

MONOCLE

In Monocle verkennen we de betekenis van een voorwerp of van een specifiek oeuvre. Een voorwerp doorheen zijn geschiedenis, zijn publieke functie of zijn ideologische werking. Een specifiek oeuvre omdat ver van de algemene en vaak vage commentaren op het werk van een artiest, ieder oeuvre een scherpe kijk vereist om de volle betekenis te vatten.

122



De schoonheid van een sociaal probleem

Walter Benn
Michaels

De relatie tussen kunst en politiek is een oud en complex onderwerp. In dit essay over een foto van Viktoria Binschtok verdedigt Walter Benn Michaels dat kunst slechts werkelijk politiek kan zijn indien ze zich verzet tegen mededogen.

Werkloosheid is zowel een probleem als een oplossing. Voor werklozen, die werk willen, is werkloosheid een probleem, maar voor werkgevers, die arbeidskrachten willen en liefst zo goedkoop mogelijke, is werkloosheid een oplossing. Wie in de VS een verkoper wil aannemen, kan dat al voor 12 dollar per uur. Er zijn daar nu eenmaal veel werkloze verkopers. Daarom is werkloosheid

niet alleen een probleem voor wie geen baan heeft, maar ook voor wie al wel aan het werk is. Want heb je een baan als verkoper, dan zijn de werkloze potentiële verkopers je rivalen. Akkoord, zij hebben het allicht minder goed dan jij, maar door hen ben jij er wel slechter aan toe : het komt door hen dat jij maar 12 dollar per uur verdient. Dat is waarom Karl Marx de werklozen - de "relatieve overbevolking" - beschouwde als de "achtergrond, waartegen de wet van vraag en aanbod van arbeid werkzaam is".¹ Je hoeft geen communist te

123

Viktoria Binschtok,
serie : «Die Abwesenheit der Antragsteller» (detail)

2006, 120 × 160 cm, C-print. Courtesy of the artist.



Viktoria Binschtok, Wandvorsprung

2006, 120 × 160 cm, C-print.
Courtesy of the artist.

zijn om het nut in te zien van de werkloosheid (voor de werkgevers). Of om te begrijpen waarom sommigen wat Milton Friedman (niet echt een communist) het “natuurlijke werkloosheidspercentage” noemt, zo belangrijk vinden. Want is de werkloosheid lager dan dat percentage, dan lopen werkgevers het risico hogere lonen te moeten betalen, bijvoorbeeld aan verkopers, in de situatie dat er geen overschot van arbeidskrachten is in hun beroeps categorie.

De ongelijkheid die voortkomt uit de werkloosheid en door haar wordt in stand gehouden, verschilt op die manier van andere ongelijkheden, bijvoorbeeld inzake racisme of seksisme. Zo zal niemand beweren dat onze economie een gehalte aan racisme of seksisme nodig heeft om goed te kunnen functioneren. Ik neem ook aan dat de meeste vrijemarkteconomen discriminatie ethisch fout vinden. En sinds de publicatie van *The Economics of Discrimination* van

Friedmans collega Gary Becker weten zij ook dat discriminatie de winst geen goed doet. Want werkgevers die geen zwarte werknemers willen aannemen, versterken zo alleen maar de onderhandelingskracht van de blanke werknemers; ze gooien hun troefkaart van de relatieve overbevolking weg. Maar niet zo bij ongelijkheid wegens werkloosheid. Een juiste dosis werkloosheid is net wel goed voor de winst en ook goed voor het kapitalisme zelf. In een kapitalistische economie is de ongelijkheid door werkloosheid een nuttige ongelijkheid. De vraag naar onze houding tegenover werklozen is daardoor - anders dan de vraag naar onze houding tegenover slachtoffers van racisme of seksisme - zowel ingewikkeld als naast de kwestie. Ze is ingewikkeld omdat, naarmate wij meer geneigd zijn onszelf te zien als leden van de werkende klasse, onze empathie met de werklozen gepaard gaat met wrevel: omdat zij geen loon ontvangen, is ons loon lager. En tegelijk is de vraag naast de kwestie omdat onze gevoelens voor werklozen op geen enkele manier verband houden met wat wij tegen de werkloosheid zouden kunnen doen. Het kapitalisme houdt van werkloosheid en heeft er lak aan of wij dat ook doen.

