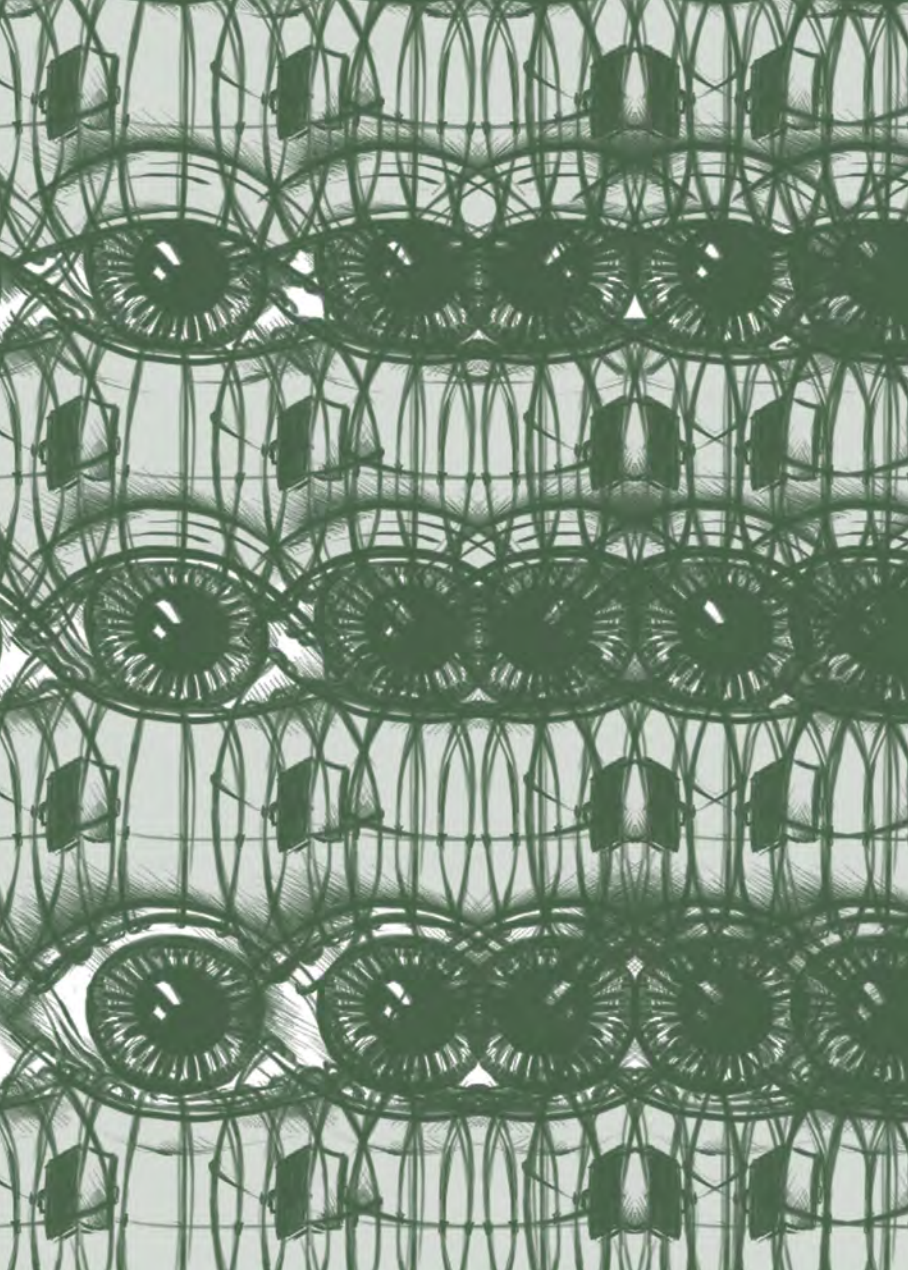


Towards an
Autonomy
Aesthetic of
and
Performative
Weltbezug
Defiance

Sebastian Olma



Autonomy and *Weltbezug*:
Towards an Aesthetic of
Performative Defiance

Sebastian Olma

Contents

Introduction: Autonomy in Post-Autonomous Times	7
I. Aesthetic Revolution: Digesting Crisis	13
II. Autonomy and <i>Weltbezug</i> : Three Options	18
III. Defying Kant: Autonomy and the Anthropocene	22
IV. Performing Schiller: Aesthetic Education in the Creative Industries	35
V. Politicising Schelling: Towards an Aesthetic of Performative Defiance	50
Conclusion: Performative Defiance and Its Limits	65
References	69

Introduction: Autonomy in Post-Autonomous Times

Setting out, as I do in this essay, to discuss the notion of autonomy with regard to art and aesthetics in our day and age might seem a rather questionable endeavour. Looking at the state of the contemporary art world, i.e., the totality of the real existing conditions under which art is created, circulated and received today, autonomy appears to be, at best, an art-historical afterthought, something to be pondered by diehard theorists hopelessly clinging to a romantic, idealised (and relatively short) past historical period when the world was still “in order”. In the real art world of the 21st century, the empirical case against artistic autonomy is indeed overwhelming.¹ To begin with, the art market, initially one of the pillars of autonomy,² has grown out of all proportion, making it increasingly difficult to see the traded artworks and names as anything but empty signifiers of financial value.³ This development goes hand in

1. See, e.g., Rauterberg (2015).
2. It is important to remember that at the moment of its historical emergence, the art market liberated artists from the traditional systems of patronage and commission. Alpers (1995) discusses Rembrandt as an early example of this development.
3. Even commercial art collectors such as Christian Boros recognise this as a problem: “If this tendency is not confronted, then art will no longer be an expression of truth, morality and critique but merely an indicator of affluence” (quoted in Rauterberg (2015): 40).

hand with artistic works becoming exclusive decorative objects and artists turning into celebrities.

Yet commercialisation does not offer the only argument against autonomy. Over the course of the 20th century, autonomy was also challenged from within the art world itself, first in the form of an attack by the avant-garde, then by its own failure as a critique of bourgeois values, and finally by the victory of the postmodern ethos of “anything goes”.⁴ As we proceed into the 21st century, there seems to be very few intrinsic resources left upon which a strong notion of autonomy could be built. Globalisation can be seen as another nail in the coffin of autonomy, as it calls into question the sensibleness of holding onto what many believe to be an essentially Eurocentric idea. And while the idea of the genius as personification of autonomy might have survived until recently in some (Warholesque) form or other, today it is being thoroughly exorcised by the increasing emphasis placed on collaboration, participation, technology, and indeed entrepreneurship. It wouldn't be hard to extend the list of developments bearing witness to the obsolescence of autonomy with regard to the contemporary art world. So isn't it only logical to conclude that art has moved into its post-autonomous period?⁵

4. The classical references here are Bürger (1974, 2014) and Jameson (1991).
5. The British conceptual artist David Goldenberg has turned the diagnosis of post-autonomy into an autonomous art project. See <http://www.postautonomy.co.uk/>.

Perhaps surprisingly, quite a few contemporary artists, academics and activists disagree. Swiss artist Thomas Hirschhorn, for instance, advocates autonomy almost in the sense of the original notion as it emerged around the turn of the 19th century among the artists of the Romantic movement:

Autonomy, the autonomy of art, is a term I love and something I believe in. Art, because it's art, is autonomous. Autonomy is what gives an artwork its beauty and its absoluteness. The autonomy of art I believe in is the opposite of historicism, 'the context', conditions, circumstances, 'the social', self-sufficiency, and self-enclosure.⁶

Regardless of whether one feels the need to buy a ticket to Hirschhorn's time machine to art's "beauty and absoluteness", there are clear signs today of a new and growing interest in the notion of autonomy. If one looks at the flood of publications and statements on the subject that have appeared in, say, the last decade, there seems to be a great and urgent desire to come out in favour of artistic autonomy.⁷ The emergence of this new "will to autonomy",

6. Dockx & Gielen (2016): 23.

7. See, e.g., Menke (2013), as well as the interesting counterposition put forward by Bertram (2014); also see Corsten et al. (2013), Dockx & Gielen (2016), Stakemeier & Vishmidt (2016), SKOR (2012), and the newspapers produced by the 2011 Autonomy Project (<http://theautonomyproject.org/newspapers>).

however, is matched by great confusion over what it actually is one means when one refers to artistic autonomy today. In other words, there is a fundamental desire to wrest some kind of autonomy from our post-autonomous times, but it remains unclear what exactly this autonomy should entail or where one should look for it.

This combination of urgency and confusion reflects the general disorientation that has gripped our societies in the face of the epochal challenges confronting us. What Habermas in the 1980s called *die neue Unübersichtlichkeit* – best translated, perhaps, as a state of overwhelming complexity – has become a global phenomenon since the end of the Cold War.⁸ We know that if they are to successfully carry us into the 21st century, our political and economic systems will be in dire need of reform, but we are at a loss as to what direction the changes should take. The challenges are relatively clear to us, but when it comes to effectively confronting them, our social compasses don't seem to work any more. There seems to be hardly any direction, let alone long-term vision, that could guide us in creating the conditions for leading our societies into a desirable future. And it is not only our social systems we are rapidly losing confidence in. As the impact of humanity on the planet's ecosystem increasingly threatens even the survival of the species, we are losing confidence in ourselves as well. We have, it seems, entered a moment of existential crisis on a truly global scale.⁹

8. Habermas (1985).

It is perhaps not very surprising that in a situation where society's "regular" navigation systems are experiencing great difficulties in steering us toward a desirable future, art should come prominently into view as the most emphatically irregular and traditionally autonomous field of social practice. As the art critic Boris Groys writes, turning to art might help us in this situation because it has the capacity of "liberating life from history".¹⁰ Groys seems to believe in the power of art as an autonomous practice that can help us cope with complexities in life that can't adequately be addressed by our conventional social systems. And while demanding that art liberate life from history might appear hyperbolic or even naive today, Groys is right to point to art's ability to create a space of expression set somewhat apart from the normal course of things. This ability, traditionally understood in terms of autonomy, might indeed help us in our struggle with the epochal challenges of our time.

Yet assigning such a role to art and aesthetic practice raises a host of difficult questions. Is it possible to redefine autonomy in terms of a specific historical role played by art, particularly if, as Groys says, we expect it to free us from history? Would it be at all legitimate to think of the autonomy of art as a relationship of simultaneous independence from *and* service to society? And even if we could agree on such a notion of autonomy, what kind

9. This is perhaps most dramatically expressed in the concept of the Anthropocene, which I will discuss in chapter III.
10. Groys (2016): 38.

of relationship between independence and social function (in the broad sense of serving society) would we be talking about? What demands could be objectively made of art, and what would be the social conditions that would allow art, or rather artists, to respond to those demands?

These are incredibly difficult questions, and I am under no illusions as to my ability to sufficiently answer them in these few pages. What I would like to do here is to take a fresh look at art as an autonomous aesthetic practice and establish some starting points for addressing it today in a sensible and timely fashion. Doing so will necessarily entail an analysis of the conditions under which the phenomena we subsume under the vague term “art” currently exist. However, I am afraid this won’t be enough. The predicament I have sketched in terms of the tentative notion of post-autonomy makes it unlikely that the resources for effectively delineating a timely notion of autonomy can be found in an analysis of the present alone. And this is why we need to mobilise the historical memory of the invention of aesthetic autonomy.

I. Aesthetic Revolution: Digesting Crisis

Fortunately for us, there has been an upsurge of scholarly interest in recent years with regard to the historical emergence of art as a realm of specific experience, i.e., as a sphere of aesthetic autonomy. Jacques Rancière and, more recently, Arnold Heumakers refer to this process as “the aesthetic revolution”.¹¹ Taking place during the late 18th and early 19th centuries, it was a process of radical social innovation that shaped the modern European understanding of art. In Rancière’s formulation, this revolution brought us into the “aesthetic regime of the arts” that he defines as

the regime that strictly identifies art in the singular and frees it from any specific rule, from any hierarchy of the arts, subject matter, and genres. Yet it does so by destroying the mimetic barrier that distinguished ways of doing and making affiliated with art from other ways of doing and making, a barrier that separated its rules from the order of social occupations. The aesthetic regime asserts the absolute singularity of art and, at the same time, destroys any pragmatic criterion for isolating this singularity. It simultaneously establishes the autonomy of art and the identity of its forms with the forms that life uses to shape itself.¹²

11. Rancière (2004), Heumakers (2015).

12. Rancière (2004): 23.

Here, Rancière articulates the deep ambivalence that has been inherent in art since its inception as a field of autonomous social practice at the end of the 18th century. He describes the aesthetic liberation of art as a process that established it as a singular, autonomous realm but at the same time unhinged it from any definitive position or function within society. While the Romantics receive credit for its first full-blown expression, the emergence of the aesthetic regime was the result of a much wider historical process. The scientific revolution of the 16th and 17th centuries, from Copernicus and Galileo to Descartes and Newton, prepared the ground for the idea that human beings were capable of creative expression on a par with that of nature. However, it is important to remember that this shift was not a single happy awakening but a difficult and complex process. It entailed a fundamental shift in the European worldview from the idea of a closed cosmos to that of an open, infinite universe. What Immanuel Kant famously defined as “mankind’s exit from its self-incurred immaturity”¹³ could also be seen as the painful loss of a world defined by the supreme relationship between God and humanity.

