

**Van genezers en chronisch zieken:  
de gewijzigde politieke dimensie van kunst**

*Stijn Van De Vyver*

Door de politieke dimensie van kunst een nieuw of gewijzigd statuut toe te kennen, wordt beweging en evolutie gesuggereerd. Met dit oordeel laat men de politieke dimensie van kunst een traject afleggen dat gekenmerkt wordt door verandering. Dit impliceert meteen ook een duidelijk waarneembaar onderscheid tussen begin en einde van het traject. In wat volgt zullen we de evolutie op één spoor van het traject belichten door dat onderscheid te duiden aan de hand van kunstwerken die op verschillende momenten hetzelfde politiek geladen onderwerp opnamen: de terreur van de Rote Armee Fraktion.

De Rote Armee Fraktion (RAF) was een Duitse extreemlinkse terroristische organisatie die groeide uit de studentenprotesten aan het einde van de jaren zestig. De groepering was verantwoordelijk voor verschillende hold-ups, aanslagen en ontvoeringen. De terreur van de groepering, die naar haar sleutelfiguren ook Baader-Meinhof Gruppe genoemd werd, kende een dramatisch hoogtepunt in het najaar van 1977 met de zogenaamde Duitse Herfst. Toen dreven medestanders van de ondertussen gevangen genomen en berechte kopstukken met gewelddadige aanslagen en ontvoeringen de druk op de Duitse overheid op. De woelige periode eindigde midden oktober met de bestorming van een gekaapt vliegtuig in Mogadishu, de moord op de ontvoerde voorzitter van de Duitse werkgeversorganisatie Hanns Martin Schleyer en de dood van de kopstukken van de eerste generatie van de RAF in de gevangenis. Aan de terreur kwam daarmee niet meteen een einde. In de jaren tachtig waren er sporadisch opflakkingen van geweld en de RAF pleegde haar laatste grote aanslag in 1993. Pas in 1998 ontbond de groepering zichzelf (Piryns 1999, 49).

Sinds het ontstaan van de RAF tot op heden, worden haar acties en figuren regelmatig en onder verschillende vormen cultureel gerepresenteerd. Rechtstreeks en onrechtstreeks vonden de feiten hun neerslag in onder andere literatuur, film en de beeldende kunsten. De bekendste representatie in de beeldende kunsten is waarschijnlijk de serie *18. Oktober 1977* van de Duitser Gerhard Richter. Maar om het geschetste traject te illustreren en de verschillen tussen het begin en het einde van het traject op te sporen, zullen we werk bekijken van Joseph Beuys enerzijds, en Dara Birnbaum en Dennis Adams anderzijds. **[einde pagina 121]**

Met het werk *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V* van Joseph Beuys, bevinden we ons aan het begin van het traject, in 1972. Hoewel de belangrijkste figuren van de RAF gearresteerd en in afwachting van hun proces opgesloten werden, was de rust in de samenleving op dat moment nog helemaal niet teruggekeerd. Terecht, zo zou later blijken, want de bloedigste periode uit de geschiedenis van de RAF stond Duitsland nog te wachten.

Als één van de voornaamste figuren van de twintigste eeuw behoeft Joseph Beuys waarschijnlijk weinig introductie, maar voor de situering van het kunstwerk in zijn denken en oeuvre zijn twee biografische elementen van belang. In de eerste plaats zijn kennismaking en aansluiting bij de *Fluxus* beweging. Onder hun invloed ging Beuys op twee manieren grenzen verleggen. Zowel het onderscheid tussen verschillende kunstdisciplines als tussen kunst en het leven, werd opgeheven. Deze dubbele beweging leidde ertoe dat Beuys zich ging toeleggen op de performance als overkoepelende kunstvorm.

Naast een katalysator voor zijn performances, was de samenwerking met de *Fluxus* groep ook aanleiding tot verder onderzoek van de verhouding tussen leven en kunst en van de rol van kunst in de maatschappij. Dit onderzoek leidde tot de formulering van het *erweiterte Kunstbegriff*, dat deels gebaseerd was op de theorieën van de antroposofist Rudolf Steiner (Bodemann-Ritter 1997, 68). Joseph Beuys vond dat iedereen kunstenaar is. Daarmee bedoelde hij niet dat iedereen traditionele kunstwerken kan of moet produceren, maar dat iedereen creatief moet denken binnen zijn eigen specialiteit, of die nu recht, landbouw of beeldende kunst is. Een idee dat in zijn plastisch werk veruitwendigd werd door het gebruik van slagzinnen als '*Kunst = Kapital*' en '*Kreativität = Kapital*' (Rothfuss 1997). Die instelling zou mee aan de basis liggen van de installatie de *directe Demokratie*, de ultieme maatschappelijke transformatie die Beuys voor ogen had.