Daarom heb ik voor deze titel gekozen: “Hoe een sociaal probleem ook mooi kan zijn”. Het is een verwijzing naar een bekende opmerking van Bertolt Brecht over zijn toneelstuk *Moeder Courage en haar kinderen*. De scène van “Het Lied van de Grote Capitulatie”, zo zei hij “[zou] een ramp [zijn] als de actrice die Moeder Courage speelt, het publiek zou uitnodigen zich met haar te identificeren”, want dan zou de toeschouwer niet de kans krijgen om “de schoonheid en aantrekkingskracht van een sociaal probleem” aan te voelen.² Als wij denken dat het belangrijkste bij onze houding tegenover werklozen erin bestaat mee te voelen met het leed van de werklozen, dan slaan we de bal mis. En als wij denken dat politieke kunst eerder identificatie moet opleveren dan ‘schoonheid’, dan slaan we de bal alweer mis. Om de schoonheid van het probleem te zien, is het beter juist *niet* de pathos te voelen van het lijden dat door het probleem wordt teweeggebracht. De structuur ontwaren die de oorzaak is van het probleem, daar gaat het om.

Dat is de reden waarom er op de foto’s van Viktoria Binschtok over een uitkeringskantoor in Berlijn helemaal geen werklozen staan. Brecht beeldt zijn Moeder Courage af als iemand die van ‘de kapitein’ een vergoeding komt eisen voor de schade aan haar spullen door diens soldaten. Binschtok geeft haar foto’s

**Walter Benn
Michaels**

Walter Benn Michaels is professor Engels aan de universiteit van Illinois in Chicago (UIC). Recent publiceerde hij *The trouble with Diversity* en *The beauty of a social problem*. Hij is ook hoofdredacteur van *nonsite.org*.





Viktoria Binschtok, “Wand#1,”

2006, 120 × 160 cm, C-print.
Courtesy of the artist.

de titel *Die Abwesenheit der Antragsteller*. Dus niet “De aanvragers van een uitkering”, maar “De afwezigheid van de aanvragers”. Op de foto’s staan niet de mensen, maar de sporen die ze op de muren hebben achtergelaten, ertegen leunend, terwijl ze stonden aan te schuiven voor hun interview. Dat interview zou uitmaken of ze al dan niet voor een uitkering in aanmerking kwamen. En waar Brecht benadrukte dat de toeschouwer het karakter van Moeder Courage – in het bijzonder haar “verdorvenheid” – moet begrijpen als meer dan iets persoonlijks, aangezien het “niet zozeer over de verdorvenheid van haar persoon maar van haar klasse” gaat, hebben de werklozen van Binschtok gewoon geen karakter, noch verdorven noch anderszins. Wat ze wel hebben is een lichaam. En vermits van die lichamen alleen iets te zien is door de sporen op de muur, kan de vraag wat voor een lichamen het zijn, net zo min beantwoord (en in feite al evenmin gesteld) worden als de vraag naar hun karakter. Met andere woorden :

niet alleen kunnen we niet uitmaken of ze lui zijn of hard werken, we kunnen ook niet zien of het gaat om mannen of vrouwen, of tot welk ras ze behoren. In feite kunnen we zelfs hun klasse niet zien – wat Brecht wilde dat het publiek wel zag in zijn *Moeder Courage*. Wat de foto’s tonen is niet een klasse, maar een mechanisme – de ‘achtergrond’ : hoe het klassensysteem werkt. Het effect van de vervanging van de mensen door de sporen die ze nalaten is dus niet zozeer een effect van de-individualisering maar eerder een van de-personificatie; de nagelaten sporen zijn, zonder dat ze verpersoonlijken, niet de afbeelding van een groep maar van een structureel element.