The Enlightenment brought the rationalist light of early science to God’s creation, and the order it seemed to reveal was far from divine. In fact, the empiricist classifications and taxonomies that appeared throughout the 18th century added up to one long letter of dismissal for the previous supreme commander of the united forces of nature. While

13. Kant (1999): 20.

Nietzsche's famous proclamation of the death of God as the divine moral legislator did not appear until the 1880s,¹⁴ God's position as the ultimate cause of all natural processes became vacant in the 18th century. It seems fair to assume that God's departure from nature's steering wheel caused a disorientation similar to the one we are experiencing today.

One of the ways the 18th century found to respond to that disorientation was to transform – or, if you will, to elevate – art to an autonomous realm of aesthetic expression, in the sense first articulated by Alexander Gottlieb Baumgarten in the mid-18th century. An aesthetic sphere that was somewhat separate (autonomous) from an unhinged world provided a jurisdiction where the replacement of the old divine authority with the new rule of human creativity – think Kant's *sapere aude!* – could be expressed.¹⁵ Thus, when today we speak of the aesthetic revolution, we have to remember that it was much more than an aesthetic event. It was indeed a *revolution* propelled by a dramatic social and, indeed, spiritual upheaval and achieved by a formidable mobilisation of society's aesthetic resources. The aesthetic revolution was not merely an event that changed the history of art but a sociocultural process in which society rose to the occasion by delimiting an amorphous sphere of aesthetic autonomy where the “distribution of the sensible”¹⁶ could be renegotiated. As Hölderlin put it in his poem “Patmos”, “Where there is

14. See Nietzsche (1999a): 481.

15. For two very different assessments of this process, see Honour (1979) and Eagleton (1990).

danger there also grows salvation.” In historical hindsight, it might be more appropriate to speak of digestion rather than salvation. The emergence of the aesthetic regime didn’t deliver Europe from the loss of divine order or the conflicts and wars that accompanied it, but it helped it to digest them, to absorb the shocks. Art became the creation of an aesthetic sensorium that was autonomous, yes, but also able to give society a symbolic alphabet that could be used throughout other social spheres trying to cope with the radical changes of the time.

And while it would be pointless and naive to invoke something like a second aesthetic revolution in the face of the various crises we are facing today, it is absolutely worth reminding ourselves of the crucial digestive function that art took on at the historical moment of its birth as a realm of aesthetic autonomy. The reason I don’t think we’re in any position today to indulge in a celebration of post-autonomy has everything to do with our own social and, indeed, spiritual crisis. Today, our societies are up against challenges that are easily as dramatic as those of the late 18th century. The world has entered a period of existential crisis once again, and it is our task today, as it was at the time of the aesthetic revolution, to rise to the occasion and confront this crisis effectively.

<http://m11.manifesta.org/en/education/zurich-load-mike-bouchet>

Mike Bouchet, *The Zurich Load, Löwenbräukunst* (2016)

Art as system of social digestion. At Manifesta 11, the US-American artist Mike Bouchet uses the amount of human excrement produced in one day by the city of Zürich in an aesthetic onslaught on the olfactory part of the human sensorium (sense of smell).

Photo: Camilo Brau

II. Autonomy and *Weltbezug*: Three Options

The question, then, as the philosopher Peter Sloterdijk has put it, is how art can find an effective *Weltbezug*, i.e., an appropriate relationship to the world.¹⁷ A cursory look at the debates that led to the invention of artistic autonomy reveals that the matter was contested during the aesthetic revolution as well. For Kant, art's *Weltbezug* was almost exclusively a matter of subjective judgement. Schiller argued that art should be a tool for the "aesthetic education of man". And Schelling demanded of art a dynamic performativity through which it could reveal the forces underlying the appearances of natural forms. Today, the question of art's *Weltbezug* has returned with unprecedented urgency in the face of a new existential crisis. Unfortunately – and this is Sloterdijk's critique – it encounters an art world that in large part seems to be happily coiled up in a state of self-referentiality; the "motto '*l'art pour l'art*' has before our eyes turned into 'the art system for the art system's sake.'¹⁸ As appropriate as this critique might be, in our frustration with the actually existing art world we should remember not to equate

17. Sloterdijk (2009): 686–690. I found it difficult to translate *Weltbezug* into English; its meaning lies somewhere between "reference to the world" and "commitment to the world". While I do use "engagement" later in this essay, this word carries a particular charge I would prefer to avoid. Hence my decision to keep to the German for the most part throughout the text.

18. Ibid.: 689.

aesthetic autonomy with the – again, partly real – autism of the art world. For those of us who believe art and aesthetic practice have an important role to play in our crisis-ridden world, the challenge lies in the search for a timely configuration of the relationship between autonomy and *Weltbezug* as mutually constitutive forces.

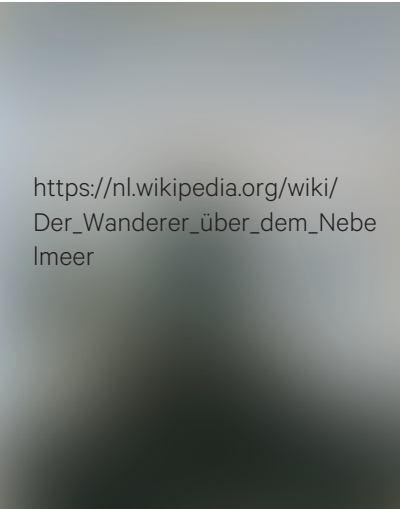
In the remainder of this essay, I would like to begin to conduct such a search. In each of the following three chapters, I will confront a current development or “trend” toward a possible reconfiguration of the relationship between autonomy and *Weltbezug* by invoking a major thinker of the aesthetic revolution. My objective here is to construct three preliminary testing grounds on which these “trends” can be scrutinised and related to some of the conceptual struggles waged during the aesthetic revolution.

First, I am going to use the moralistic aesthetics of Immanuel Kant to confront the debate around the so-called Anthropocene epoch that currently holds the international art world in its grip. The Anthropocene holds great significance for our discussion because it represents a scientific articulation of our current crisis, and it does so with unprecedented radicality. The question I would like to explore with reference to Kant is whether the art world’s enthusiastic embrace of the Anthropocene thesis amounts to a newfound sensibility in art that breaks with its self-referentiality, thus instigating an aesthetic dialogue with science that could become a pillar of the kind of *Weltbezug* we are looking for.


Second, I will take Friedrich Schiller's demand that art should become an instrument for "the aesthetic education of man" and put it to work within the discourse around the creative industries. The question I want to explore here is whether Schiller's ethico-political pathos has found a more realistic, albeit strange, application in the idea that art, thanks to its autonomous status, could be the creative saviour of a crisis-ridden economy.

Third, I will confront the question of our contemporary understanding of the relationship between aesthetics and politics through the work of the great Romantic philosopher Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Schelling's philosophy enables us to rethink this relationship beyond nostalgia for the avant-garde and the misconception of political art as aesthetically embellished ideology. Instead, it opens a path toward a more subtle approach to thinking about the mutually constitutive relationship between autonomy and *Weltbezug* that locates its political impetus in an artistic attitude of what I want to call *performative defiance*.

It should be obvious that none of this is supposed to provide ultimate answers to these extremely difficult questions. The purpose of this essay is to stretch the idea of autonomy in a somewhat new and perhaps refreshing direction. It does not represent a definite statement but rather attempts to draw a map delineating a potentially productive field of research I hope to cultivate over the course of the next few years.



https://nl.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_über_dem_Nebelmeer



<https://500px.com/photo/1940712/neue-regel-by-christophe-dessaigne>

Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817)
Gemälde / Öl auf Leinwand, 94,8 x 74,8 cm
Courtesy of bpk / Hamburger Kunsthalle / Elke Walford

Christophe Dessaigne, *Neue Regel* (2010)
Photo: © Christophe Dessaigne / Trevillion Images

Caspar David Friedrich's *Wanderer über dem Nebelmeer* is one of the icons of Romanticism. It's a nearly complete aesthetic index of the challenges modernity poses to the individual and society. Christophe Dessaigne's contemporary reenactment *Neue Regel* (2010) brilliantly articulates the artist's search for a similar *Weltbezug*.

III. Defying Kant: Autonomy and the Anthropocene

Follow the Science?

There is a tendency in certain quarters of the scientific community as well as in popular culture to understand the distinctiveness of our current period not only in historical but also in geological terms. This tendency is expressed in the declaration of the arrival of a new geological age: the Anthropocene. Combining the ancient Greek words *anthropos* (human being) and *kainos* (recent or new), the notion conveys the idea of the arrival of the age of humanity. Signalling the end of the Holocene, the dawn of the Anthropocene marked the start of an era in which human impact on the earth has become so forceful that today we are seeing shifting seas, changes in climate, and the radical reduction of biodiversity, all of which making human extinction a foreseeable possibility. In other words, the idea of the Anthropocene casts humanity as a telluric force that is simultaneously a force of apocalypse, of the collapse of the future of both itself and the planet.¹⁹

First formulated by the Dutch atmospheric chemist and Nobel laureate Paul Crutzen, the Anthropocene thesis suggests that since the late 18th century – since James Watt’s invention of the steam engine in 1784, to be precise –

19. For an excellent introduction to the debate, see Bonneuil & Fressoz (2016).

the assumption of the duality of nature and humanity has become problematic, if not obsolete.²⁰ We can no longer see nature as the stage upon which human agency unfolds. Instead, humanity and nature have merged. And while our impact on the earth's ecosystem has so far been catastrophic, the emergence of the idea of the Anthropocene signals a scientific turn towards humility and responsibility: at last we are realising our hubris and are beginning to change our ways in order to save the planet and ourselves.

The international art world has embraced the Anthropocene thesis with great enthusiasm. What started with the 2013 exhibition *The Whole Earth* at Berlin's Haus der Kulturen der Welt²¹ has become a veritable explosion of shows, conferences and publications.²² There is, of course, nothing remarkable about influential art institutions and their curators, artists and intellectuals turning their attention to a new hot topic. The question we need to ask – perhaps with a nod to Nietzsche, who thought art might be able to make science aware of its limitations²³ – is whether there is something in the art/Anthropocene coupling that promises an opening of the international art world toward a productive restructuring of the relation between autonomy and *Weltbezug*.

In respect of this, it is instructive to note an interesting historical coincidence. As I pointed out, Paul Crutzen, the

20. Crutzen (2002): 23.

21. Franke & Diederichsen (2013).

22. For a comprehensive overview, see Davis & Turpin (2015).

23. Nietzsche (1999b):13.

scientist who coined the term “Anthropocene”, dates the epoch’s origin to the 1784 invention of the steam engine. The steam engine is, of course, the synecdoche of the Industrial Revolution, symbolising a radical shift in the interaction between humans and their environment. The Anthropocene therefore has a fascinating relationship to the event in philosophy that Kant, in his 1787 preface to the *Critique of Pure Reason*, called the Copernican revolution: the separation of the transcendental subject from nature, i.e., from the objective world.²⁴ With Kant, the subject is elevated to what we might call an ontological state of exception as moral maker of the world. In a strange way, understanding our age in terms of the Anthropocene pushes Kant’s Copernican revolution to its extreme conclusion, reuniting the subject with nature as a now fully enlightened transcendental subject that has finally accepted its (scientific) responsibility to steer the planet and itself away from the path to annihilation.

In order to assess the role art might play in this process of Anthropocenic enlightenment, it is instructive to go back to Kant’s initial formulation of the Copernican revolution and to take at least a cursory look at the late-18th- and early-19th-century art world’s reaction to his musings on aesthetics and autonomy. Getting a grasp on Kant’s relationship to the aesthetic revolution could perhaps give us an idea or two as to the challenge and the possibilities the Anthropocene presents for contemporary art.

24. Kant (1974a).

Kant Goes Anthropocenic

Modernity's intellectual debt to Kant is undoubtedly immense. However, his philosophy not only laid the conceptual foundations of modern thought, it also reflected the spirit of an era that was still struggling with the shock of a world going through a process of disenchantment. In many ways, Kant's critical philosophy can be seen as a strategy of containment in a world that was threatening to be thrown out of joint. Kant is, of course, *the* philosopher of the Enlightenment but also the philosopher who shied away from putting the newly won potential for human freedom out into the world. Instead, his philosophy is one of retreat by the subject into almost complete insulation from nature. His critical philosophy is an epistemological fitness boot camp for the transcendental subject who tones his or her moral muscles through the gymnastics of reason. A world in turmoil – which for Kant is an essentially unknowable world – can only be saved by moral athletes hardened by the exercise of reason. And of course this is reflected in Kant's aesthetic philosophy as well. It is true that Kant is an early advocate of the idea of aesthetic autonomy, whose central characteristic he defines as "purposiveness without a purpose."²⁵ But aesthetics, like everything else, is an epistemological matter for Kant, a question of subjective judgement. Kant's aesthetic autonomy applies exclusively to judgement (and is, in the final analysis, again linked to morality).

To the question of how art is produced, Kant responds with the notion of genius. Genius, he says, is what enables artists

25. Kant (1974b): 143.

to create objects that occasion aesthetic experiences. Its main characteristic is originality, which he defines as “a talent for producing that for which no definitive rule can be given.”²⁶ Genius isn’t based on knowledge or reason; it cannot be learned. Instead, the concept articulates, in a way, the breakthrough of the metaphysical into the fortress of the transcendental subject. It is nature’s “soul” or “spirit” possessing the subject that enables her or him to become an artist, i.e., someone capable of producing objects occasioning experiences of beauty or the sublime. Thus, genius is something that happens to the artist (through proto-divine intervention) rather than something he or she makes happen.