Joseph Beuys zag zijn functie als leraar niet beperkt tot zijn opdracht aan de academie van Düsseldorf; hij organiseerde en leidde ook verschillende debat- en discussiegroepen. Hij ging zijn rol van leraar steeds verbreden en uitdiepen. Hij positioneerde zichzelf als een soort sjamaan, voorganger in quasi-rituele optredens, als een genezer die de samenleving kunst – of beter kunsttheorie – voorschreef. Uit een van de door hem georganiseerde publieke discussies groeide in 1967 de *German Student Party*, later herdoopt in *Fluxus Zone West*. Met de oorspronkelijke naam sloot de groepering niet aan bij het studentenprotest, Beuys wilde erop wijzen dat iedereen zijn leven lang student, leerling is (Shartin 1997). In de jaren zeventig zag Beuys zijn *Aktionen* steeds meer als forum voor het verspreiden van zijn politieke en later ook ecologische overtuigingen (Rothfuss 1997). Meest actief met het verspreiden van zijn radicale

politieke ideeën, de directe democratie, was Beuys aan het begin van dat decennium, met onder meer de performance *Ausfegen* en zijn deelname aan *Documenta V* in 1972 (Brenner 1997). [einde pagina 122]

De performance *Ausfegen* vond plaats op 1 mei 1972 op de Karl-Marx-Platz in Berlijn. Beuys keek er, rustend op een bezem, samen met twee van zijn leerlingen toe hoe een alternatieve één-mei-optocht passeerde, een reactie door de *Deutsche Gewerkschaftsbund* op de officiële organisatie ter gelegenheid van het Feest van de Arbeid. Toen de massa het plein verlaten had, begon hij samen met zijn twee leerlingen het afval dat er was achtergelaten op te veegen. Het zwerfvuil werd in plasticzakken met Beuys' schema ter vermijding van dictatuur door politieke partijen naar de galerie van René Block gevoerd en er geëxposeerd. 'Daarmee wilde ik verduidelijken dat ook de strakke ideologische denkwijze van de betogers, op de zakken aangeduid als de dictatuur van het proletariaat, moet worden weggeveegd' (Schneede 1994, 382).<sup>1</sup> De performance toont de afkeer van Joseph Beuys van elke vorm van democratie waarbij politieke partijen betrokken zijn, enkel een basisdemocratie kon zijn goedkeuring wegdragen (Brenner 1997).

Harald Szeemann leidde in 1972 de vijfde editie van *Documenta* onder het motto *Befragung der Realität*. Het *Informationsbüro für directe Demokratie* was Beuys' bijdrage, een ruimte ingericht met kantoormeubilair waar hij van 30 juni tot 8 oktober met de bezoekers discussieerde over democratie en aanverwante onderwerpen (Bodemann-Ritter 1997, 5). Hoewel Beuys geen heil zag in de organisatie van de maatschappij en voor een volledige herstructurering stond, predikte hij absoluut geen gewelddadige revolutie. De kunstenaar wou op een natuurlijke manier afstappen van de democratie op basis van politieke partijen en evolueren naar een basisdemocratie. De discussie zou volgens Beuys een belangrijke rol spelen in die evolutie. De kunstenaar, die zijn jeugdige fascinatie voor de plantenwereld niet had verloren, vergeleek de transformatie naar de directe democratie met het in bloei komen van een roos (Rothfuss 1997). Die bloem verschijnt niet abrupt, maar is het resultaat van een organisch groeiproces. De bloem is de natuurlijke transformatie van de stengel en de blaadjes. In een interview uit 1977 legt hij uit dat hij zich dan ook niet kan verzoenen met de manier waarop het studentenprotest in de jaren zestig en zeventig was georganiseerd en de doelen die men toen voor ogen had (Beuys 1977, 201-211). 'De studenten zullen moeten beseffen dat hun nieuwe protestbeweging op niets zal uitdraaien als ze in het oude ideologische keurslijf blijft steken. Want met dat ideologische keurslijf hebben ze zichzelf in 1968 veel meer beknot en schade toegebracht dan de wapenstok dat deed. Ze waren niet vrij' (Beuys 1977, 211).<sup>2</sup> Hoewel het geciteerde interview onder de titel *Das System nährt den Terrorismus am Busen*

verscheen, kon Beuys geen sympathie opbrengen voor de gewelddadige manier waarop de terroristen de maatschappij wilden hervormen. De uitspraak is eerder een kritiek op de overheid dan een sympathiebetuiging voor de RAF. Beuys vond dat de overgang naar een basisdemocratie niet geforceerd kon worden, maar slechts het gevolg kon zijn van een natuurlijk proces.

