.³⁸

Wanneer kunst andere vragen wil gaan stellen naar subjectiviteit, kan het differentiedenken, maar ook in het bijzonder de filosofie van Jacques Lacan onder meer van dienst zijn. Lacan laat zien dat het subject niet zozeer als oorsprong moet worden gedacht dat vanuit zichzelf vormgeeft aan diens identiteit, intentionaliteit, gedachtes en volities, maar als effect, als iets dat gedetermineerd wordt niet door een innerlijk initiatief, maar door iets van Buiten: in casu, de Symbolische Orde, of de Ander.³⁹ Het is om die reden dat Lacan niet zozeer bezig was met de vraag naar ‘Wat is het subject’? (zoals in de kunst: ‘wie ben ik nu eigenlijk, als mens’?), maar met de vraag: ‘Waar bevindt zich het subject’? Lacan zijn onderzoek was derhalve veel meer topologisch, dan introspectief.⁴⁰ Door te laten zien hoe het subject veeleer een passieve, tijdelijke drager is van betekenaren, werpt dit een wat bescheidener blik op wat het subject is en vermag. Dit nuanceert de zelfgenoegzame opvatting van de autonomie en rationaliteit van het subject. Lacan laat zo zijn hoe wij relationeel gedetermineerd zijn, door de Ander in de vorm van de maatschappij, maar ook de Symbolische Orde.⁴¹ Dit helpt vraagtekens te zetten bij waarden als authenticiteit en creativiteit als individualistisch gehanteerde waarden en middelen om vorm te geven aan zelfrealisatie en zelfexpressie. Dat wat men uitdrukt als iets dat men ziet als een veruitwendiging van het pure innerlijk, moet derhalve veeleer worden gezien als iets dat zich voltrekt door en via de Ander en dus is gemedieerd door diens verlangens en eisen.

Met Bernard Stiegler kunnen we tevens anders kijken naar subjectiviteit. Allereerst is Stiegler een filosoof die ervan overtuigd is dat het ‘binnen’ louter kan bestaan krachtens een ‘buiten’.⁴² Ook Stiegler zet zo vraagtekens bij de neiging het individu als oorsprong te denken dat autonoom zelfrealisatie nastreeft, door het innerlijk naar buiten toe tot uitdrukking te brengen, op zo’n manier dat er alleen uit dat innerlijke hoeft worden geput. Volgens Stiegler wordt de mens namelijk gekenmerkt door een gebrek aan oorsprong. De mens heeft geen intrinsieke of natuurlijke kwaliteiten zoals dieren daarmee geboren worden en dus geen romantisch innerlijk dat kan worden gecultiveerd door de blik inwaarts te keren. De menselijke conditie wordt daarentegen hoofdzakelijk