It was the early Romantics who liberated genius from Kant’s “non-sensuous aesthetics”²⁷ of the transcendental subject in order to bring it into the world proper. For Herder, Goethe and Moritz, genius is connected to a rather worldly notion of *force* (Moritz talks about *Thatkraft*), thereby mutating into a model of creative subjectivity that combines qualities such as sensibility, authenticity and originality.²⁸ Within the realm of aesthetics, a genius is someone who dares to take up at least a tiny fragment of the vacancy opened by God’s departure. With a generous dash of defiance and even impertinence, the genius expresses human greatness as a creative force. “In the genius,” the German philosopher Rüdiger Safranski writes apropos of the spirit of the era, “mankind achieves its true greatness.”²⁹ It was defiance in

26. Ibid.: 241–242.

27. Eagleton (1990): 21.

the face of the unsettling consequences of divine loss that made the artistic genius an avant-garde figure long before the invention of the avant-garde. A genius was someone who had the guts to explore that which, according to Kant, could not be explored. And the genius's defiance was precisely what brought aesthetic autonomy into the world. It helped to construct a realm of social practice in which the symbolic, aesthetic resources could be created that allowed European societies to process – albeit imperfectly – the shocks of the radical cultural and spiritual changes of the time. It therefore configured the first mutual constitution of autonomy and *Weltbezug* at the beginning of the aesthetic regime.³⁰

One interesting question raised by the institutional art world's enthusiastic embrace of the Anthropocene is whether it might present an opportunity for art to perform

28. "Spontaneity, individuality and 'inner truth' came [...] to be recognized as the criteria by which all works of art, literature and music, of all periods and countries, should be judged. It is here, perhaps, than one essential distinguishing characteristic of Romantic art becomes evident – the supreme value placed by the Romantics on the artist's sensibility and emotional 'authenticity' as the qualities which alone confer 'validity' on his work" (Honour (1979): 20).
29. Safranski (2013): 79.
30. While it is true that autonomy was initially a metaphysical affair of "beauty and absoluteness" (as Hirschhorn says in the quote in the Introduction), it came into being as a "service rendered" to a society that direly needed its help in dealing with (or digesting, as I put it earlier) the social challenges of the time. In other words, *Weltbezug* was hardwired into autonomy from the beginning.

a similar act of defiance. If so, what would be at stake would not, of course, be the rediscovery of genius – to expect that would be total romantic naiveté – but rather that of an attitude of defiance built, perhaps, on a newfound sensitivity to the existential threat humanity is facing today. Could the turn toward the Anthropocene signal an attempt to break out of the contemporary art world’s solipsism analogous to the genius’s escape from Kant’s transcendental subjectivity? Would this, indeed, signal art’s exit from “the manifest isolation from everything that lies outside of its sphere?”³¹ And could we even hope that such an act of defiance might lead to the demarcation of a new kind of aesthetic autonomy, one that will find its *Weltbezug* as the source of an aesthetic vocabulary appropriate to the challenges expressed in the Anthropocene thesis?

Repairing a Fashionable Dead End

The sobering answer is that none of this is likely at all. To begin with, the manner in which the art world is “doing” the Anthropocene at the moment suggests the usual cycle of self-referential regurgitation. While there is no shortage of critical voices within this discourse, thanks to their rhetorical autism, there is absolutely no danger that any of this might be of even the slightest consequence beyond the narrow confines of the international art scene.³² The attitude of Bruno Latour, a key intellectual figure in the contemporary art world, can perhaps be seen as emblematic here. In a recent interview for an anthology entitled *Art and the Anthropocene*, Latour first praises the

31. Sloterdijk (2009): 688.

Anthropocene as a “connector” that “brings together artists, scientists, and philosophers” to work out ways of saving the planet and then goes on to say:

That’s why we’re commissioning this monument to the Anthropocene... once it’s built, I will forget about the Anthropocene. We will use other terms.³³

As off-putting as such cynicism might be, it is not totally misplaced. As the British philosopher Howard Caygill has shown, the Anthropocene, rather than signalling a scientific turn towards humility, primarily serves as a weapon in the ongoing colonisation of geology by the field known as earth system science.³⁴ This is not, of course, the place to discuss scientific power struggles. Suffice it to say that earth system science is the geological arm of cybernetics; as such, it is an interdisciplinary scientific approach based on the radical equation of humans and machines.³⁵ So the motto of the Anthropocenic believers, as expressed by Bruno Latour – “Oh great, we’re so strong that we can re-make the planet”; we’ve become the engineers of the

32. There is, of course, a lively debate around the rhetorical autism of the institutional art world. See, e.g., Demand (2012); Oudenampsen (2015).

33. Davis & Turpin (2015): 49.

34. Caygill (2016).

35. For a proper critique of cybernetics, see the still-brilliant Hayles (1999). Holmes (2009) provides an accessible critique in a more art-related context. For an ambivalent assessment in the context of the history of Silicon Valley, please consult Chapter 5 of Olma (2016).

planet”³⁶ – carries a dangerous ethical charge. There is a good chance that what the scientific proponents of the Anthropocene are aiming for is a 21st-century version of the Kantian boot camp in which the subject of reason is replaced by the cybernetic steersman – an info-mechanical engineer utterly devoid of any of the attributes that make us human, let alone aesthetic beings. There is nothing defiant in an artistic practice that attempts to turn art into an interior decoration department for the Anthropocene. The only *Weltbezug* to be found in such an exercise is that of cheap docility in the service of further aesthetic impoverishment. This would be anti-art in the worst sense of the word.

That is not to say, of course, that aesthetic engagement with the challenges articulated in Anthropocene theory is impossible or even unnecessary. Take, for instance, the work of the French-Algerian artist Kader Attia. He is an established artist, yet much of his work evolves out of an understanding of the world that goes against the grain of contemporary culture in a fascinating way. For Attia, the main principle that sets the world (and his work) in motion is *repair*. According to him, the notion of repair is “at the origin of everything”³⁷. In large part, his work amounts to a project of visually articulating an ontology that he believes to be a ceaseless cycle of “injury” and “repair”.³⁸

Anything you look at – this door for instance – results

36. Davis & Turpin (2015): 49.

37. Gaensheimer & Görner (2016): 194.

from repair: there are two steps between the previous and the current state,” Attia says. “Originally, it was a piece of wood until the human hand decided to transform, cut and carve it and intervened culturally according to the natural process of agency. I think we can draw a parallel between natural selection (as a form of repair) and mankind’s modes of interaction with its environment which have produced what is called culture... [I]f you... consider together the traditional cultures and the way they created injuries to have traces on the body (scarification), the fact that when natural species that were about to collapse within their environment had to reinvent themselves and create variation to continue, if politically you try to understand whether democracy and capitalism are ideological process of repair, if you find a complementary dialogue between art as a creative process and war as a destructive process that are both completely linked and occur one after the other, only then can you really map the entire history of humanity on the fundamental process of death, creation, destruction, repair. And this for me is very interesting as a key to understanding the agency of mankind.³⁹

I am not interested here in the philosophical or sociological adequacy of Attia’s statement. What fascinates me in his

38. I am aware of the popularity of “repair”, particularly in DIY-related design and art cultures. However, I believe Attia’s approach has a significance that goes beyond that.

39. Ibid.

<http://kaderattia.de/chaos-repair-universe/>

Kader Attia, *Chaos + Repair = Universe* (2014)
Sculpture, mirror fragments, metal wires
Courtesy of the artist and Galleria Continua
Photo: MMK Museum für Moderne Kunst / Axel Schneider

work is its radical reversal of perspective in looking at the world today. Our current obsession with creativity and innovation keeps our cultural view robustly fixed on the future. We are consumed by a desire for the “next big thing”. Our imagination is captured by a *new* economy, *new* politics, *new* technology and, indeed, *new* art and design. Kader Attia’s work makes us aware of this one-way street by turning our attention back to the past. Repairing means taking care of a part of the past that reaches into the present. It is taking care as a selection of what we want to continue in the future. The process of selection may also lead to innovation, but again, it is based on taking care of what there is. Like Walter Benjamin’s angel of history, the repairman or -woman (the artist) looks toward the past, but unlike that angel, he or she doesn’t have wings that are caught in the storm of progress.⁴⁰ Instead, he or she has hands that can intervene in the immediate past, at least for a brief moment, stitching together elements of an aesthetic of care.

What intrigues me here is the humility of this image, which is not necessarily anti-Promethean but rather alter-Promethean. There is no celebration of superhuman ingenuity⁴¹ here, no saving the world or making it a better place or any such thing. Instead, artists’ genius, if we may call it that, lies in their ability to perform a reversal that invites observers to join

40. Benjamin (1991).

41. Incidentally, Attia dismisses the idea of the Anthropocene as “delusional” in the sense of “a very post-hippie re-enactment, so not really contemporary to our times”. See Gaensheimer & Görner (2016): 194.

them in their swerve away from the cultural mainstream. In doing so, Attia helps us to imagine alternatives to our cybernetically predetermined models of the future, of which the Anthropocene seems a particularly insidious version.

IV. Performing Schiller: Aesthetic Education in the Creative Industries

Autonomy's Unexpected Evangelist

The creative industries are a British policy invention that came about around the turn of the millennium. Inspired by a less successful forerunner, the Australian Creative Nation Initiative, the UK government floated the idea. Suddenly, creativity was recognised as something so crucial to and, apparently, pervasive in the economy that it needed to become an industrial sector. Its birth certificate was issued in 1998 by the Blair government's Department for Culture, Media and Sport (DCMS) in the form of the so-called Task Force Mapping Document (upgraded in 2001), which decreed the formation of a new post-industrial supersector out of thirteen otherwise distinct fields ranging from advertising and interactive leisure software to the performing arts.⁴²

Although it failed to turn the British economy into a creativity hothouse, the initiative was a big hit abroad among continental policymakers. Some countries were quicker than others to adopt the approach, but today creative industries policies are a staple of European governance. EU programmes and funding schemes facilitated the proliferation of new governmental and semi-governmental institutions, conferences, and international joint projects, as well as countless research and expertise platforms.

42. DCMS (1998/2001).

EU money, of course, is always a strong incentive for policy restructuring, but I think it is fair to say that the creative industries approach caught on because policymakers saw it as a sensible and promising attempt to design policy tools that could effectively regulate the transition to a post-industrial economy. And so people responsible for crafting creative policies all over Europe started engaging in their own kind of creative accounting, showing year after year how much the sector had grown, yet again, and how the creative industries were the real engine or flywheel – or whichever metaphor they deemed fit – of the economy.

There is a lot to criticise with regard to the rose-coloured classes through which proponents of the creative industries tend to view the current economic situation.⁴³ Particularly within the more radical quarters of the art scene, there is a suspicion that creative industries policies essentially amount to a more or less open attack on autonomy.⁴⁴ I will return a bit later to some of the misconceptions that guide creative industries thinking. What I would like to concentrate on for the moment is the oft-overlooked fact

43. There is now quite an extensive body of critical literature on the creative industries. See, for instance, Raunig et al. (2011), Reckwitz (2012), Lovink & Rossiter (2007), and Heartfield (2005). Robert Hewison (2014) provides an excellent critique of the source of this policy meme. And one should not, of course, forget renegade geographer Jamie Peck's tireless attacks on Richard Florida and the urban policies his theses have instigated (see, e.g., Peck (2005)). For my own assessment of current policies on creativity and innovation, see Olma (2016).

that at the heart of the creative industries discourse we find a strong commitment to autonomy. In fact, the autonomy of art is very much the foundation on which the creative industries approach is built. I realise it sounds somewhat counterintuitive, but if we take a closer look at the logic of creative industries policies, we simply cannot help coming to the conclusion that it stands or falls with the autonomy of art. This has become particularly obvious since the early enthusiasm for the “surface” design of consumer goods gave way to calls for art and art-related practices to bring “innovation”, “creativity” and “change” to the economy. The reason they are thought to be able to do this is, of course, the conviction that they take place within an exceptional, and indeed autonomous, realm of social practice. So at its core, the creative industries paradigm has absolutely nothing to do with economics. In fact, one would be hard-pressed to find an economist among the proponents of the policies it has given rise to. The Austrian economist Joseph Schumpeter once referred to the principle of “creative destruction”⁴⁵ as the driver of economic life, and it seems that today the “creative” part of the equation can no longer be provided by the usual sources of economic value. So art has to step in, or rather is being mobilised, as the realm of social practice that might be able to re-educate managers, entrepreneurs and workers so they can manoeuvre the economic ship back into more creative waters.

44. See, e.g., Gielen (2013).

45. Schumpeter (1912).

Schiller's Spieltrieb

Aesthetic pedagogy, of course, was precisely what Friedrich Schiller proposed should be the social function of artistic autonomy. “With Schiller,” Arnold Heumakers writes, “art doesn’t get stuck in autonomy. Instead, it functions as an Archimedean point from which the world can be changed for the better.”⁴⁶ While for Schiller, changing the world for the better had strong ethico-political overtones, today’s creative industries paradigm represents an attempt to apply his logic to the economy. The thesis that the creative industries are based on a commitment to artistic autonomy might be a controversial one. The reason I would like to entertain this idea nevertheless is that I believe putting Schiller’s thought to work within the creative industries might bring us a step closer to understanding what kind of *Weltbezug* is possible for art in relation to economic practice.