Let wel, de term ‘afbeelding’ is hier problematisch. De krassen en vlekken op de muur beelden geen mensen af; het zijn door hun lichamen nagelaten sporen. En de foto is geen louter voorstelling van de krassen en vlekken, want hij legt zelf ook een spoor vast; het is een spoor van hun sporen. In die zin is de relatie van de foto met de werklozen niet dat de foto een beeld van hen is, maar een beeld dat door hen werd veroorzaakt. Het is het vastleggen van hun aanwezigheid. Tegelijk echter biedt de foto bijna ostentatief een heel afwijkend begrip van zichzelf door de sporen van hun (werkloze) lichamen te veranderen in een soortement geschilderde abstractie – met een knipoo naar de schilder-fotograaf Cy Twombly.³ En die stap richting abstractie – een stap naar iets dat door de kunstenaar is gemaakt in plaats van door haar is vastgelegd – is weer een manier om de nadruk te leggen op de functie van de werkloosheid en niet op de beroerde situatie van de slachtoffers ervan. Die abstrahering herbeschrijft de (werkloze) lichamen, gecreëerd door de kapitalistische economie, als het structurele principe dat het kapitalisme doet draaien. Principes zijn zelf abstracties : ze laten geen sporen na; het komt erop aan ze te verbeelden, niet ze vast te leggen.

Anders gezegd : de schoonheid van de foto is een schoonheid die je krijgt niet door de slachtoffers van de werkloosheid te tonen, maar door hen juist *niet* te tonen, en door de afdruk van hun aanwezigheid te transformeren in iets dat meer op een *colorfield*-schilderij⁴ lijkt dan op een documentaire foto. En deze schoonheid is de proeve van de politieke inhoud van de foto. Als beeld van de ‘relatieve overbevolking’ en niet zozeer van de werklozen wil “Wand 1” niet onze sympathie opwekken. Precies omdat de relatieve overbevolking haar functie uitoefent, ongeacht hoe iemand zich daarbij voelt, moeten wij, om haar echt te zien, haar waarnemen zonder ons te laten afleiden door een of andere houding van werkenden of werklozen tegenover elkaar of tegenover

De stap richting abstractie is een manier om de nadruk te leggen op de functie van de werkloosheid en niet op de beroerde situatie van de slachtoffers ervan.

zichzelf. Uiteraard nemen we allemaal wel een of andere houding aan. Maar het sociale probleem geraakt niet opgelost door een betere houding aan te nemen. Nee, het idee dat onze houding er echt toe zou doen, maakt het sociale probleem net onzichtbaar. Van zodra we ons beginnen af te vragen of de werklozen slechte keuzes hebben gemaakt en zelf verantwoordelijk zijn voor hun beroerde situatie, dan wel of zij het slachtoffer zijn van ons racisme of seksisme en of wij dan niet verantwoordelijk zijn voor hun lot ... vergeten we het echte sociale probleem. Want zelfs als iedereen goede keuzes zou maken en racisme of seksisme tot het verleden zouden behoren, dan nog zou er nog steeds werkloosheid zijn - en zou de economie nog altijd werkloosheid nodig hebben.

De foto creëert dus een afstand met zijn onderwerpen en wil die afstand spiegelen aan de afstand die hij creëert met zijn toeschouwers. De foto maakt identificatie onmogelijk want hij geeft ons immers niemand met wie we ons kunnen identificeren. Zo maakt hij de vraag wie zijn toeschouwers zijn en hoe die zich voelen, even irrelevant als de vraag wie zijn onderwerpen waren en hoe zij zich voelden. De foto wil een eigen ruimte creëren, zichzelf autonoom maken. Dat druist in tegen onze gebruikelijke opvattingen over de relatie tussen politiek en kunst. Doorgaans denken we dat politieke kunst zich moet vastmaken aan de wereld, de slachtoffers van een of ander afschuwelijk misbruik moet tonen en zich tot haar toeschouwers moet richten om in hen het verlangen op te wekken dat misbruik recht te zetten. En we zijn kunst die niet op die manier uitnodigt - kunst die probeert zich te verbeelden afgescheiden te zijn van de wereld, die de nadruk legt op haar vorm - gaan zien als apolitiek of zelfs als conservatief, misschien wel gepassioneerd door schoonheid, maar onverschillig voor het lijden.