³³ Ibid, p. 51

³⁴ Ibid

³⁵ Ibid, p. 70

³⁶ Ibid, p. 75

³⁷ Ibid, p. 81

³⁸ Ibid, p. 48

³⁹ Vgl, Lacan, 1998, p. 67

⁴⁰ Ibid, pp.106-8

⁴¹ Vgl. van Haute, 2011, pp. 292-5

⁴² Lemmens, 2011, p. 297

gekenmerkt door ‘techniciteit’. De mens is dus oorspronkelijk vooral een technisch wezen dat in een permanent (technologisch) wordingsproces verkeert. Dit oorsprongsgebrek is als mogelijkhedenvoorwaarde voor het menselijk bestaan noodzakelijk. Voortdurend moet de mens derhalve zijn kwaliteiten en wijze van bestaan ‘uitvinden’.⁴³ Alle eigenschappen die de mens vervolgens verkrijgt zijn om die reden niet ‘natuurlijk’ (en dus ook niet afkomstig vanuit een aangeboren, door de natuur romantisch ingegeven ‘innerlijk’), maar kunstmatig. Volgens Stiegler wordt dit inzicht door veel andere filosofen ten onrechte verdrongen door in hun filosofie onvoldoende aandacht te schenken aan de vraag hoe vergaand de techniek ons bepaalt. Immers, een individu kan alleen een individu worden ten opzichte van een collectief, een gemeenschap (of een Symbolische Orde, in Lacans zienswijze). Hier voegt Stiegler als derde factor technologie aan toe: ook zij werkt mee aan de vorming van het individu. Technische innovatie is daarbij voor een groot deel constitutief voor onze individuering. Stiegler stelt verder dat het technisch milieu altijd het individu voorafgaat, wat het ontstaan van personen en samenlevingen mogelijk maakt: het is in die zin pre-individueel. Individu, gemeenschap en techniek oefenen daarbij wederkerige invloed op elkaar uit en komen pas dan tot hun specifieke vorm. Deze specifieke vorm vinden we vervolgens terug in cultuur, taal, gewoonten, productiewijzen, sociale regels, morele principes enzovoorts.⁴⁴ Dit denken van Stiegler kan, in navolging van de kritiek op de cultuurindustrie van Adorno en Horkheimer als kritisch vertrekpunt gelden om de creatieve industrie te problematiseren.⁴⁵ Wanneer we deze posities van Lacan en Stiegler ter harte nemen, zouden we kunnen vaststellen dat consumptie en arbeid nimmer kunnen dienen als middelen tot authentieke zelfrealisatie. Immers, de beschikbaar gestelde producten en banen komen van ‘buiten’, worden ons voorgeschoteld door de Symbolische Orde van de markt, zouden we kunnen zeggen. Stieger laat in dit verband zien dat onze huidige tijd vooral bepaald wordt door een proces van hyperindustrialisering. Deze alomvattende vorm van industrialisering heeft een opkomst op gang gebracht van ‘industriële temporele objecten’. Dit zijn massaproducten (veelal visueel, maar dus ook temporeel van aard) die het bewustzijn kapen en het in zich *“opne[men] door [het] te synchroniseren met het temporele verloop ervan.”* Dit is van grote invloed op ons geestesleven, aldus Stiegler. Deze temporele objecten worden namelijk massaal ingezet *“om de aandacht en het verlangen van individuen en collectieven te vangen en te kanaliseren in de richting van consumptie.”*⁴⁶ Verder laat hij zien *“dat de massale en globale consumptie van identieke temporele objecten, zoals films tv-programma’s, resulteert in een grootschalige en rampzalige synchronisering van de tijd van het individuele bewustzijn met de real time van de kapitalistische economie.”* Hierdoor treedt desindividering, oftewel desubjectivering op. Dit is in lijn met wat we de creatieve industrie zien doen met waarden als zelfrealisatie, zelfexpressie en autonomie: dit worden waarden die we dienen te realiseren via consumptie en derhalve gereduceerd tot commoditeit. Hierdoor raakt het geestelijk milieu vervuild, hetgeen een bedreiging vormt voor de geestelijke cultuur. Stiegler spreekt in dit verband ook wel van een ‘geestelijke milieucrisis’. De filosofie dient volgens Stiegler derhalve *“de strijd aangaan met de huidige regressieve tendensen van de economisering.”*⁴⁷

Bovenstaande analyse via het differentiedenken kan verbonden worden aan kunsttheorie om te zien hoe kunst een (sociaal) kritische rol kan vervullen ten aanzien van bovenstaande diagnose. De strijd die Stiegler vooral filosofisch van aard acht, kan op deze manier worden gecompliceerd met de kunst. Dit laatste zal op worden in gegaan in het afsluitende hoofdstuk van dit essay.