Tijdens de officiële persconferentie ter gelegenheid van de opening van *Documenta V* in het stadhuis van Kassel hield de Hamburgse kunstenaar Thomas [einde pagina 123] Peiter (°1927), verkleed als Albrecht Dürer, een korte toespraak die op bijval van het aanwezige publiek kon rekenen. Ook Harald Szeemann kon de onaangekondigde actie van Peiter wel appreciëren, hij gaf de man een medewerkerpasje waardoor de kunstenaar vrij toegang had tot de expositieruimtes. Peiter gidste er, nog steeds verkleed als Dürer, gedurende honderd dagen bezoekers rond. Tussen Thomas Peiter en Joseph Beuys ontwikkelde zich een vriendschappelijke band. Beuys waardeerde de manier waarop Peiter met de bezoekers in dialoog trad. Uit een van de gesprekken tussen de twee kunstenaars stamt Beuys' uitspraak 'Dürer, ich führe persönlich Baader und Meinhof durch die Documenta V, dann sind sie resozialisiert!' Thomas Peiter schreef het eerste deel van de zin op twee geelgeverfde houten borden die hij gebruikte tijdens zijn rondleidingen (Staeck 1994, 82).

Beuys, die de discussies in het *Informationsbüro für directe Demokratie* als kunstwerken zag, besloot na afloop van *Documenta* de borden te gebruiken in een installatie. De installatie die de titel *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V* kreeg, bestond uit de twee plakaten en twee vilten pantoffels opgevuld met margarine waarin Beuys de borden plaatste. In de margarine, een materiaal dat de mogelijkheid tot transformatie belichaamde (Rekow 1997), stak hij ook enkele verdroogde rozenstengels. De installatie werd nog in 1972 verkocht op een beurs in Düsseldorf. Toen Thomas Peiter vernam dat de borden waren verkocht en aan Beuys een vergoeding vroeg, kwamen beide kunstenaars overeen dat Peiter nog tien replica's mocht maken van het werk (Staeck 1994, 82).

Zowel *Ausfegen* als zijn deelname aan *Documenta V* geven een duidelijk zicht op de politieke dimensie van het werk van Beuys. Beuys neemt niet enkel afstand van het bestaande systeem, maar ook van het volledige scala van verzetsvormen tegen dat systeem, van ludiek studentenprotest, over traditionele betogingen tot uiterst gewelddadige terreur. In plaats van dat alles opteerde hij voor de kunst. Dit getuigt van een heilig geloof in het maatschappelijke potentieel en het vermogen – als alternatieve straf kan een rondleiding op *Documenta* alvast tellen – van kunst. Paradoxaal verliest bij Beuys het kunstwerk ook een deel van zijn zelfstandigheid, hij kent het een ondergeschikte en bemiddelende rol toe.

Met Joseph Beuys hebben we de blik gericht op het begin van het traject. Als we dat traject verder aflopen en halt houden aan het einde, moeten we vaststellen dat we te maken hebben met een breder spectrum. In de jaren negentig duikt de terreur van de Rote Armee Fraktion ook op als onderwerp in de populaire cultuur. Onder de noemer *Prada Meinhof* verschijnen referenties aan de bloedige periode uit de Duitse geschiedenis in mode en videoclip (Worley 1999). Fotoreportages in modebladen vinden inspiratie in de ontvoeringen van de RAF, in videoclips worden achtervolgingsscènes nagespeeld en het T-shirt met het logo van de beweging wordt een undergroundhit. **[einde pagina 124]** Met deze herwerking kreeg de RAF zijn 'fifteen minutes of fame' in hippe circuits, nodeloos te zeggen dat alles om de vorm draaide en weinig onderbouwd en oppervlakkig was. Voor de kunstwerken die in dezelfde periode ontstaan, zullen we moeten nagaan of ze meer zijn dan een gelijkaardige vorm van historische aanstellerij, van gekunstelde subversie.

Dara Birnbaum (°1946) studeerde architectuur en stedenbouwkunde aan het *Carnegie Institute of Technology* en aan het *San Francisco Art Institute*. Ze begon met het medium video te experimenteren in 1978. Birnbaum wordt algemeen erkend als één van de eerste videokunstenaars die zich op een subversieve manier televisiebeelden toe-eigenden. Verbaasd over de snelheid waarmee de media informatie de huiskamer insturen, werkte ze in haar eerste realisaties hoofdzakelijk met vertraagde televisiefragmenten. Op die manier wou ze de toeschouwer tijd geven om na te denken over wat hij zag.