Maar mogelijk was dat een vergissing. De eminente criticus Hal Foster merkte op dat de recente kunst die hij het krachtigst vindt, zich engageert tot een "vormeloosheid" die "zo oprecht mogelijk zowel de 'verwarring' van de regerende elites als het 'geweld' van het wereldkapitaal wil oproepen". Maar misschien is meer vormeloosheid net wat we niet nodig hebben. Misschien hebben we wel een kunst nodig die liever een tegenvoorbeeld is dan een voorbeeld, en die minder geïnteresseerd is in het in beeld brengen van de misstanden van het systeem dan in het in beeld brengen van het systeem zelf. En misschien stelt juist de inspanning om iets dat volledig op zichzelf staat te creëren, ons in staat in de kunst niet alleen maar een weerspiegeling te zien van onze huidige vorm van neoliberal kapitalisme, maar ook een verbeelding van wat Nick Brown beschreef als *neoliberalism's other*.

Werkloosheid is hier nuttig, juist omdat ze geen misstand is, omdat ze de voorbije 35 jaar de uitzonderlijke groei van de economische ongelijkheid heeft mogelijk gemaakt die vanuit het oogpunt van het kapitaal (net als de

werkloosheid zelf) minstens evenzeer een karakteristiek is als een programma-fout. Met de stijging van de winstmarges en de daling van het aandeel van de werknemers in 's lands rijkdom - er wordt goedkoop gewerkt als anderen geen baan hebben - beseft iedereen wel dat voor een groeiend aantal mensen een baan hebben niet zoveel beter is dan er geen hebben. Daarom is het beter de werklozen te zien als sporen en tekens op de muur, eerder dan als mensen met wie we medelijden moeten hebben. Ons medelijden is naast de kwestie, niet alleen omdat het (voor hen) van geen nut is, maar omdat het ons om de tuin leidt (aangezien ook wij slachtoffers zijn). Dat is de reden waarom het voor een foto als "Wand 1" - in feite een foto van de arbeidsmarkt - belangrijk is, zich een beeld te vormen van zijn eigen autonomie ten opzichte van die markt.

Meer in het algemeen is dat de reden waarom het onverschillige van die autonomie politiek nuttig kan zijn. Ja, het kunstwerk dat afkondigt afgescheiden te zijn van de wereld, kondigt ook de irrelevantie van onze gevoelens af. Maar van de andere kant nodigt het ook uit tot andere gevoelens: tot onze gevoelens voor schoonheid, zoals Brecht zegt. Vandaag, zo zouden we kunnen overwegen, kan kunst alleen in zoverre ze streeft naar schoonheid - naar de vormelijke perfectie die denkbaar is in kunstwerken en in niets anders - ook functioneren als een beeld, niet van hoe we de problemen van het kapitalisme zouden kunnen aanpakken mits we ons beter zouden gedragen, maar van het kapitalisme als het probleem zelf.

Dit essay werd gepubliceerd in het Engels door het *Brooklyn Rail Journal*.
Zie : www.brooklynrail.org/.

REFERENTIES

Bertolt Brecht, *Mother Courage and Her Children*, vert. door John Willett, red. John Willett en Ralph Manheim, New York, Arcade, 1994).

Hal Foster, "Precarious", *Artforum*, december, 2009.

Nicholas Brown, "Reflections on Capital 1, Chapter 2." niet-uitgegeven manuscript.

- 1 Karl Marx, *Het Kapitaal*, Deel I, De Haan, Haarlem, 1981, p. 496.
- 2 Bertolt Brecht, *Mother Courage and Her Children*, Engelse vertaling door John Willett, uitgegeven door John Willett en Ralph Manheim, New York, Arcade, 1994, p. 122.
- 3 Cy Twombly (1928-2011) was een Amerikaanse schilder, beeldhouwer en fotograaf. Hij is een belangrijk vertegenwoordiger van het abstract expressionisme.
- 4 Colorfieldpainting is een variant binnen de abstract expressionistische schilderkunst in de Verenigde Staten. Binnen de colorfieldpainting wordt gewerkt met relatief grote kleurvlakken of kleurvelen om een meditatieve stemming te wekken bij de kijker.