Going back very briefly to Kant’s boot camp of morality and reason, we recall that for him, the aesthetic was exclusively a matter of judgement (with an autonomous character defined by “disinterested interest”). Schiller was an enthusiastic reader of Kant but also believed he had found a way to challenge the purely subjective character of Kant’s aesthetics. In the Kallias letters, written to his friend Körner, Schiller tries to circumvent the Kantian impossibility of aesthetic objectivity, and he does so by linking beauty to freedom.⁴⁷ He begins by asking what it is that qualifies an object to provide us with an experience of beauty. The

46. Heumakers (2015): 199.

47. Schiller (1980).

answer he arrives at is this: beauty is the expression of freedom in appearance. Freedom, he says, is something that exists only in humans, not in nature. However, what does exist in nature is a type of appearance that evokes freedom (*Freiheitsähnlichkeit*, literally “similarity to freedom”), and it is this that affords us the experience of beauty (later, he includes the sublime as well). Freedom, and indeed autonomy, are ideas nature is able to convey to us through the free play of form and matter. And when this happens, we experience beauty.

Schiller illustrates this rather abstract claim by way of a number of instructive – if to modern ears perhaps slightly corny – examples. To begin with, there is natural beauty (*das Naturschöne*), which Schiller explains by contrasting a wild horse galloping freely away to a coach horse whose body has been formed, or deformed, by years of forced labour. Schiller’s wild horse displays natural beauty because it is able to express its inner nature, developing its living form through autonomous movement. It is the free play of form and matter that determine natural beauty. Against Kant’s limitation of aesthetic value to the realm of subjective judgement, Schiller writes:

The difference between two beings of nature, of which the one is total shape and shows a perfect domination of the living force about the mass, while the other one has been subjugated by its mass, remains, even after the complete suspension of the judging subject.⁴⁸

A similar expression of freedom in appearance (*Freiheitsähnlichkeit*) also determines our aesthetic judgement with regard to artificial objects, for instance in the way a piece of clothing harmoniously fits the body of the person wearing it. In other words, freedom in appearance for Schiller means that the combined elements that make up an appearance are granted the liberty to come into their own, that they integrate into a whole without losing their respective individual rights.⁴⁹ Freedom in appearance is for Schiller essentially the beautiful expression of vitality – that is, of life. It manifests itself through the free play of elements perfectly able to express their vital potential and thus, according to Schiller, their beauty. This is the creative play between life's harmony and tension, and it is exactly what he demands that artistic practice aim for, and the reason he reserves for it the realm of aesthetic autonomy.

What Schiller wants to construct – theoretically, yes, but also in his artistic practice – is an aesthetic *Übungsraum*, a training space where the objective vitality of life is expressed by a genius that no longer comes from a magical force beyond human understanding but rather from an aesthetic sensibility as expressed in *Spiel*, or play. In his

48 Ibid., letter of 23 February 1793: 416–417. For the English translation of this passage, I have relied on Welsch (2014).

49. In an interesting way, Schiller anticipated the difference between entropy and negentropy that the science of thermodynamics, then just about to be invented, would introduce.

Letters on the Aesthetic Education of Man, Schiller defines the play drive (*Spieltrieb*) as the mediating element between what he believes to be the two integral parts of human nature: it is

a medium position, in which sensibility and reason are at the same time active, and thus they mutually destroy their determinant power, and by their antagonism produce a negation. This medium situation in which the soul is neither physically nor morally constrained, and yet is in both ways active, merits essentially the name of a free situation; and if we call the state of sensuous determination *physical*, and the state of rational determination logical or moral, that state of real and active determination should be called the *aesthetic*.⁵⁰

Thus, where Kant wanted a boot camp, Schiller wants a playground. According to Schiller, whenever pure or practical reason rules supreme, one half of human nature illegitimately suppresses the other. The result of the imbalance is a fundamental alienation that in fact leads sooner or later into the abyss that Kant, with his dictate of reason, was bent on avoiding. Only if human beings are also able to give themselves over to their play drive can both sides of human nature be brought into balance. Only then, Schiller asserts, can human beings become human in the full sense of the word. Art's educational task, for Schiller,

50. Schiller (2000), letter 20: 81. For the English translation, I have relied, with occasional amendments, on the Penguin Classics Edition. See Schiller (2016).

was to denounce the real existing alienation within society so people would find a way to overcome it, i.e., to create a world in which alienation has become history.

A Spieltrieb Goes to Market...

It is clear to us today, even more so than it was for Schiller, that this vision of an “aesthetic state” is no more than a utopian illusion.⁵¹ Schiller may have believed that “it is beauty through which one walks toward freedom”,⁵² but not even the most hopelessly romantic commentators would make such a claim in our time. Schiller’s idealistic notion that political maturity could be achieved through aesthetic education was never more than a sublime illusion (even if it refrained from rigorous engagement with the sublime). And yet one wonders if the *Spieltrieb* might not be an ideal means through which we could come to a more realistic application – in the sense of *Weltbezug* – of Schiller’s aesthetic state today. Could artists not become the Schumpeterian heroes of the early 21st century, introducing *Spieltrieb* into the economy via the creative industries as a median position between economic rationality and creative sensibility? One of the major obstacles standing in the way of Schiller’s *Spieltrieb* taking hold in the economy today is that the contemporary marketplace is very much the opposite of a playground. An inherent assumption of the creative industries discourse is that the culture of corporate capitalism, whose managerial bureaucracy tends to be rather hostile to risk

51. Nonetheless, for Rancière, it remains an “unsurpassable manifesto”. Rancière (2006): 24.

52. Schiller (2000), letter 2: 11.

and creativity, could be challenged by a self-organised, highly innovative outside force. The proliferation of small-scale, creative entrepreneurship is seen as a disruptive influence, fuelling the economy with the playful innovation that eludes ossified corporate structures. Unfortunately, this belief, as convincing as it may sound in theory, suffers from a persistent misconception of the nature of today's marketplace, particularly with regard to its capacity to accommodate the proliferation of small-scale *players*.

The crucial error lies in the belief that the democratisation of the technological infrastructure and, above all, the communication possibilities offered by the Internet have made markets more open than ever before and thus able to accommodate an essentially endless number of entrepreneurial products and services. The British-American writer and entrepreneur Chris Anderson gave us the most prominent expression of this view in his notion of the “long tail”.⁵³ Anderson argued that due to the “infinite-shelf-space” effect of online platforms like Amazon, the Internet would be able to break through the bottlenecks of broadcasting and traditional brick-and-mortar retail and turn the marketplace into a playground with space for even the most obscure offerings. Today's enthusiasm for entrepreneurial innovation is often based on an extrapolation of Anderson's influential thesis or similar arguments.

Unfortunately, even economists such as MIT's Erik Brynjolfsson, who served as one of Anderson's main

53. Anderson (2006).

references in his formulation of the long tail thesis, are losing their faith in the promised transformation of the market into a playground. Bryanjolfsson argues that the same technological developments that enable mass entrepreneurship have turned the economic sphere into a system of “winner-take-all markets”.⁵⁴ In the words of Internet critic Andrew Keen, the situation is “the opposite of Chris Anderson’s profoundly flawed theory of the long tail, with its nostalgic guff on the cottage industry of middle-class cultural producers all making a reasonable living from the digital economy.”⁵⁵ The long tail remains a beautiful fiction, not least due to the simple fact that attention is a very scarce resource. Infinite shelves are a great thing in theory, but in reality, nobody has the time, or indeed the attention span, to browse through them. We see a perfect example of how this logic works in the creative industries in music-streaming services like Spotify and Deezer, which are notoriously financially unrewarding for artists other than the absolute superstars. Given the communicational and logistical logic of digital technology and the Internet, the mega-success of the very few corresponds to a loss for the many, with increasingly little in between.⁵⁶ If we add to this the disturbing homogeneity of the “collaborative economy’s” supposedly creative workplaces (creative hubs, coworking spaces, etc.) as well as of their members, it becomes difficult to uphold the thesis that small-scale creative entrepreneurship is having a big innovative impact. Bottlenecks are bad for heterogeneity and difference. They

54. Bryanjolfsson & McAfee (2014).

55. Keen (2014): 143.

induce entropy, not play. The realistic fear on the part of entrepreneurs, creative or otherwise, of not getting through the bottleneck finds its expression in constant, feverish adjustments to the perceived “innovative” norm that – supported by the Internet and social media – result in a mobile uniformity of epic proportions. Under such conditions, the playful micro-entrepreneurship evoked by the creative industries discourse seems to be an unlikely path towards a more creative and innovative economy.

The Fragility of the Artistic Hero

The problem the creative industries discourse has with respect to autonomy is that it wants to have its cake and eat it too. The simple truth of the matter is that the creative industries’ theoretical appreciation of autonomy sits very uneasily with their practical approach to feeding autonomy to the market. Anyone who understands art’s value for the economy needs to be aware that the interaction between the two social systems must not be reconfigured at the expense of autonomy. This, I think, is the lesson we can still


56. For those with the means (and, sometimes, luck) to capture the attention of the masses, superstar status is within reach, even as it becomes more and more difficult for the “also-rans” to achieve even moderate success. In the end, one must admit that the long tail is essentially nothing but an unsuccessful attempt to resurrect (on the back of naive assumptions about the “game-changing” powers of the Internet) Say’s 19th-century law according to which every supply automatically creates a corresponding demand. Such an endeavour, while it might have a certain theoretical elegance, is absolutely inappropriate as a guide for present-day and, indeed, future entrepreneurs.

draw from Schiller: his attempt to liberate the *Spieltrieb* from the straitjacket of Kantian reason needs to find its contemporary analogy in an effort to liberate autonomy from the market's dictate of economic rationality. The "free play" of supply and demand has nothing whatsoever to do with "play" in its creative, Schillerian sense. There is, of course, absolutely nothing wrong with artists engaging in a hybrid professional practice. However, we cannot expect them to become the creative heroes who will rescue the economy from its current troubles.

As Georg Baselitz has beautifully demonstrated, being a hero is an ambivalent affair. His famous series of hero paintings depicts gigantic bodies whose incredible strength is matched by their fragility.⁵⁷ Baselitz's heroes are giants with feet of clay. They are outsiders and rebels who could equally easily become radical "change-makers" or collapse into lethargy. Some of Baselitz's heroes are artists. Seemingly torn between great deeds and great passivity, they represent, I think, a more honest image of the contemporary artist than the superstars paraded by the "thought leaders" and stakeholders of the creative industries. If we want artists to realise their creative strength, they need us to have patience with their fragility as well. And fragility is something the market has no patience for at all.

As disappointing as it may sound, artists will not save the economy. They are not the heroes who will make it creative

57. See Hollein & Mongi-Vollmer (2016).



<https://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/werk/detail/108-verschiedene-zeichen/>

Georg Baselitz, *Verschiedene Zeichen* (1965)

Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm

Collection: Fondation Beyeler, CH

© Georg Baselitz

Photo: Peter Schibli, Basel

and innovative – at least not in the straightforward way proposed by the proponents of the creative industries. Although there are isolated cases in which artists have acted as creative consultants and successfully intervened at different stages of the production process, it would be shortsighted to assume that these cases could be extrapolated to a general role for art with respect to the economy. And this is not an abstract philosophical argument but simply a lesson from history. Think, for instance, of the last great wave of innovation that took place on a global scale: the digital revolution. As I have shown elsewhere, it would not have happened without the aesthetic experiments of the hippie movement in the 1960s and 1970s.⁵⁸ Obviously, no young person joined the Californian hippie culture planning to lay the foundations for Silicon Valley and the digital revolution. People took part for the sake of pure exploration, in areas that included art, media and various other pursuits that had nothing to do with economic rationality.

The same logic also applies closer to home. Take a city like Amsterdam – arguably one of the models for Richard Florida’s bestselling consulting concept of the “creative city”⁵⁹ – which has proved several times throughout its history that economic prosperity can be built on an urban culture that caters to artists and weirdos.⁶⁰ We see a similar logic at work in our own research projects with artistically

58. Olma (2016): 131–164. See also the brilliant Turner (2006).

59. Florida (2002).

60. See, e.g., Crossen & Olma (2014).

inclined designers like Marcel van Brakel and Wander Eikelboom, whose artistic experiments time and again try to push the limits of cutting-edge technology. While they have no reservations about interacting with the market, this is always a step that comes *after* the cycle of artistic exploration is complete.

That art and the economy need each other is a truism. However, a mutually beneficial relationship between these two social systems can only be built on the premise of reciprocal respect for the logic of the other. The point is that whatever art might be able to do for the economy, it can only do it by keeping to its own strange and vague rationale. Art clearly has a *Weltbezug* with regard to the economy, but it is one that is much less direct and unmediated than the creative industries discourse would have us believe.

V. Politicising Schelling: Towards an Aesthetic of Performative Defiance

Art and Politics

While it may be sensible to advocate and defend autonomy in terms of art's "strange and vague rationality", working towards a timely reconception of autonomy's relationship to *Weltbezug* requires us to go beyond such commonplaces. Our engagement with the *scientific* thesis of the Anthropocene and the *economic* approach of the creative industries has revealed some of the great obstacles one encounters when trying to rethink autonomy for our time. In attempting to defy Kantian rationality and transform Schiller into a creative industries consultant, we were also able to collect a number of leads for rethinking autonomy, *Weltbezug* and their mutual constitution. But where should we turn for help in integrating those leads into a more systematic sketch of a relationship between autonomy and *Weltbezug* that would be pertinent to our contemporary condition? What is the nature of the ink with which we might draw a map showing how art today, in its "strange and vague rationality", engages in an effective relationship with the world?