⁴³ Ibid, p. 298

⁴⁴ Ibid, pp. 299-300

⁴⁵ Ibid, p. 303

⁴⁶ Ibid, p. 302

⁴⁷ Ibid, p. 303

IV Intermediale ontdekkingen van (technisch) gemedieerde relaties

In dit hoofdstuk zal gepoogd worden te laten zien hoe kunst ons weer anders zou kunnen laten aankijken tegen subjectiviteit en dan in het bijzonder authenticiteit, zelfrealisatie en zelfexpressie, opdat de geestelijke milieuvervuiling door economisering waar Stiegler van spreekt in samenwerking met de kunsten het hoofd kan worden geboden. Een stroming binnen de kunsten die ons bij uitstek kan laten zien hoe de mens (technisch) wordt gemedieerd door het 'buiten', relaties en onderlinge samenhangen daartussen, is de intermediale kunst. In *Intermediale Reflecties* lezen we dat binnen een economie die gekenmerkt wordt door esthetiseringsprocessen, het lastig is te zoeken naar een kritische, artistieke dimensie.⁴⁸ Immers, kunst kan heel moeilijk de 'nieuwe geest van het kapitalisme' weerstaan, omdat het creativiteit, spontaniteit en originaliteit niet langer onderdrukt, maar het juist eist en exploiteert zoals we ook hierboven zagen.⁴⁹ Ondanks deze uitdagingen zal in dit hoofdstuk worden geprobeerd om intermedialiteit politiek vruchtbaar in te zetten als tegenwicht ten aanzien van de neoliberale creatieve industrie.

Volgens de inleidende auteurs van *Intermediale Reflecties* kan intermedialiteit aanleiding geven tot kritische reflectiviteit en sensibiliteit, hetgeen de beleveniscultuur kan verrijken en nieuwe ervaringen kan constitueren. Voorwaardelijk hiervoor is dat het een ongrijpbaarheid moet opleveren, wat het oordeel noodzaakt zichzelf opnieuw uit te vinden. Intermedialiteit wordt gekenmerkt door *"wisselwerkingen tussen verschillende media."* De wisselwerkingen die erdoor tot stand komen, dienen om waarnemingsconventies te doorbreken, wat nieuwe vormen van ervaringen kan opleveren. Of, met andere woorden: voorstellen tot werkelijkheden.⁵⁰ Verder gaat het om een *"wisselwerking tussen kunst, wetenschap en ethiek (maatschappij, politiek) als een bewust streven de geslotenheid van deze drie culturele waardesferen of handelingsdomeinen te doorbreken."*⁵¹

Volgens Oosterling kenmerkt intermedialiteit zich door *"kruisbestuivingen tussen artistieke media"* en artistieke disciplines. Dit is volgens hem eigen aan de avantgarde. In de postmoderniteit heeft dit epidemische vormen aangenomen en zien we een netwerkideologie opkomen binnen het politiek-economisch discours wat kunstpraktijken voor een nieuwe taak stelt. Er is immers een behoefte aan nieuwe, meer open samenhangen. Ook Oosterling laat zien hoe kunst en cultuur steeds verder naar elkaar zijn toegeschoven.⁵² We zagen hierboven dat kunstenaars als exemplarisch worden gezien voor hoe we vorm dienen te geven aan onze levensstijl. Oosterling loutert met Felix Guatarri deze heldenstatus van de kunstenaar en wil veeleer toe naar subjectieve creativiteit die ook uit andere samenwerkingsverbanden met en tussen kunstenaars tot stand kan komen, waar ook minoriteiten en onderdrukte, gemarginaliseerde groepen aan toegevoegd kunnen worden als dragers en uiters van creativiteit.⁵³ Dit kan een eerste stap zijn om de toch wat elitaire opvatting van autonome subjecten (voorgesteld als consumenten en (flexibele) arbeiders) die allemaal als kunstenaars aan zelfexpressie doen en het leven tot een kunstwerk maken via consumptie en arbeid in de neoliberale economie te ondermijnen, door het 'tussen' en relaties tussen groepen centraal te stellen. Intermediale kruisbestuivingen tussen de kunsten kunnen daarbij helpen doordat ze vormen van interactiviteit opleveren wat een reflectieve sensibiliteit opwekt.⁵⁴ Bij intermediale kunst is het kunstwerk bovendien niet meer bezig de werkelijkheid *"in representatieve zin af te beelden"*, maar gaat reflecteren op zijn eigen medialiteit en materialiteit *"door in een 'oorspronkelijk' medium een*