Algemeen kan gesteld worden dat Dara Birnbaum in haar werk steeds de problematiek van identiteit en ideologie aankaart door middel van de juxtapositie en het herwerken van gevonden beelden (Website Electronic Arts Intermix, 2001). Omdat haar analyse zich niet zelden toespitst op het beeld van de vrouw op televisie, bijvoorbeeld in *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979), moeten we daarenboven stellen dat ze werkt vanuit een feministisch perspectief (*idem*). Haar werk moet gelinkt worden met de ideeën van de Franse theoreticus Paul Virilio (°1932), die ze een *kindred spirit* noemt (Birnbaum 2001). Virilio introduceerde het begrip *de-realisatie*, een verlies van realiteitsbesef dat onder meer optreedt wanneer we televisie kijken. Daarnaast poneert de Fransman ook het ontstaan van een virtuele realiteit als gevolg van de ontwikkeling van nieuwe technologieën die onder meer communicatie steeds sneller laten verlopen. In tegenstelling tot Jean Baudrillard ziet Virilio die virtuele realiteit niet als een simulatie van de eigenlijke realiteit, maar als een substitutie ervan (Tuer 1997). Birnbaum deelt met Virilio het standpunt dat televisie een verlies van realiteitsbesef met zich meebrengt en evenmin als de Fransman juicht

ze de door de technologie gecreëerde virtuele realiteit toe (Tuer 1997). Naast de affiniteiten met de theorieën van Virilio wordt het werk van Birnbaum ook gekenmerkt door een, misschien wel typisch Amerikaanse, preoccupatie met vrijheid van meningsuiting (Birnbaum 2001).

In een aantal werken uit het begin van de jaren negentig, met name *Tiananmen Square: Break-In Transmission* (1990) en *Hostage* (1993), neemt ze de mediaverslaggeving onder de loep. *Tiananmen Square* handelt over de onmogelijkheid van de media om over een gebeurtenis als de studentenopstand op het Plein van de Hemelse Vrede te berichten (Hixson 1991, 142). In *Hostage* bekijkt Dara Birnbaum de media-aandacht rond de *Duitse Herfst* in het algemeen en de ontvoering van Hanns Martin Schleyer in het bijzonder. **[einde pagina 125]**

De video-installatie *Hostage* bestaat uit zes monitoren. Op vier schermen, opgehangen aan het plafond volgens de diagonale as van de ruimte, zijn montages van nieuwsuitzendingen uit het najaar van 1977 te zien. De schijnbaar eindeloze herhalingen waarmee Birnbaum in de montages werkt, geven het geheel een chaotisch karakter. Op een vijfde monitor, opgesteld op ooghoogte tegen de muur in het verlengde van de diagonale as, speelt het interview dat de gijzelnemers afnamen van Schleyer. Die tape, waarop de man verplicht werd zijn nazi-verleden te openbaren, werd als levensbewijs naar de familie opgestuurd. Op de zesde monitor, opgesteld tegenover de vijfde, speelt een tape waarin de kunstenaars Amerikaanse krantenartikels over de RAF en de ontvoering van Schleyer had gemonteerd boven archiefbeelden die ook op de andere monitors te zien waren. Birnbaum selecteerde artikels die focusten op de rol van de vrouwen binnen de terroristische groepering (Tuer 1997, *loc. cit.*). Een laserstraal verbindt de vijfde en zesde monitor. Wanneer die lichtbundel onderbroken wordt, als een toeschouwer passeerde, stopt de tape in de zesde monitor en blijft het beeld stilstaan op één artikel. Voor de vier opgehangen monitors bracht de kunstenaars silhouetten in plexiglas aan. Centraal op de silhouetten is telkens een schietschijf uitgespaard. De roos is zodanig vervormd dat ze op een vingerafdruk is gaan lijken. Aan het begin van de videomontages is hetzelfde silhouet boven aftellende cijfers gemonteerd, op nul wordt het silhouet doorzeefd met kogels (Kravagna 1993, 398).

Door de krantenartikels zeer snel te laten passeren, ze flitsten bijna voorbij, maakte Birnbaum duidelijk dat er meer zit achter de beelden die we te zien krijgen. Als toeschouwer moeten we durven stilstaan bij wat we zien, positie kiezen en de laserstraal onderbreken. Slechts op die manier kunnen we ons als publiek bewust worden van de beperktheid van de informatie die de media ons doorspelen.

Met *Hostage* suggereert Birnbaum aan de hand van de berichtgeving omtrent de ontvoering van Hanns Martin Schleyer dat wij allemaal gijzelaars zijn van de media. Door het gebruik van de silhouetten en de begingeneriek van de tapes stelt ze de toeschouwer zelfs voor als schietschijf van de media. Daarnaast roept *Hostage* ook vragen op in verband met overheidsensuur. Ten tijde van de ontvoering van Schleyer was het televisiescherm niet enkel een manier voor de overheid om met de gijzelnemers in contact te komen, het medium werd ook gebruikt om te controleren wat de bevolking te zien kreeg en vooral niet te zien kreeg. Birnbaum stelt de rol van de overheid in vraag door middel van de zwarte silhouetten, die de toeschouwer vanuit bepaalde posities verhinderen naar de schermen te kijken en met de uitgespaarde vingerafdruk; het controlemechanisme bij uitstek van de staat.