The work of the French philosopher Bernard Stiegler proves greatly instructive here. Stiegler opens his *Symbolic Misery* trilogy with a meditation on aesthetics and politics. "The question of politics," he writes, "is a question of aesthetics

and, vice versa, the question of aesthetics is a question of politics.” He continues:

I maintain that we need to return to the question of aesthetics, particularly regarding its connection with the question of politics, in an appeal to the art-world to recover a political understanding of its role. The abandonment of the question of politics by the art-world is a catastrophe.⁶¹

We need to emphasise immediately that Stiegler is in no way bemoaning the lack of politically engaged art or anything like that. He is not party to the misconception one sometimes finds among artists and theorists that aestheticised political statements are a silver bullet that can be shot through the paradox of autonomy and engagement (*Weltbezug*).⁶² No, when Stiegler talks about aesthetics as a political issue, what he has in mind is art as the social organ of *aisthēsis*, i.e., the social system responsible for generating the perceptive sensorium that enables a given society to collectively express its desire for a common future. Unfortunately, Stiegler says, the contemporary art world no longer fulfils this essential task, condemning the uninitiated

61. Stiegler (2014): 1.

62. There can be no doubt that there is a place in contemporary art for politically engaged work, but this is too complex a matter to be dealt with in the current context. For an attempt to forge a connection between the avant-gardist ambitions of Dadaism and contemporary “dataism”, see Gerritsen, Janssen & Olma (2016).

masses to a techno-cultural netherworld where *aisthēsis* has been reduced to the symbolic misery caused by the dominance of marketing.

Whatever one makes of Stiegler's rather dramatic diagnosis,⁶³ the notion of art finding its political function in providing society with the means for collective *aisthēsis* makes a lot of sense. It also dovetails with the thesis put forward here that the invention of autonomy in the context of the aesthetic revolution was not a metaphysical event but a response to a social need. Directed to inhabit the ambiguous non-place of autonomy, art was able to provide a continent in turmoil with the aesthetic sensorium through which it could open itself to a common future. This, according to Stiegler, is the political function of art. It is obvious that the challenges that the aesthetic revolution confronted were different from those before us today. And it is also unlikely that Stiegler's appeal to the art world will be sufficient to move art back to the aesthetic front line in the collective struggle for a sustainable and desirable future. What seems more instructive to me is to try to find ways in which the political task of repositioning art for the sake of our future can be translated into an artistic ethos (or even several of them) that is able to capture the imaginations of and offer some kind of orientation to the young generation of artists and art students feverishly looking for a place in our overwhelmingly complex world.

63. For my own engagement with Stiegler's philosophy in the context of a radical politics of innovation, see Olma (2016).

In the remainder of this essay, I would like to attempt a first tentative step in this direction. In keeping with the methodology of the previous sections, I will seek help from yet another prominent figure of the aesthetic revolution, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. While Schelling is not usually seen as a political thinker, I believe his philosophy contains a number of insights that point to an aesthetic ethos that could help us to reconceive the relationship between autonomy and *Weltbezug* in a way that would correspond to the political function of the arts in Stiegler's sense.

Schelling and the Movement of Art

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling was a German philosopher who, along with Johann Gottlieb Fichte and Georg Wilhelm Friedrich Hegel, established the tradition of German idealism that provided the foundation for much 19th- and 20th-century philosophy in the continental tradition. German idealism is also the philosophical tradition that entertains the closest links to Romanticism and the invention of aesthetic autonomy. Schelling, in particular, developed the aesthetic musings of the early Romantics into a systematic philosophy of art. And what a philosophy it was: in his *System of Transcendental Idealism* (published in 1800), Schelling famously refers to art as the “only true and eternal organon of philosophy”,⁶⁴ because it is only in the “aesthetic act of the imagination” that we can reach beyond the ordinary appearance of things towards the absolute.⁶⁵ As I said earlier, the character of this “absolute”

64. Schelling (2000): 299.

65. Ibid.: 20.

was undergoing radical changes in Europe at the time. The reason why Schelling made art the cornerstone of his philosophy was his belief in the power of art when it came to “digesting” the seismic cultural shifts Europe was experiencing around the beginning of the 19th century. For him, it was only through art that the challenges posed by the Enlightenment and its scientific, ethical and political implications could be adequately processed by common people. Thus, while in a metaphysical sense, art was for Schelling the organon of philosophy, in a sociological sense, it served as a social *organon of digestion*.

For Schelling, Kant again serves as the point of departure. Schelling dismisses Kant’s strict distinction between subject (reason) and object (nature). According to Schelling, by simply positing a transcendental subject vis-à-vis an amorphous ground whose characteristics are essentially products of the mind, Kant ignores the question of how those two sides of the world interact with one another. True knowledge, understood as adequate correspondence between an act of perception and its object, is a sheer impossibility for Kant. However, in Schelling’s system of transcendental idealism, truth as congruity between the objective and the subjective becomes the central task of philosophy. Schelling approaches this task by developing a double metaphysics consisting of a philosophy of nature and a transcendental philosophy of the spirit. While for Kant, and even more so for Fichte, the construction of knowledge was basically a one-way street leading from the subject out into an essentially unknowable world, Schelling’s

philosophy of nature was an attempt to attribute agency (to use an anachronistic term) to a nature he understood as actively contributing to the generation of knowledge.

To make a rather long and complex story short, the intersection at which spirit and nature meet, and at which they regain their primordial identity (the absolute identity that was God before the creation of the world)⁶⁶, is the work of art. Here we encounter the hardcore genius of Romanticism, i.e., the artist who incorporates the sublime encounter of nature and spirit as a vessel who is only half-conscious when gripped by that encounter. According to Schelling, the aesthetic, or indeed beauty, is the representation of the infinite within the realm of human finitude. As such, it isn't a faculty of the artist but can only find adequate expression in the artwork.

Obviously, it is not my intention here to resurrect the quixotic notion of the genius or to fuel the romantic illusions still prevalent among some of our young art students today. However, what remains fascinating with regard to Schelling's brand of romantic Idealism is his understanding of art as a legitimate source of knowledge that ranks as highly as philosophy or science. It is in this sense that we must call Schelling's thought revolutionary. Not only does he anticipate the aesthetic philosophies of Nietzsche and Schopenhauer, he also clears the way for one of the most

66. For a fascinating meditation on Schelling's notion of God's hysterical self-referentiality (absolute identity) prior to creation, see Žižek (1996): 13–91.

influential contemporary philosophers, Gilles Deleuze. In *What Is Philosophy?* Deleuze and his co-author, Félix Guattari, sketch a tripartite theory of knowledge creation that assigns the task of creating *functions* to science, that of creating *concepts* to philosophy, and that of creating *affects* and *percepts*, i.e., ways of feeling and sensing, to art.⁶⁷ The key point for us is that for Schelling as well as for Deleuze and Guattari, art is an important mode of human knowledge creation. And this is, of course, something that has very recently become a matter for intense debate and experimentation in the field of artistic research. The big question no one has yet been able to answer is what the value is of the knowledge generated by the arts. Deleuze and Guattari's affects and percepts, I think, are still too metaphysical and hippieish to be put to use in our time. They do point in the right direction, though. When I think of some of our own research, for instance, Philippine Hoegen's exploration of the conundrum of personhood in her performances, or Martine Stig's experimental documentation of the shift in photographic perspective brought about by the popularisation of the top-down view, it's clear that such work aims to create affects and percepts that open society's aesthetic sensorium toward the future.

What Hoegen and Stig intuitively understand is the artist's need, in aesthetic expression, to creatively perform a movement that articulates his or her own "genius" within the movement of the world. We could, of course, specifically call this activity artistic *research*, implying a separateness from

67. Deleuze & Guattari (1994).

art-making, but in fact it is a necessary part and parcel of it. Moving critically along with the becoming of the world, i.e., with the environment (that which is not art but is relevant to it), gives the artist's work a sensitivity that expresses a *Weltbezug* that in no way conflicts with the autonomous character of his or her aesthetic practice.⁶⁸ As it turns out, this sensitivity, this type of *Weltbezug*, is quite close to what Schelling appealed for at the dawn of the 19th century.

The main context in which Schelling made his appeal was his famous public lecture on the relationship between the fine arts and nature, held in Munich in 1807 in honour of King Maximilian I of Bavaria's name day.⁶⁹ One of the interesting characteristics of Schelling's speech is that he discusses the notion of autonomy in contradistinction to naturalism and classicism. He argues that art, as long as it is based on mimicry, i.e., imitation of the mere forms of nature, maintains an image of nature that is essentially dead. The fact that classicism swaps the imitation of nature's dead form for the imitation of Greek ideals of beauty does little to change the "lifeless" nature of artistic products. Schelling credits the Hellenist Johann Joachim Winckelmann with having identified and promoted the ideal of emancipation in ancient Greek art, but he is not satisfied with classicism's arrest of the aesthetic in Greek ideals, even if it arrests it in sublime beauty.

68. It is fascinating in this context to relate the notion of *Weltbezug* to Van Dartel's (2016) idea of the situated turn in art and design.

69. See Schelling (1982).

Instead of sublime stasis, Schelling expects a certain agility from art: he wants it to move. And he demands movement precisely because he believes that only art has the capacity to keep up with the creative movement that drives nature, i.e., the movement of life. Schelling's revolutionary move – which is one the reasons his philosophy is experiencing such a comeback today⁷⁰ – was that he conceived of nature as *werktätige Wissenschaft*, which only imperfectly translates as “practical science”. *Werkätigkeit* amounts to an almost prophetic anticipation of what modern science refers to as self-organisation. Ergo Schelling's critic of mimesis: art should not create *like nature* but rather *as nature*. The classical enemy lurking in the wings here is Aristotle, whose principle “*ars imitatur naturam*” (“art imitates nature”) Schelling resolutely rejects. Against it, he mobilises Spinoza's contrast between *natura naturata* (nature as the passive product of an infinite chain of causation) and *natura naturans* (nature as a creative process), taking the latter as the template for artistic creativity.

This means that what is decisive for the relationship between art and nature is not the work (*Werk*) as an object – for instance, the painting in front of the painter – but rather the artist's performance (*Werkätigkeit*). As Dieter Jähmig has brilliantly phrased it, “This calls for a relationship

70. I am referring to the popularity, particularly in the art world, of the philosophical current that goes by the names of “speculative realism” and “object-oriented ontology”. For an introduction, see Bryant et al. (2011).

(*Verhältnis*), a performance or behaviour (*Verhalten*) that should not be an imagining (*Vor-stellen*) but a going along with (*Mit-gehen*).⁷¹ In other words, for Schelling, the artist is someone who, through the creative act, becomes part of the generative movement of nature. Spinoza's notion "*Deus sive natura*" ("God equals nature", literally "God or nature") here becomes the modern "*artifex sive natura*" ("the artist equals nature"). For Schelling, artists are only artists if they understand themselves as forces of nature.

It would be nonsense, of course, to translate this position into an appeal for contemporary artists to model themselves on, say, Jackson Pollock ("I don't paint nature, I am nature"). If there is one thing the Anthropocene thesis can teach us, it is that the Romantics' distinction between "nature" and "man" has definitely run its course. The movement of life Schelling found in the process of nature is something we must rediscover today in the complex convolutions of our contemporary nature-culture. Deleuze and Guattari try to capture it in the notion of *le survol*, a movement that is simultaneously *flying over* and *observing*.⁷² For them, *le survol* describes the mode of human knowledge creation in science, philosophy and art. The common denominator of these different modes of knowledge creation is a performativity that – in each domain in its own way – absorbs and moves along with the creative becoming of the world.

71. Jähnig (2011): 53.

72. Deleuze & Guattari (1994).

An Aesthetic of Performative Defiance

What we should take away from the philosophical trajectory that runs from Schelling to Deleuze is the demand for art's creative mobility. If there is anything "eternal" contemporary art should aim to capture, it is surely the eternal change of the world's becoming. And yet, for art, this isn't enough. The reason why the performative movement of *Mit-gehen* – as difficult as achieving this might be in itself – does not suffice has to do with our discussion of the political function of art at the beginning of this chapter. The reason is that the particular performativity required of art is that it must create the collective sensorium that allows us to reach together toward a common future. To understand what is at stake here, it might be instructive to contrast the performativity of art on the one hand with the current obsession with innovation, criticised in the previous section, on the other. When futurologists and innovation consultants envision the future, they generally do so by extrapolating from current trends. They usually get things wrong, because they tend to imagine the future as an (often technological) update of the present ("in ten years, we'll all be 3D-printing our shoes at home," etc.). The problem with this approach is that it defines the future as a linear, calculable continuation of the present. And while our algorithmic technologies may have put us on a trajectory that brings us closer to the horror scenario of being able to predict the future, art has an important contribution to make in preventing this from happening. The most appropriate attitude artists can adopt in respect of this, I believe, is one of defiance. I take my cue here from the British thinker Howard Caygill's brilliant philosophy of

defiance, which he develops in his writing on political resistance.⁷³ For Caygill, the purpose of resistance is not so much to overthrow the powers that be but rather *to create the conditions that will ensure our survival or enhance our capacity to resist in the future*. In other words, at the ethical core of resistance, as Caygill understands it, we find a notion of defiance as the will to open up the course of the world to the possibility of future deviation. This is the sense in which I would like to understand defiance in the context of art. The performativity of art needs to be defiant if it is to fulfil its political function, that is, to contribute to the creation of an aesthetic sensorium that will help society to creatively reach toward a future worthy of the name. Yes, art *performs* in terms of absorbing and moving along with the becoming of the world, but it does do *defiantly*. Defiance is required in order to ensure the evolution of our collective sense organs: artists must be able to push them in whatever directions they damn well please. This is the meaning of an *aesthetic of performative defiance*. It is an aesthetic that departs from the linear trajectories laid out by futurologists and innovation experts toward where the interesting stuff might actually be happening. Sometimes, it even delves directly into these trajectories and defiantly reveals the silliness of linearity. We see this, for instance, in the novels of Thomas Pynchon and William Gibson, the installations of Simon Denny, and the video work of Melanie Gilligan. Yet while these direct confrontations with the reductionism of linearity are great achievements, they represent only one possible mode of performative defiance. There are many

73. Caygill (2013).

ways in which this somewhat cumbersome notion can be filled with artistic life and creativity. It does, however, entail a fair amount of risk: maintaining a balance between performance and defiance is necessarily a precarious affair.⁷⁴

A great example of such risk-taking going wrong can be found in the 2016 Berlin Biennale.⁷⁵ While much of the devastating criticism levelled against the show was justified, it would be shortsighted to dismiss the efforts of the curators' collective DIS as a sellout to the zeitgeist pure and simple.⁷⁶ Instead, the Berlin Biennale demonstrated the extreme difficulty contemporary artists and curators face in manoeuvring on a creative terrain that is performatively of its time and defiantly deviating from time's linear temptations. It is through its grandiose failure with regard to the latter that the Berlin Biennale alerts us to the challenges aesthetic practice is up against today.