⁴⁸Oosterling, Slager & van de Vall, 2007, p. 10

⁴⁹ Rebentisch, 2015, p. 227

⁵⁰ Oosterling, Slager & van de Vall, 2007, p. 11 & Oosterling, 2003, p. 4

⁵¹ Heijne, 2007, p. 38

⁵² Oosterling, 2003, p. 1

⁵³ Ibid, p. 2

⁵⁴ Ibid, p. 3

*multimediale of interdisciplinaire spanning in te voeren.*⁵⁵ Naar subjectiviteit geëxtrapoleerd: we kunnen zo zien dat het in kunst of levensstijl niet zozeer gaat om het representeren en tot expressie brengen van wat zich in het individuele innerlijk bevindt, maar als iets dat aanleiding kan geven tot reflectie over relaties en interdependentie. Net als een medium nooit zuiver en autonoom is, is het subject dat evenmin. Intermediale kunst kan daar zicht op werpen en zo topologisch laten zien wat de plaats van het subject is binnen (deels technisch) gemedieerde relaties die het subject constitueren, in plaats van subjectiviteit op te vatten als iets dat voortvloeit uit een autonoom en een puur, onbemiddeld innerlijk. Intermedialiteit laat zo zien dat het medium tekens bemiddelt tussen mensen. Een medium is altijd historisch en sociaal ingebed, wat aantoonbaar dat individuele intenties (zoals die tot zelfexpressie via consumptie en arbeid, bijvoorbeeld) worden overstegen.⁵⁶ Dit laat zich vergelijken met de filosofie van Stiegler: hij laat namelijk zien dat ons ‘binnen’ telkens gemedieerd wordt door techniciteit dat ons individueert, wat zich ‘buiten’ ons bevindt. Hij laat zo de relatie zien tussen psyche, collectief en technisch milieu, *“waarin de elementen elkaar co-constitueren en pas vorm krijgen in relatie tot elkaar.”* Hieruit ontstaat wat Stiegler noemt het transindividuele. Daar komt bij dat het techniek is die onze huidige manier van bestaan pre-individueel bepaalt en geschiedenis ook pas mogelijk maakt.⁵⁷ Zo zien we dat de mens altijd wordt bepaald door een ‘tussen’ waarbinnen wij participeren.⁵⁸ Intermediale kunst laat zien hoe ieder afzonderlijk medium slechts kan bestaan in relatie tot het andere. Lacaniaans kan dit worden aangevuld met het inzicht dat ieder subject tevens slechts kan bestaan in relatie tot de Ander en met Stiegler door te laten zien hoe subjecten slechts bemiddeld door technologie kunnen bestaan. Intermediale kunst kan door de waarnemingen en voorstellen tot werkelijkheden die deze creëert helpen tot dit soort inzichten te komen. Het ‘inter’ (of ‘tussen’) kan zo erfahrbaar worden gemaakt door het mediaal te ensceneren en te laten worden gereciperd in een *“reflectieve sensibiliteit.”*⁵⁹ Dit leert ons beseffen *“dat we niet leven in een cartesiaanse leegte waarin individuen en dingen een plaats opeisen. Deze zijn eerder knooppunten in een netwerk.”*⁶⁰ We leren zo dus dat een subject niet autonoom is en niet via consumptie en arbeid aan individuele zelfexpressie kan doen (en daarmee diens plaats opeist), maar dat het bemiddeld wordt door relaties, die door anderen, maar ook door techniciteit worden geconstitueerd. Dit laatste beseffen we ons wanneer we zien in hoeverre we door allerlei (social) media worden ‘geïndividueerd’, om weer de term van Stiegler te gebruiken. We bevinden ons dus altijd in tussenruimtes. Lacaniaans is dit dus een topologisch besef. Via intermediale kunst kunnen we de vraag proberen te beantwoorden waar het subject zich bevindt. Ook Oosterling verwijst hier naar differentiedenkers om te reflecteren op het ongrijpbare ‘tussen’, wat volgens hem een *“transversale erfgenaam”* is van het sublieme. Het gaat bij deze denkers verder om on(re)presenteerbare en niet-begrijpelijk manieren van het ervaren van een totaliteit.⁶¹ Wat er in het individu omgaat kunnen we nu ook als zodanig duiden, wat de neoliberale, van de romantiek geëxtrapoleerde voorstelling van het subject verder omverwerpt. Hier is immers geen grip op te krijgen.