De keuze van Dara Birnbaum om de *Duitse Herfst* en de ontvoering van Hanns Martin Schleyer terug onder de aandacht te brengen, moeten we situeren tegen de opkomst van terrorisme in de Verenigde Staten aan het begin van de jaren negentig. ‘*Hostage* ontstond op het moment dat de Verenigde Staten geconfronteerd werden met **[einde pagina 126]** terrorisme, zoals de bomaanslag op het World Trade Center in New York [1993]. Voor ons land was dit soort terreur volkomen nieuw. Om die reden leek het van belang een analoog moment in de recente geschiedenis te selecteren waarop zulke gebeurtenissen intens beleefd werden, zoals bijvoorbeeld in Europa [in de jaren zeventig]’ (Interview met Dara Birnbaum, 2001).<sup>3</sup>

Met *Hostage* laat Birnbaum inderdaad de door de media gecreëerde virtuele realiteit haar eigen pijnpunten blootleggen. Haar ingrepen op de beelden en de opstelling van de installatie tonen de ongelijke verhouding en de constante spanning die er heerst tussen kijkers en media, tussen individu en technologie. Ze verplaatst de onmogelijkheid van het individu om zich te informeren, om een positie in te nemen die zicht geeft op de totaliteit, naar de museumsetting. De keuze om dit te doen aan de hand van gebeurtenissen van de *Duitse Herfst* ligt, haar affiniteit met het werk van Virilio indachtig, eigenlijk voor de hand. Paul Virilio stelde immers dat het ontstaan van de globale virtuele realiteit net een reactie was op het terrorisme waarmee Europa in de jaren zeventig en tachtig werd geconfronteerd (Birnbaum 2001).

De Amerikaan Dennis Adams (°1948) is, samen met onder andere Krzysztof Wodiczko, Jenny Holzer en Alfredo Jaar, één van de kunstenaars die sinds de jaren tachtig in en rond de publieke ruimte werken (Heartney 1989, 230). Adams gebruikt het landschap van de grootstad om de beelden uit ons collectieve geheugen in vraag te stellen (Bex 1994, 7). Net

als Jenny Holzer hanteert Adams daarbij niet zelden de taal van de reclame (Heartney 1989, *loc. cit.*). Het meest representatief voor zijn artistieke productie uit de jaren tachtig zijn zonder twijfel zijn *Bus Shelters*. Adams verving in een reeks zelfontworpen bushokjes de traditionele reclameboodschappen door uitvergroete archieffoto's. Die beelden verwijzen naar het verleden van de stad of het land waar hij zijn efemere constructies exposeerde. Hoewel de beelden verwijzen naar politieke situaties, moet er benadrukt worden dat Adams' werken geen uitingen zijn van een politieke theorie. De kunstenaar opteert voor een bewuste onbeslistheid. Hij wijst elke vorm van onmiddellijkheid af, de sloganeske teksten die zijn vroege werk vergezelden liet hij al vlug achterwege (Michaud 1994, 29). De kunst van Adams laat veel ruimte voor interpretatie en reflectie. Om die interactie met de toeschouwer is het hem ook te doen, hij wil de voorbijganger laten opkijken, meer zelfs, hem bevreemden en met een ongemakkelijk gevoel opzadelen. Het bevreemdende effect wordt in de *Bus Shelters* bereikt door de introductie van de niet-functionele archiefbeelden in een functionele context; de grootstad. De beelden roepen bovendien een verleden op dat liever vergeten wordt. Zijn werken hebben met ruïnes het, letterlijk, dragen van herinneringen gemeen, maar ze missen de verdere functionele leegheid van ruïnes. Het is juist die combinatie, de functionele ruïne, waarmee de toevallige voorbijganger moeilijk kan omgaan, die de passant uit zijn evenwicht brengt. **[einde pagina 127]**

Met de video-installatie *Outtake* (1998) begaf Adams zich op het onontmijnde terrein van de Duitse geschiedenis. Hij baseerde zich op de televisiefilm *Bambule*, die door Ulrike Meinhof in 1969 werd geschreven in opdracht van *Sudwestfunk* (Press release s.d.). De film belicht de situatie van meisjes in Duitse weeshuizen. In *Bambule* vluchten twee meisjes weg uit een weeshuis, één van hen wordt betrapt en opgesloten in een isoleercel, het andere meisje keert uit eigen beweging terug. Hun vluchtpoging is de aanleiding voor het uitbreken van rellen, *bambule* is een woord van Afrikaanse oorsprong dat opstand of dans betekent. De film werd, onder toezicht van Meinhof, gedraaid door regisseur Eberhard Itzenplitz in het Berlijnse tehuis *Eichenhof*. De film zou op 24 mei 1970 worden uitgezonden, maar omdat Meinhof tien dagen eerder had meegewerkt aan de bevrijding van Andreas Baader werd de uitzending geschrapt (Becker 1977, 198-202). De film kwam pas in 1995 op televisie (Press Release s.d.).