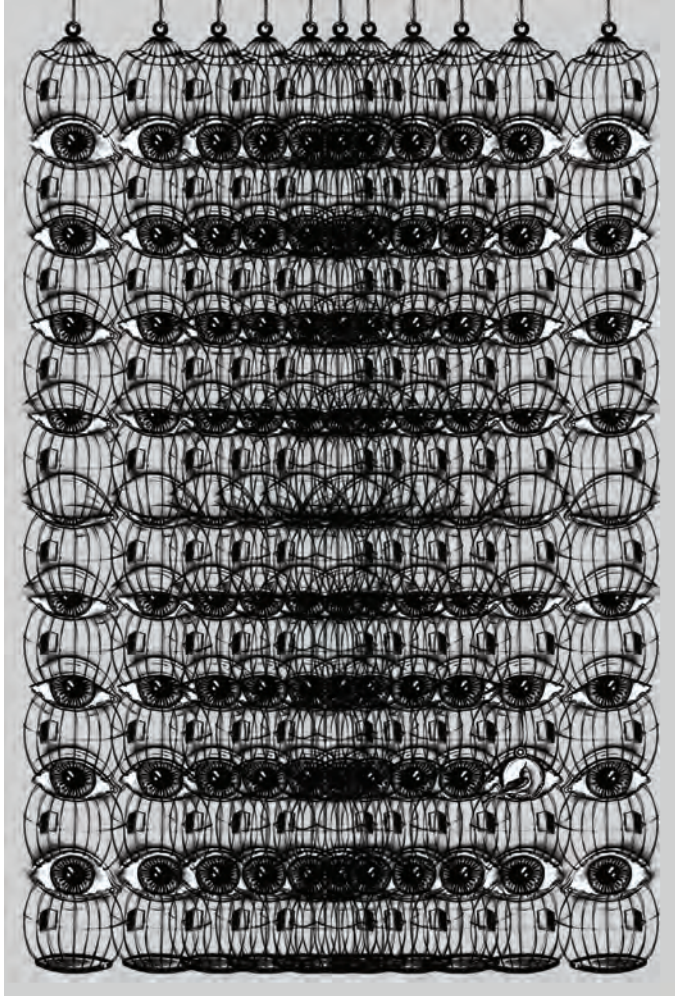
Again, what is required is the sensitivity of a *Weltbezug* that generates the aesthetic mobility of *Mit-gehen* or *le survol* while simultaneously embracing an ethos of defiance that turns creative movement away from the predictable and the expected. Understood in this sense, an aesthetic of

74. This is beautifully demonstrated by the research of my colleague Eke Rebergen, who dares to search for conceptual and practical space for performative defiance within the field of design.

75. See DIS (2016).

76. Representative of a veritable flood of devastating critiques are Batycka (2016) and Farago (2016).

performative defiance delineates the minimal conditions for a contemporary aesthetic practice that can reconfigure the relationship between autonomy and *Weltbezug* as mutually constitutive forces. We have seen throughout this essay that they belong together and have done at least since the aesthetic revolution. As an emphatically anti-romantic revamp of the Romanticist ethos, the aesthetic of performative defiance is intended as an opening of artistic practice towards the political ambition of evolving our collective sensorium in order to bring a sustainable and desirable future back within reach.



Imad Gebrayel, *Performative Defiance* (2016)

Courtesy of the artist

Conclusion: Performative Defiance and Its Limits

In a fascinating intervention, entitled “Comrades of Time”, Boris Groys points out that the “con-temporary” in contemporary art translates into German as *zeitgenössisch*, a combination of *Zeit* (time) and *Genosse* (comrade). This leads Groys to the clever pun that to be a con-temporary artist could also be understood in terms of being a comrade of time (a *Genosse der Zeit* rather than a simple *Zeitgenosse*, a contemporary). A con-temporary artist in this sense, Groys argues, should be understood as someone who is “collaborating with time, helping time when it has problems, when it has difficulties.”⁷⁷

There can be no doubt that our time requires comrades, and this essay should be seen as a conceptual search for an appropriate training space (*Übungsraum*) for the practice of the kind of comradeship in the aesthetic realm that Groys talks about. Those who locate their artistic practice within the parameters of performative defiance would, I hope, make reliable comrades of time. They would move along with time, and “stick by time” (in Schelling’s sense of performance as *Mit-gehen*). Simultaneously, they would not simply humour time’s follies if it loses its way but would defiantly help it to recover its bearings.

77. Groys (2009).

And yet it should be clear that there are limits to what artists as comrades of time can do. Over the past few decades, we have seen the emergence of an almost “solutionist”⁷⁸ attitude vis-à-vis art in general. We discussed this in chapter IV with regard to the creative industries, where there seems to be a tendency to mistake art for a shop offering tailor-made solutions for the economy’s current hunger for innovation. However, it is important to realise that this misconception of art is not the exclusive property of the creative industries discourse. In fact, one often finds its mirror image in well-intentioned arguments made in defence of autonomy. It has become customary to conclude one’s plea for autonomy by appealing to art as a practice that creates images of a new, different, or better world.⁷⁹ Again, the artist is called on to be a hero – this time, one who saves not just the economy but society (or even the world). This is, of course, nonsense and has nothing to do with performative defiance. If one wants to create the image of a new and better world, politics is where one needs to be. The “business” of the artist is the aesthetic. His or her political task is to contribute to the creation of a collective sensorium the rest of society, including the political sphere, can use to fuel its imagination.⁸⁰

There can be no question: we also need a strong politics of art, but the task of building one cannot be placed on the shoulders of artists. As ill-equipped as art is to save

78. I take this term from Evgeny Morozov, who uses it in relation to technology. See Morozov (2014).

79. See, e.g., Corsten et al. (2013).

the economy, it is just as ill-equipped to save politics. Ensuring the survival of our societies remains the task of politics in the classical sense of the word. Art should contribute to this task, but it will only be able to do so if politics grants it a position in which performative defiance can fully realise its aesthetic potential. In this respect, my modest intervention in favour of performative defiance as a con-temporary configuration of the mutually constitutive relationship between autonomy and *Weltbezug* should also be understood as an appeal to those of us whose profession it is to take care of the arts: educators, managers, curators, collectors, politicians and everyone else who is directly and indirectly involved in creating the conditions for artistic practice today. An aesthetic of performative defiance is not something that can simply be demanded of artists. If we want them to contribute to the evolution of our collective sensorium so the future will remain within reach of our aesthetic imagination, we must collectively persevere in our efforts to create a social space where this will be possible.

80. The attentive reader might have noticed a suspicious absence of engagement with Rancière in these pages. Rancière, of course, is the contemporary philosopher who most explicitly draws a connection between politics and aesthetics. The reason I have abstained from discussing his work here is that I haven't quite worked out whether his own Marxist politics leave enough space for a political aesthetics in the sense in which I try to talk about it here. See, for instance, the breathtakingly monumental Rancière (2013).

References

- Alpers, Svetlana (1995). *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago: University of Chicago Press.
- Anderson, Chris (2006). *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. New York: Hyperion.
- Batycka, Dorian (2016). "The 9th Berlin Biennale: A Vast Obsolescent Pageant of Irrelevance", *Hyperallergic*, June 24. Retrieved from: <http://hyperallergic.com/306932/the-9th-berlin-biennale-a-vast-obsolescent-pageant-of-irrelevance/>.
- Benjamin, Walter (1991). "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Werke*, eds. Hermann Schweppenhäuser & Rolf Tiedemann, Vol. I/2. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 690–708.
- Bertram, Georg W. (2014). *Kunst als Menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bonneuil, Christophe, & Fressoz, Jean-Baptiste (2016). *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. London: Verso.
- Bryant, Levi; Srnicek, Nick; & Harman, Graham (eds.) (2011). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.
- Brynjolfsson, Erik & McAfee, Andrew (2014). *The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies*. New York: W.W. Norton & Company.
- Bürger, Peter (2014). *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück.
- Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Caygill, Howard (2016). *Critique of Anthropocenic Reason*. Unpublished paper.
- Caygill, Howard (2013). *On Resistance: A Philosophy of Defiance*. London: Bloomsbury.
- Crossen, Boukje, & Olma, Sebastian (2014). *The Volkskrant Building: Manufacturing Difference in Amsterdam's Creative City*. Amsterdam: Amsterdam Creative Industries Publishing.
- Crutzen, Paul J. (2002). "Geology of Mankind", *Nature*, 415, 3 January.
- Corsten, Marie-Josée; Niesten, Christianne; Fens, Huib; Gielen, Pascal (eds.) (2013). *Autonomie als Waarde. Dilemma's in Kunst en Onderwijs*. Amsterdam: Valiz.
- Davis, Heather, & Turpin, Etienne (2015). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. London: Open Humanities Press.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Felix (1994). *What Is Philosophy?* trans. Hugh Tomlinson and Graham Burchill. London: Verso.
- Demand, Christian (2012). *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst Sich der Kritik Entledigte*. Springe: Zu Klampen.
- DCMS (Department for Culture, Media and Sport) (1998/2001). *Creative Industry Task Force: Mapping Document*. London.
- DIS (eds.) (2016). *The Present in Drag: 9th Berlin Biennale for Contemporary Art*. Berlin: Distanz Verlag.
- Dockx, Nico, & Gielen, Pascal (2016). *Mobile Autonomy: Exercises in Artists' Self-Organization*. Amsterdam: Valiz.
- Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. London: Blackwell.

- Farago, Jason (2016). "Welcome to the LOLhouse: How Berlin's Biennale Became a Slick, Sarcastic Joke", *The Guardian*, June 14. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/13/berlin-biennale-exhibition-review-new-york-fashion-collective-dis-art>.
- Florida, Richard (2002). *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Franke, Answelm, & Diederichsen, Diedrich (eds.) (2013). *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside*. Berlin: Sternberg Press.
- Gaensheimer, Susanne, & Görner, Klaus (eds.) (2016). *Kader Attia: Sacrifice and Harmony*. Bielefeld: Kerber.
- Gerritsen, Mieke; Janssen, Ward; & Olma, Sebastian (2016). (eds.) *From Dada to Data*. Breda: MOTI (Museum of the Image).
- Gielen, Pascal (2013). *Repressief Liberalisme. Opstellen Over Creatief Arbeid, Politiek en Kunst*. Amsterdam: Valiz.
- Groys, Boris (2016). *In the Flow*. London: Verso.
- Groys, Boris (2009). "Comrades of Time", *e-flux*, 11, December 2009. Retrieved from: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>.
- Habermas, Jürgen (1985). *Die Neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Heartfield, James (2005). *The Creativity Gap*. Retrieved from: <http://www.design4design.com/broadsides/creative.pdf>.
- Hayles, Katherine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: Chicago University Press.
- Heumakers, Arnold (2015). *De Esthetische Revolutie*. Amsterdam: Boom.

- Hewison, Robert (2014). *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*. London: Verso.
- Hollein, Max, & Mongi-Vollmer, Eva (eds.) (2016). *Georg Baselitz – Die Helden*. Munich: Hirmer.
- Holmes, Brian (2009). “Future Map, or, How the Cyborgs Learned to Stop Worrying and Love Surveillance”, in *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*. Eindhoven: Van Abbemuseum, pp. 304–327.
- Honour, Hugh (1979). *Romanticism*. New York: Westview.
- Jähnig, Dieter (2011). *Der Weltbezug der Künste: Schelling, Nietzsche, Kant*. Freiburg: Karl Alber.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kant, Immanuel (1999). “Was ist Aufklärung?” in *Ausgewählte Kleine Schriften*, ed. Horst D. Brandt. Hamburg: Felix Meiner.
- Nietzsche, Friedrich (1999a). “Die Fröhliche Wissenschaft”, *Kritische Studienausgabe*, eds. Giorgio Collie & Mazzino Montenari, München: DTV, pp. 341–651.
- Nietzsche, Friedrich (1999b). “Die Geburt der Tragödie”, *Kritische Studienausgabe*, eds. Giorgio Collie & Mazzino Montenari, München: DTV, pp. 11–156.
- Nietzsche, Friedrich (1974a). *Kritik der Reinen Vernunft*, ed. Wilhelm Weischedel. Frankfurt: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1974b). *Kritik der Urteils kraft*, ed. Wilhelm Weischedel. Frankfurt: Suhrkamp.
- Keen, Andrew (2015). *The Internet Is Not the Answer*. London: Atlantic Books.
- Lovink, Geert, & Rossiter, Ned (2007). *MyCreativity Reader: Critique of Creative Industries*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.