Het sublieme waar Oosterling over spreekt is volgens hem door de digitale beeldcultuur verzwolgen, waardoor het Buiten is geïmplodeerd.⁶² Dit is een deels techniekfilosofisch inzicht dat zich aan Stiegler laat relateren. Doordat we beheerst worden door de digitale beeldcultuur en informatisering, staat een al te romantische opvatting van een autonoom individu verder onder druk.

⁵⁵ Ibid, p. 4

⁵⁶ Ibid, p. 7

⁵⁷ Lemmens, 2011, pp. 299, 300 & 301

⁵⁸ Oosterling, 2003, p. 8

⁵⁹ Ibid, p. 14

⁶⁰ Ibid, p. 16

⁶¹ Ibid

⁶² Ibid, p. 17

Nieuwe media, stelt Oosterling elders, is vooral een integrerende kracht wat politiek drukt op ons collectieve bewustzijn. Politiek en kunst zijn zo tot elkaar gereduceerd geraakt.⁶³ Wederom kan dit aanleiding geven tot het pogen beantwoorden van vragen zoals : ‘waar, en met wie ben ik?’, of ‘waar is de mens?’, in plaats van de vraag naar ‘wie ben ik, als mens?’. Deze vragen krijgen zo een politiek herijkte lading.

Het verdere politieke potentieel wat we zien bij intermediale kunst is dat het Grote Verhalen van bijvoorbeeld marktfundamentalisme, zoals hierboven ook deels geproblematiseerd, kan ondermijnen.⁶⁴ Het Inter-esse, het ‘tussen’ anderen zijn dat intermedialiteit oproept, kan ons leren hoe we andersoortige relaties kunnen vormen dan louter bemiddeld door de markt.⁶⁵

De vraag die kunst vervolgens kan gaan stellen is in hoeverre we ons laten vormen door een buitenwereld gedomineerd door de markt, of dat we de buitenwereld proberen te vormen door onze individuele blik.⁶⁶ Of, via intermedialiteit, hoe we daar samen, vanuit inter-esse aan vorm kunnen geven.