Dennis Adams hoorde aan het begin van de jaren negentig op een cocktailparty in Keulen van het bestaan van de film. Hij zag *Bambule* voor het eerst in 1997 (Adams 2001). De film fascineerde hem omwille van de censuur die erop werd toegepast. Hoewel de opnames niets met de RAF te maken hadden, werd *Bambule* toch als verdacht beschouwd



(Beros 1999, 29). Voor *Outtake* selecteerde hij een take van ongeveer zeventien seconden, een achtereenvolgende scène waarin twee nonnen een meisje achternazitten. Hij verdeelde het fragment in 416 afzonderlijke beelden. Adams deelde die stills, in de originele volgorde, één voor één uit aan voorbijgangers op de Berlijnse Kurfürstendamm. Het uitdelen werd gefilmd door een digitale camera die op Adams' arm was geplaatst. Aan die opname, 136 minuten lang, gaf Adams de titel *Outtake* mee (Press Release s.d.).

Adams selecteerde de achtereenvolgende scène uit *Bambule* omdat zijn manier van verwerken een dergelijke scène vroeg. Om de opname van het uitdelen een dynamiek te geven, moest hij werken met een take waarin van still tot still beweging zat. Maar Adams beschouwde de scène ook als een voorafspiegeling van de latere gebeurtenissen. Hij zag het vluchtende meisje en de nonnen als stand-ins voor Ulrike Meinhof en de autoriteiten. 'Het [werk *Hostage*] is een proloog, in tegenstelling tot de serie *18 October 1977* [reeks van vijftien schilderijen over de Duitse Herfst] van Gerhard Richter. Die vormt een epiloog of coda. Ik was epiloogen en ruïnes beu, ik had er te veel gemaakt. Ik was op zoek naar iets nieuws. We moeten een andere manier, directer en gevaarlijker, vinden om met de geschiedenis en herinneringen om te gaan' (interview met Dennis Adams, 2001).<sup>4</sup> Die andere omgang met het verleden bereikt Adams in *Outtake* door op hoogst oorspronkelijke manier gebruik te maken van de film *Bambule*.

In *Outtake* past Adams zijn gebruikelijke strategieën niet toe op het urbane landschap, maar op een medium waarvoor hij een grote fascinatie heeft; de film. Ook de voor Adams typische fragiliteit is in *Outtake* aanwezig. Tijdens het uitdelen van de stil- **[einde pagina 128]** ls, gebeurde het namelijk frequent dat voorbijgangers de uitgestoken foto niet aannamen. Die weigeringen benadrukken de breekbaarheid van de manier waarop de kunstenaar de filmtake, en dus eigenlijk het verleden, presenteert. De fragiliteit is in *Outtake* inherent aanwezig, ze zit in het concept ingebakken. De kunstenaar beschouwt *Bambule* als archiefmateriaal, we kunnen het in die zin op dezelfde voet plaatsen als de foto's die hij in andere werken gebruikt (Beros 1999, *loc. cit.*). Daarnaast treffen we ook de *unheimlichkeit* en de ruimte-exploratie aan die zijn street art kenmerken in *Outtake*. Het opdelen en uittrekken van de filmsequentie resulteert in de uiterst trage vooruitgang van een scène die net om snelheid draait. Dit zorgt voor een zekere vervreemding, de toeschouwer wordt tussen de frames van de film geplaatst (Adams 2001). In *Outtake* exploreert Adams ook de ruimte, zij het niet de stedelijke, maar de filmische ruimte.

Naast de filmische ruimte wordt ook de tijd aan een onderzoek onderworpen. Met de confrontatie tussen de duur van de scène uit de film en de tijd die het uitdelen van de stills in

beslag nam, onderzoekt hij een parameter die samen met de ruimte de eigenheid van de filmkunst uitmaakt. Die confrontatie is daarnaast ook de visuele uitwerking van de processen die ten grondslag liggen aan de omgang van het individu met het verleden. Met zijn manier van verwerking confronteert Adams herinnering met gebeurtenis en toont hij hoe de herinnering steeds weer een herwerkte versie van de feiten is.

Door in *Outtake* gebruik te maken van het medium film introduceert Dennis Adams op hoogst subtiele wijze de factor tijd in het werk. Hij slaagt er om die reden meer dan in ander werk in om het proces van verwerking te visualiseren en los te komen van een concrete context. De concrete locaties en de historische gebeurtenissen vormen, zoals steeds bij Dennis Adams, slechts een vertrekpunt. Adams voorzag met *Outtake* in een proloog, waarin de complexiteit van de feiten benadrukt kon worden. Hij slaagt er ook in de schijnbaar vaste plaats die feiten kregen in de geschiedenis, en daarbij ook de opportuniteit om te spreken van *de* geschiedenis, in vraag te stellen en het collectieve geheugen voor een stuk te individualiseren.