- Menke, Christoph (2013). *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Morozov, Evgeny (2013). *To Save Everything, Click Here: Technology, Solutionism, and the Urge to Fix Problems That Don't Exist*. New York: Allen Lane.
- Olma, Sebastian (2016). *In Defence of Serendipity: For a Radical Politics of Innovation*. London: Repeater Books.
- Oudenampsen, Merijn (2015). "Lost in Translation. Over Onbegrijpelijk Kunstdiscours", *De Gids*, 5. Retrieved from: <http://www.de-gids.nl/artikel/lost-in-translation--2>.
- Peck, Jamie (2005). "Struggling with the Creative Class", *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4): pp. 740–770.
- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, trans. Paul Zakhr . London: Verso.
- Rancière, Jacques (2006). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, trans. Gabriel Rockhill. London: Bloomsbury.
- Raunig, Gerald; Ray, Gene; & Wuggenig, Ulf (eds.) (2011). *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the "Creative Industries"*. London: MayFly Books.
- Reckwitz, Andreas (1995). *Die Erfindung der Kreativität – Zum Prozess Gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Rauterberg, Hanno (2015). *Die Kunst und das Gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Safranski, Rüdiger (2013). *Goethe. Kunstwerk des Lebens: Biografie*. Munich: Fischer.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (2000). *System des Transzendentalen Idealismus*, eds. Horst Brandt & Peter

- Müller. Hamburg: Felix Meiner.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1982). "Über das Verhältnis der Bildenden Künste zur Natur", *Texte zur Philosophie der Kunst*, ed. Werner Beierwaltes. Leipzig: Reclam.
- Schiller, Friedrich (2016). *On the Aesthetic Education of Man*, trans. Keith Tribe. New York: Penguin Classics.
- Schiller, Friedrich (2000). *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen: In einer Reihe von Briefen*, ed. Klaus L. Berghahn. Leipzig: Reclam.
- Schiller, Friedrich (1980). "Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner", *Sämtliche Werke*, Vol. 5, eds. Gerhard Fricke & Herbert G. Göpfert. Munich: Hanser.
- Schumpeter, Joseph (1912). *Theorie der Wirtschaftlichen Entwicklung*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- SKOR (2012). *Open: Cahier on Art and the Public Domain*, No. 23: Autonomy. Rotterdam: NAI Publishers.
- Sloterdijk, Peter (2009). *Du Mußt Dein Leben Ändern: Über Anthropotechnik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Stakemeier, Kerstin, & Vishmidt, Marina (2016). *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis and Contemporary Art*. London: Mute Books.
- Stiegler, Bernard (2016). *Symbolic Misery, Vol. 1: The Hyperindustrial Epoch*. London: Polity.
- Turner, Fred (2006). *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago: University of Chicago Press.
- Van Dartel, Michel F. (2016). *Aesthetics in the Wild: Art and Design Practices and Pedagogies After the Situated Turn*. Breda: Avans.

- Welsch, Wolfgang (2014). "Schiller Revisited: 'Beauty is Freedom in Appearance': Aesthetics as a Challenge to the Modern Way of Thinking", *Contemporary Aesthetics*, 12. Retrieved from: <http://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0012.016/--schiller-revisited-beauty-is-freedom-in-appearance?rgn=main;view=fulltext>.
- Žižek, Slavoj (1996). *The Invisible Remainder: On Schelling and Related Matters*. London: Verso.

Autonomie en Weltbezug:
naar een esthetiek van
performatieve koppigheid

Sebastian Olma

Inhoud

Inleiding: autonomie in post-autonome tijden	81
I. De esthetische revolutie: het verteren van de crisis	88
II. Autonomie en <i>Weltbezug</i> : drie opties	94
III. Kant bij de kop vatten: autonomie en het antropoceen	99
IV. Schiller in de praktijk: esthetische opvoeding in de creatieve industrie	113
V. Schelling in de politiek: naar een esthetiek van performatieve koppigheid	129
Conclusie: de grenzen van performatieve koppigheid	145
Referenties	149

Inleiding: autonomie in post-autonome tijden

Om in deze tijd het begrip autonomie in relatie tot kunst en esthetiek te bespreken, zoals ik zal doen in dit essay, lijkt misschien wat vreemd. Als we kijken naar de huidige stand van zaken in de kunstwereld, ofwel naar het geheel van reëel bestaande omstandigheden waaronder kunst wordt gemaakt, verspreid en beleefd, dan lijkt autonomie op z'n best een kunsthistorisch postscriptum, iets waar alleen nog over wordt gemijmerd door conservatieve theoretici die zich wanhopig vastklampen aan een romantische, geïdealiseerde (en relatief korte) voorbije historische periode toen de wereld nog helemaal was 'zoals ze hoorde te zijn'. In werkelijkheid zijn in de kunstwereld van de 21ste eeuw de empirische argumenten tegen artistieke autonomie verpletterend.¹ Allereerst is de kunstmarkt – aanvankelijk één van de steunpilaren van de autonomie² – uit z'n voegen gebarsten, waardoor het steeds moeilijker wordt de verhandelde kunstwerken en namen als iets anders te zien dan lege betekenaars met financiële waarde.³ Deze ontwikkeling gaat gelijk op met een trend van kunstwerken die louter nog decoratieve voorwerpen willen zijn en kunstenaars die wereldsterren worden.

1. Zie bijv. Rauterberg (2015).
2. Het is belangrijk ons te herinneren dat op het historische moment dat het begrip opkwam, het de kunstmarkt was die kunstenaars bevrijdde uit het traditionele systeem van mecenaat en opdrachten. Alpers (1995) beschrijft Rembrandt als een vroeg voorbeeld van deze ontwikkeling.

Toch vormt de vercommercialisering niet het belangrijkste argument tegen autonomie. In de loop van de 20ste eeuw is autonomie ook van binnen uit de kunstwereld ondermijnd, eerst in de vorm van een aanval door de avant-garde, daarna door haar eigen onvermogen de burgerlijke waarden werkelijk te bekritisieren en ten slotte door de overwinning van de postmoderne ethiek dat ‘alles mag’.⁴ Naarmate we verder doordringen in de 21ste eeuw lijken er steeds minder intrinsieke hulpbronnen te zijn waarop een sterk autonomiebegrip kan worden gebouwd. De globalisering kan worden gezien als de zoveelste nagel aan de doodkist van de autonomie, doordat ze de vanzelfsprekendheid ondergraaft om vast te houden aan wat velen beschouwen als een in wezen eurocentrisch idee. En terwijl het idee van het genie als personificatie van de autonomie het tot voor kort overleefd leek te hebben in een of andere (Warholiaanse) vorm, wordt het op dit moment volkomen op losse schroeven gezet, nu er steeds meer belang wordt gehecht aan samenwerking, participatie, technologie en zelfs ondernemerschap. Het is niet zo moeilijk de lijst uit te breiden van ontwikkelingen die suggereren dat in de eigentijdse kunstwereld autonomie achterhaald is. Dan is het toch niet meer dan logisch om te concluderen dat de kunst terecht is gekomen in haar post-autonome tijdperk?⁵

3. Zelfs commerciële kunstverzamelaars als Christian Boros erkennen dat dit een probleem is: ‘Als we dit probleem niet bij de horens vatten zal kunst niet langer een uitdrukking zijn van waarheid, morele waarden en kritiek, maar alleen een teken van rijkdom’ (geciteerd in Rauterberg (2015): 40).
4. De klassieke referentie is hier Bürger (1974, 2014) en Jameson (1991).

Verrassend genoeg misschien zijn er heel wat eigentijdse kunstenaars, academici en activisten die het hier niet mee eens zijn. De Zwitserse kunstenaar Thomas Hirschhorn pleit bijvoorbeeld voor autonomie in de vrijwel exacte betekenis van het originele begrip zoals dat rond 1800 opkwam bij kunstenaars uit de romantische beweging:

Autonomie, de autonomie van de kunst, is een uitdrukking waar ik van houd en iets waar ik in geloof. Kunst is autonoom omdat het kunst is. Autonomie is wat een kunstwerk z'n schoonheid geeft en z'n absolute aanspraken. De autonomie van de kunst waar ik in geloof is het tegenovergestelde van historicisme, "de context", voorwaarden, omstandigheden, "het sociale", onafhankelijkheid en zelf-afzondering.⁶

Of je nu wel of niet geneigd bent een kaartje te kopen voor Hirschhorns tijdmachine naar de 'schoonheid en absolute aanspraken' van de kunst, er zijn vandaag de dag volop tekenen dat de belangstelling voor het begrip autonomie weer opleeft. Als je kijkt naar de stroom publicaties en stellingnames over het onderwerp in, zeg, de afgelopen tien jaar, lijkt er een grote en dringende behoefte te bestaan om opnieuw te pleiten voor artistieke autonomie.⁷ Naast de opkomst van deze nieuwe 'wil tot autonomie' bestaat er echter ook grote verwarring over de vraag wat je eigenlijk

5. De Britse conceptuele kunstenaar David Goldenberg heeft van deze diagnose van post-autonomie weer een autonoom kunstproject gemaakt. Zie <http://www.postautonomy.co.uk/>.

6. Dockx & Gielen (2016): 23.

bedoelt als je het op dit moment over de autonomie van de kunst hebt. Anders gezegd, er bestaat een fundamenteel verlangen om een of andere vorm van autonomie te ontfutselen aan onze post-autonome tijden, maar het blijft onduidelijk wat deze autonomie precies dient in te houden of waar we ernaar moeten zoeken.

Deze combinatie van urgentie en verwarring vormt een weerspiegeling van de algehele desoriëntatie waar onze samenleving aan lijdt als het gaat om de historische uitdagingen waarvoor wij ons gesteld zien. Wat Habermas in de jaren 1980 omschreef als *die neue Unübersichtlichkeit* – misschien het best te vertalen als een toestand van verpletterende complexiteit – is sinds het einde van de Koude Oorlog een wereldwijd verschijnsel geworden.⁸ We weten dat onze politieke en economische systemen grondig hervormd moeten worden, willen ze ons met succes de 21ste eeuw doorleiden, maar we hebben geen flauw benul in welke richting ze zouden moeten veranderen. De uitdagingen staan ons wel min of meer helder voor ogen, maar als het erop aan komt ze daadwerkelijk aan te pakken lijkt ons sociale kompas niet langer te werken. Er is amper meer een richting te vinden, laat staan een langetermijn-visie, die ons de route kan wijzen naar de toekomst die onze samenleving zich wenst. En het is niet alleen ons sociale systeem waarin

7. Zie bijv. Menke (2013) of de interessante tegenovergestelde positie van Bertram (2014); zie ook Corsten e.a. (2013), Dockx & Gielen (2016), Stakemeier & Vishmidt (2016), SKOR (2012) en de kranten die gemaakt zijn tijdens het Autonomy Project in 2011.
8. Habermas (1985).

we snel ons vertrouwen aan het verliezen zijn. Nu de invloed van de mensheid op de planetaire ecosfeer steeds meer het naakte overleven van de mensheid als soort bedreigt, verliezen we ook het vertrouwen in onszelf. Het heeft er alle schijn van dat we in een existentiële crisis op wereldschaal verzeild zijn geraakt.⁹

Het zal misschien niet verbazen dat in een situatie waarin de ‘reguliere’ navigatiesystemen van de maatschappij grote moeilijkheden ondervinden om ons naar een gewenste toekomst te sturen, de kunst naar voren wordt geschoven als het meest uitgesproken ongereguleerde en van oudsher autonome veld van sociale activiteiten. Zoals de kunstcriticus Boris Groys schrijft kan het in deze situatie helpen ons tot de kunst te wenden omdat die het vermogen bezit ‘het leven uit de geschiedenis te bevrijden’.¹⁰ Groys lijkt te geloven in de kracht van kunst als autonome activiteit, die ons kan helpen de complexiteiten van het leven te lijf te gaan waar onze sociale systemen niet adequaat mee om kunnen gaan. En al klinkt de eis dat de kunst het leven uit de geschiedenis bevrijdt op dit moment misschien overdreven of zelfs naïef, toch heeft Groys gelijk als hij op het vermogen van de kunst wijst om een uitdrukkingsruimte te creëren die min of meer losstaat van de normale gang van zaken. Dit vermogen, dat traditioneel wordt gevat in termen van autonomie, zou ons daadwerkelijk kunnen helpen in onze

9. Dit komt vermoedelijk het meest dramatisch tot uiting in het begrip van het Antropoceen, waar ik in hoofdstuk III nader op in zal gaan.

10. Groys (2016): 38.

strijd met de kolossale uitdagingen waarvoor onze tijd zich geplaats ziet.