Verder zou intermediale kunst kunnen dienen om signifiere ervaringen te redden van het ‘systeem’, in casu de creatieve industrie binnen het neoliberale kapitalisme. Immers, met Stiegler zagen we hoe temporele objecten ons vooral reduceren tot massaconsumenten, wat ons individuele bewustzijn en geestelijk milieu vervuult. Dit is wat Lyotard het onmenselijke noemt en *“toont zich in de oncontroleerbare economische dynamiek, in de terreur van de consumptieve logica, in de steeds groter wordende kansen op ecologische rampen, in de onleefbaarheid van de grootsteden, in de kloof tussen arm en rijk, in de excessen van de informatisering en mediativering, in de samenhang van technologie en geweld...In het systeem is het belang van mensen ondergeschikt aan het voortbestaan en de groei van de complexiteit van het systeem zelf.”*⁶⁷ Volgens Lyotard moet ‘politiek’ derhalve verzet worden tegen dit onmenselijke. Dit verzet kan worden verrijkt met intermediale kunst. Dit wil Lyotard bereiken door het systeem ‘open’ te houden, door zich te richten op het ‘onafgestemde’, iets dat *“nog niet ‘afgestemd’ is op het functioneren in het systeem.”* Het gaat om een open ruimte die nog niet is gekoloniseerd en derhalve nog mogelijkheden in zich draagt. Intermedialiteit kan dan dienen om deze ruimte te bedenken, her-denken, definiëren of her-definiëren, als een ‘inter’ of ‘tussen’.⁶⁸ Intermediale kunst kan ons dan helpen om te zien hoe wij door dit ‘inter’ of ‘tussen’ worden bepaald, hoe de markt ons daarin een positie toebedeeld, om vervolgens te kijken hoe we ons daar los van kunnen weken, als gemedieerde, sociale wezens die hier tegenwicht aan kunnen bieden. Volgens Lyotard is er daarom een herwaardering nodig van avant-gardepraktijken omdat deze onze gevoeligheid versterkt om te gaan met verschillen en om te gaan met het incommensurabele. Dit vergroot onze alerte ontvankelijkheid.⁶⁹ In dit geval zou dat kunnen betekenen dat we een gevoeligheid krijgen voor dingen die niet inpasbaar zijn in de creatieve industrie, bijvoorbeeld subjecten die niet kunnen voldoen aan het ideaal van het authentieke individu dat diens weg vindt naar zelfrealisatie via consumptie en (flex)arbeid. Zo kunnen we ontsnappen aan de economisering van de leefwereld waar er alleen nog dingen zijn die kunnen worden geconsumeerd, maar niet meer echt kunnen worden geleefd.⁷⁰ Op deze manier kunnen we ervaringen en werkelijkheden vinden die buiten deze economische logica vallen, wat ook nieuwe vormen van solidariteit en gemeenschapsgevoelens kan opleveren.

⁶³ Oosterling, 2003, p. 30

⁶⁴ Ibid, p. 32

⁶⁵ Ibid, p. 46

⁶⁶ Heijne, 2007, p. 25

⁶⁷ Jans, 2007, p. 61

⁶⁸ Ibid, pp. 61-3

⁶⁹ de Brabander, 2007, p. 102

⁷⁰ Rebentisch, 2015, p. 225

Geraadpleegde literatuur

Cederström, C. & Spicer, A. (2016). *The Wellness Syndrome*. Cambridge: Polity Press

leven, B. van Rooden, van, A., Schuilenberg & van Tuinen, S. (red.) (2011). *De Nieuwe Franse Filosofie. Denkers en thema's voor de 21^e eeuw*. Amsterdam: Boom

Jacobs, R. (2014) *Iedereen een kunstenaar. Over authenticiteit, kunstenaarschap en de creatieve industrie*. Rotterdam: V2_Nai 010

Lacan, J. in Miller, J.A., Sheridan, S. (vert.) (1998). *The Four Fundamental concepts of psychoanalysis. The Seminar of Jacques Lacan Book XI*. New York: W.W. Norton & Company

Oosterling, H., Slager, H., van de Vall, R. (red.) (2007). *Intermediale reflecties. Kruisbestuivingen en dwarsverbanden in de hedendaagse kunst*. Rotterdam: Dutch Aesthetics Federation

Oosterling, H. (2003) 'Sens(a)ble Intermediality and Interesse. Towards an Ontology of the In-Between' in *Intermédialités*. Nr. 1, spring, pp. 29-46

Oosterling, H. (2003) Intermediale esthetiek. Over het politico-esthetisch belang van het 'inter'. *Itenera. Onderzoekstrajecten voor de studie van de hedendaagse kunst*, Academic press, pp. 87-110

Rebentisch, J. (2015) 'The Contemporaneity of Contemporary Art', *New German Critique*, vol. 42, no. 1, February, pp. 223-37.