Na deze beschouwing van het werk van Birnbaum en Adams, kunnen we niet anders dan een duidelijk onderscheid vaststellen met de benadering van de populaire cultuur. De attitudes in de populaire cultuur en de beeldende kunsten verschillen diepgaand.

Daar waar de kunstenaar vaak jarenlang doet over het exploreren en uitdiepen, moet de modewereld – en bij uitbreiding de verwante cultuuruitingen – ieder seizoen iets anders, een nieuwe gimmick vinden, en hierin ligt het fundamentele onderscheid. De kunstwerken waarin naar de RAF verwezen wordt, passen bij zowel Adams en Birnbaum perfect in de rest van hun oeuvre. Ze sluiten naadloos aan bij de in een door heel hun oeuvre opduikende en niet aflatende zoektocht om een problematiek uit te **[einde pagina 129]** diepen en te exploreren. Van enige inconsequentie uit aanstellerij is geen sprake, terwijl in de populaire cultuur de *Prada Meinhof* fase niet meer dan een tussenstop van vijftien minuten was, op de permanente reis naar vernieuwing.

Naast het inhoudelijk onderscheid, moet er ook gewezen worden op een verschil op vormelijk vlak. In de beeldende kunst vermijdt men de iconen waar in de mode zo graag mee gewerkt wordt. Het werken met weinig gekende foto's, het bewerken en hercontextualiseren van alom gekende beelden of het volledig achterwege laten van herkenbare beelden onderscheiden het kunstwerk van het trendy T-shirt.

We zijn begonnen met het uittekenen en illustreren van een traject waarop de politieke dimensie van de beeldende kunsten verandering onderging. Rest ons nog het onderscheid van naderbij te bekijken en het nieuwe statuut van de politieke dimensie op dit spoor te duiden.

Aan het begin van het traject merken we met Joseph Beuys de sterke, zelfs strakke, verwevenheid op van de artistieke productie met een overkoepelend en bepalend theoretisch kader. Waar de theorie daar het uitgangspunt vormt en vorm krijgt in het kunstwerk, zien we dat meer recente kunstwerken een concrete aanleiding uit de samenleving de kunstenaars bij de thematiek van de RAF brengt. Voor Dara Birnbaum was dat bijvoorbeeld de eerste aanslag op het WTC in 1993. Uiteraard worden deze werken op hun beurt opgenomen in het kader waarbinnen deze kunstenaars opereren, maar de relaties worden duidelijk anders ingevuld.

Het theoretische discours van Beuys is allesomvattend en op z'n minst ambitieus te noemen. Het is een benadering die we niet meer aantreffen bij recent werk dat verwijst naar de RAF. De integrale zienswijze wordt achterwege gelaten voor een fragmentaire, als het ware bottom-up aanpak. De kunstenaar ervaart een problematiek in de samenleving waarvan hij deel uit maakt. Het zijn die concrete ervaringen die de aanleiding vormen voor de verwijzingen naar de terreurgroep uit het verleden. Via deze feiten worden dan uitspraken gedaan en standpunten ingenomen over concrete thema's.

De relatie tussen Beuys' theorie en de realiteit of actualiteit is zelden zo concreet en als ze het is, zoals in de aangehaalde kunstwerken, wordt ze problematisch. Wanneer Beuys de spanningen die het Duitsland van de jaren zestig en zeventig meemaakte, als irrelevant afschrijft, want niet passend in zijn utopische visie, laat hij de toeschouwer met een ongemakkelijk gevoel achter. Door zijn filosofie in kunstwerken te veruitwendigen legt Beuys de zwaktes van zijn eigen denken bloot.

Door het grotere hoge doel los te laten, en bewust te werken rond welomschreven maatschappelijke problemen, is deze spanning niet aanwezig in het werk van Adams en Birnbaum. Door subtieler om te gaan met de politieke dimensie, krijgen we meteen ook een subtieler, minder pamfletmatig kunstwerk dat de verschillende dimensies weet te bespelen, en niet langer gekneld zit tussen denken en realiteit. **[einde pagina 130]**

Op het traject dat we schetsten en illustreerden, volgden we een spoor waarop de politieke dimensie van kunst loskwam van een strak theoretisch kader. Niet langer was het de ambitie om te komen tot volledige genezing. Bewust van, maar nooit berustend in, de chronische ziekte van de samenleving, slagen kunstenaars erin een relevante rol te vertolken in het debat rond partiële, maar reële, maatschappelijke issues.

## Noten

<sup>1</sup> 'Damit wollte ich klarmachen, daß auch die ideologisch fixierte Orientierung der Demonstranten ausgefegt werden muß, nämlich das, was als Diktatur des Proletariats auf den Transparenten verkündet wurde' (Schneede 1994, 382).

<sup>2</sup> 'Die Studenten werden einsehen müssen, daß ihre neue Protestbewegung, wenn sie nur im alten ideologischen Korsett auftritt, ganz Fürchterlich enden wird, denn dieses ideologische Korsett hat sie ja '68 viel mehr zerschnürt und zerschunden als die Polizeiknüppel von Außen! Sie waren nicht frei' (Beuys 1977, 211).

<sup>3</sup> 'Hostage was conceived just as open terrorism started in the United States, such as with the bombing of the World Trade Center, NYC. As a country, this type of terrorism was without precedence for us. Thereby, it seemed important to pick a parallel moment in recent history when such events were experienced as heightened, such as in Europe' (interview met Dara Birnbaum, 2001).

<sup>4</sup> 'It is a prologue. Unlike Richter's October series which is an epilogue or coda. I was tired of epilogues and ruins. I have made too many of them. I wanted something fresher. We have to find another way with history and memory, something more immediate and frightening' (Adams 2001).

## Referenties

- Adams, D. (2001) Interview met Dennis Adams, afgenomen door S. Van De Vyver, via e-mail, voorjaar 2001.
- Becker, J. (1977) *Baader Meinhof: opkomst en ondergang*. Amsterdam: Elsevier.
- Beuys, J. (1977) 'Das System nährt den Terrorismus am Busen', in *Kunstforum International*, 21. 201-211.
- Beros, N. (1999) 'Dennis Adams: street ventriloquist', in *Art Press*, 252. 24-29.
- Bex, F. (1994) 'Enige inleidende bemerkngen bij een lezing van het oeuvre van Dennis Adams', in J. Foncé (red.) *Catalogus van de tentoonstelling Dennis Adams: Trans/actions, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 12 maart - 29 mei*.
- Birnbaum, D. (2001) Interview met Dara Birnbaum, afgenomen door S. Van De Vyver, via e-mail. voorjaar 2001.
- Bodemann-Ritter, C. (1997) *Joseph Beuys. Jeder Mensch ein Künstler*. Berlijn: Ullstein.
- Brenner, R. (1997) 'Political activism', in de online catalogus van de tentoonstelling *Joseph Beuys Multiples*, Walker Center for the Arts Minneapolis, 21 september 1997 - 4 januari 1998. <http://www.walkerart.org/beuys/gg6.html>.
- Heartney, E. (1989) 'Street Scenes', in *Art in America*, 77. 230-237 & 277.
- Hixson, K. (1991) 'Dara Birnbaum', in *Flah Art International*, 158. 142-143.
- Kravagna, C. (1993) 'Das Fremde, der Gast', in *Kunstforum International*, 124. 398-399.
- Michaud, Y. (1993) 'Transactions and fragility', in J. Foncé (red.) *Catalogus van de tentoonstelling Dennis Adams: Trans/actions, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 12 maart - 29 mei*.

- Piryns, P. (1999) 'Duitsland in de herfst', in *Knack*, 28/07/99, 49-51.
- (s.d.) Press Release. Kent Gallery. <http://www.kentgallery.com/adapr99.htm>.
- Rekow, E. (1997) 'Materials', in de online catalogus van de tentoonstelling *Joseph Beuys Multiples*, Walker Center for the Arts Minneapolis, 21 september 1997 - 4 januari 1998. <http://www.walkerart.org/beuys/gg2.html>.
- Rothfuss, J. (1997) 'Creativity', in de online catalogus van de tentoonstelling *Joseph Beuys Multiples*, Walker Center for the Arts Minneapolis, 21 september 1997 - 4 januari 1998. <http://www.walkerart.org/beuys/gg7.html>.
- Schneede, U.M. (1994) *Joseph Beuys, die Aktionen*. Stuttgart: Verlag Gerd Hatje.
- Shartin, A. (1997) 'Teaching and learning', in de online catalogus van de tentoonstelling *Joseph Beuys Multiples*, Walker Center for the Arts Minneapolis, 21 september 1997 - 4 januari 1998. <http://www.walkerart.org/beuys/gg12.html>.
- Staeck, K. (1994) 'Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V', in A. Bezzola en H. Szeeman (red.) *Catalogus van de tentoonstelling Joseph Beuys, Kunsthaus Zürich, 26 november 1993 - 20 februari 1994*.
- Tuer, D. (1997) 'Mirrors and mimesis. An examination of the strategies of image appropriation and repetition in the work of Dara Birnbaum', in '*n.paradoxia*', 3 (mei). <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/tuer1.htm>.
- Website Electronic Arts Intermix, Dara Birnbaum biography. <http://www.eai.org/eai/biography.jsp?artistID=430>
- Worley, M. (1999) 'Come the revolution, we'll all be in combats', in *The Guardian*, 19/11/1999. <http://www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,3932125,00.html>.

**[einde pagina 132]**