Maar als we kunst en esthetische activiteiten zo'n rol toebedelen, roept dat meteen een hele reeks lastige vragen op. Is het mogelijk autonomie te herdefiniëren in termen van een specifieke historische rol die kunst vroeger ooit gespeeld heeft, vooral als we, zoals Groys, verwachten dat ze ons uit de geschiedenis zal bevrijden? Zou het misschien zijn toegestaan over de autonomie van de kunst na te denken als betrof het een relatie tussen de gelijktijdige onafhankelijkheid van én dienst aan de samenleving? En zelfs als we het met elkaar eens zouden kunnen worden over zo'n opvatting van autonomie, over wat voor relatie tussen onafhankelijkheid en sociale functie (in de brede zin van dienstbaarheid aan de samenleving) hebben we het dan precies? Welke eisen kunnen er objectief aan de kunst worden gesteld en wat zijn de sociale omstandigheden die het de kunst, of beter gezegd de kunstenaars mogelijk maken aan deze eisen te voldoen?

Dit zijn ongelooflijk lastige kwesties en ik maak me geen enkele illusie over de vraag of ik in die paar pagina's hierna een afdoend antwoord kan formuleren. Wat ik hier wel zou willen doen is met een frisse blik kijken naar kunst als een autonome esthetische activiteit en een paar uitgangspunten formuleren om op de kwestie in te gaan op een voor onze tijd zinvolle en passende manier. Om dat te doen is het onvermijdelijk een analyse te maken van de omstandigheden waaronder tegenwoordig het verschijnsel functioneert dat

we samenvatten onder de vage term 'kunst'. Toch vrees ik dat dit niet genoeg is. De problematiek rond het ongrijpbare begrip post-autonomie die ik hierboven aanduidde maakt het onwaarschijnlijk dat de hulpbronnen om een echt bij onze tijd passend begrip van autonomie te omschrijven louter te vinden zouden zijn in een analyse van de wereld nu. Daartoe dienen we het historische geheugen rond de uitvinding van de esthetische autonomie te mobiliseren.

I. De esthetische revolutie: het verteren van de crisis

Gelukkig is er de afgelopen jaren bij wetenschappers sprake van een toegenomen belangstelling voor de historische opkomst van de kunst als een rijk voor specifieke ervaringen, c.q. als ruimte van artistieke autonomie. Zowel Jacques Rancière als onlangs Arnold Heumakers noemen dit proces ‘de esthetische revolutie’.¹¹ Deze vond plaats aan het eind van de 18de en het begin van de 19de eeuw en was een proces van radicale sociale vernieuwing die de eigentijdse Europese opvatting van kunst vormgaf. In Rancière’s woorden voerde deze revolutie ons binnen in het ‘esthetische regime van de kunsten’, dat hij definieert als

het regime dat de kunst feitelijk als enkelvoudig begrip definieert en haar bevrijdt van elk specifiek voorschrift, van elke hiërarchie van onderwerpen, genres en kunsten. Maar dat doet het door het doorbreken van de mimetische barrière die de werkwijzen in de kunst scheidde van andere werkwijzen en die haar regels afzonderde van de orde van sociale activiteiten. Het bevestigt de absolute uitzonderingspositie van de kunst en vernietigt tegelijkertijd elk pragmatisch criterium voor die uitzonderlijkheid. Het biedt tegelijk de grondslag voor de autonomie van de kunst en voor de overeenstemming van haar vormen met die waarmee het leven zichzelf gestalte geeft.¹²

11. Rancière (2007), Heumakers (2015).

Hier verwoordt Rancière de diepe ambivalentie die de kunst vanaf haar ontstaan aan het eind van de 18de eeuw eigen is als veld van autonome sociale activiteiten. Hij beschrijft de esthetische bevrijding van de kunst als een proces dat haar grondvestte als een uitzonderlijk, autonoom rijk, maar haar tegelijkertijd loswrikte uit elke uitgesproken positie of functie binnen de samenleving. Terwijl de romantici alle eer opstrijken voor de eerste volledige expressie van het idee, was de opkomst van het esthetische regime de uitkomst van een historisch proces op een veel breder terrein. De wetenschappelijke revolutie in de 16de en 17de eeuw, van Copernicus en Galileo tot Descartes en Newton, vormde de voedingsbodem voor het idee dat mensen in staat waren tot een creatieve expressie die gelijkwaardig was aan die van de natuur. Het is echter belangrijk eraan te herinneren dat deze verschuiving niet één gelukkig ontwaken was, maar een moeilijk en ingewikkeld proces. Er was een fundamentele verschuiving in het Europese wereldbeeld voor nodig, weg van het idee van een gesloten kosmos naar dat van een open, oneindig universum. Wat Immanuel Kant zoals bekend omschreef als ‘de bevrijding van de mens uit de onmondigheid die hij aan zichzelf te wijten heeft,’¹³ kan ook worden gezien als het pijnlijke verlies van een wereld die bepaald werd door de verheven relatie tussen God en de mensheid.

De Verlichting voerde het rationalistische licht van de vroege wetenschap binnen in Gods schepping en de orde die ze

12. Rancière (2007): 34.

13. Kant (1999): 20.

leek te onthullen was verre van goddelijk. In feite vormden de empirische classificaties en taxonomieën die in de loop van de 18de eeuw verschijnen met elkaar één lange aanklacht tegen de vroegere opperbevelhebber van de verenigde natuurkrachten. Terwijl Nietzsche's befaamde proclamatie van de dood van God als goddelijke morele wetgever pas verscheen in de jaren 1880,¹⁴ was Gods positie als de uiteindelijke oorzaak van alle natuurprocessen al vacant in de 18de eeuw. We kunnen er in alle redelijkheid eigenlijk wel van uitgaan dat Gods vertrek achter het stuurwiel van de natuur een desoriëntatie veroorzaakte die lijkt op wat we momenteel meemaken.

Een van de manieren die men in de 18de eeuw vond om op die desoriëntatie te reageren was de kunst te transformeren – of zo u wilt te verheffen – tot een autonoom rijk van esthetische expressie, in de zin die voor het eerst halverwege de 18de eeuw werd geformuleerd door Alexander Gottlieb Baumgarten. Een esthetisch domein dat min of meer losstond van (ofwel autonoom was ten opzichte van) een wereld in verwarring bood een jurisdictie waarin de vervanging kon worden uitgedrukt van de oude goddelijke autoriteit door de nieuwe regel van de menselijke creativiteit – denk aan Kants *sapere aude!*¹⁵ Als we dus vandaag de dag spreken over de esthetische revolutie dienen we te bedenken dat deze veel meer omvatte dan een esthetische gebeurtenis. Het was wel degelijk een *revolutie*, voortgestuwd door een dramatische

14. Zie Nietzsche (1976): 130 [aforisme 125].

15. Voor twee heel verschillende inschattingen van dit proces, zie Honour (1979) en Eagleton (1990).

sociale en zelfs spirituele aardverschuiving die leidde tot een formidabele mobilisatie van de esthetische hulpbronnen in de samenleving. De esthetische revolutie was niet alleen een gebeurtenis die de kunstgeschiedenis veranderde, maar ook een socio-cultureel proces waarin de samenleving de koe bij de hoorns vatte door een amorfe sfeer van esthetische autonomie af te perken waarin het ‘delen van het zintuiglijk waarneembare’¹⁶ op een nieuwe manier kon worden aangesproken. Zoals Hölderlin het uitdrukte in zijn gedicht ‘Patmos’: ‘Waar echter gevaar is groeit het reddende ook.’ Terugkijkend is het misschien beter om van ‘het verterende’ te spreken dan van ‘het reddende’. De opkomst van het esthetische regime verloor Europa niet van het verlies van de goddelijke orde of de conflicten en oorlog waarmee dat gepaard ging, maar het hielp deze te verteren en de schokken op te vangen. Kunst werd de schepping van een esthetisch sensorium dat inderdaad autonoom was, maar bleek ook in staat de samenleving een symbolisch alfabet te geven dat daarnaast in andere maatschappelijke domeinen kon worden gebruikt waar men in het reïne poogde te komen met de radicale veranderingen van die tijd.

En terwijl het zinloos en naïef is op te roepen tot zoiets als een tweede esthetische revolutie in het aangezicht van de verschillende crises waar we nu mee worstelen, is het absoluut zinvol onszelf te herinneren aan de cruciale *verterende* rol die de kunst op zich nam op het historische moment van haar geboorte als rijk van esthetische

16. Rancière's (2007) ondertitel luidt *Het delen van het zintuiglijk waarneembare*.

autonomie. De reden waarom ik niet denk dat wij ons momenteel in een positie bevinden om uitbundig de post-autonomie te kunnen gaan vieren heeft alles te maken met onze sociale en wel degelijk ook spirituele crisis. Inmiddels staat onze samenleving voor uitdagingen die minstens zo dramatisch zijn als die aan het eind van de 18de eeuw. De wereld is opnieuw een periode van existentiële crisis binnengegaan en het is nu aan ons om net als in de tijd van de esthetische revolutie de koe bij de hoorns te vatten en de crisis effectief te lijf te gaan.

[http://m11.manifesta.org/en/education/
zurich-load-mike-bouchet](http://m11.manifesta.org/en/education/zurich-load-mike-bouchet)

Mike Bouchet, *The Zurich Load, Löwenbräukunst* (2016)

Kunst als systeem van sociale spijsvertering. Op Manifesta 11 maakte de Amerikaanse kunstenaar Mike Bouchet gebruik van de hoeveelheid menselijke uitwerpselen die in één dag door de stad Zürich werd geproduceerd als een esthetische aanval op het olfactorische deel van het menselijk sensorium (reukzin).

Foto: Camilo Brau

II. Autonomie en *Weltbezug*: drie opties

De vraag is dus, zoals de filosoof Peter Sloterdijk het uitdrukte, hoe kunst een effectieve *Weltbezug* kan vinden, ofwel een passende relatie tot de wereld.¹⁷ Een vluchtige blik op de debatten die hebben geleid tot de uitvinding van de autonomie van de kunst laat zien dat de kwestie ook tijdens de esthetische revolutie zelf al een punt van discussie was. Voor Kant was de *Weltbezug* van de kunst in bijna alle opzichten een subjectieve kwestie. Schiller beargumenteerde dat kunst een hulpmiddel zou moeten zijn voor de ‘esthetische opvoeding van de mens’. En Schelling eiste van de kunst een dynamische performativiteit waardoor het de krachten aan het licht kon brengen die aan de natuurlijke vormen ten grondslag liggen. Tegenwoordig is de vraag naar de *Weltbezug* van de kunst met niet eerder vertoonde urgentie teruggekeerd in het aangezicht van een nieuwe existentiële crisis. Jammer genoeg – en hierop richt Sloterdijks kritiek zich – loopt ze aan tegen een kunstwereld die zich merendeels tevreden genesteld lijkt te hebben in een autoreferentiële toestand: ‘Het devies *l’art pour l’art* is onder onze ogen veranderd in het concept *the art system for*

17. Sloterdijk (2011): 448-451. Ik vind het moeilijk *Weltbezug* in het Nederlands te vertalen: de betekenis ligt ergens tussen ‘verwijzing naar de wereld’ en ‘betrokkenheid op de wereld’ in. Terwijl ik het later in dit essay over ‘engagement’ zal hebben heeft dat woord een bepaalde bijbetekenis die ik hier zou willen vermijden. Vandaar mijn beslissing om in bijna de hele tekst het Duits aan te houden.

*the art system.*¹⁸ Hoe terecht deze kritiek ook is, we moeten ons in onze frustratie over de feitelijk bestaande kunstwereld wel realiseren dat esthetische autonomie niet hetzelfde is als het – opnieuw deels reëel bestaande – autisme van de kunstwereld. Voor wie gelooft dat de kunst en esthetische praktijk een belangrijk rol te spelen hebben in onze door crises geteisterde wereld, ligt de uitdaging vooral in de zoektocht naar een bij onze tijd passende configuratie van de verhouding tussen autonomie en *Weltbezug* als elkaar wederzijds constituerende krachten.

In de rest van dit essay zou ik een begin willen maken met zo'n zoektocht. In de drie navolgende hoofdstukken zal ik een recente ontwikkeling of 'trend' in de richting van een mogelijke herconfiguratie van de verhouding tussen autonomie en *Weltbezug* onder de loep nemen door telkens een belangrijk denker van de esthetische revolutie aan te roepen. Mijn doel hierbij is drie voorlopige proefterreinen te bouwen waarop deze 'trends' in detail onderzocht en in verband gebracht kunnen worden met een aantal conceptuele strijdpunten uit de esthetische revolutie.

Eerst zal ik de moralistische esthetiek van Immanuel Kant gebruiken om het debat rond het zogenaamde Antropoceen-tijdperk te lijf te gaan dat momenteel de internationale kunstwereld in zijn greep houdt. Het Antropoceen is van groot belang voor onze discussie omdat het een wetenschappelijke uitdrukking vormt van onze huidige crisis en dat met een ongekennde radicaliteit doet. De vraag die

18. Ibid.: 451.

ik nader wil bestuderen met betrekking tot Kant is of het enthousiaste onthaal dat de kunstwereld aan de stelling van het Antropoceen heeft gegeven misschien zoveel is als een nieuw ontdekte sensibiliteit binnen de kunst die breekt met de autoreferentialiteit en zo een esthetische dialoog op gang brengt met de wetenschap, die een steunpilaar zou kunnen worden voor het soort *Weltbezug* waar het ons om te doen is.

Ten tweede zal ik Friedrich Schillers eis dat kunst een instrument moet worden voor de 'esthetische opvoeding van de mens' oppakken en inzetten binnen het discours rond de creatieve industrie. De vraag die ik hier wil aankaarten is of Schillers ethisch-politieke pathos een meer realistische, zij het wat wonderlijke toepassing heeft gevonden in het idee dat kunst vanwege haar autonome status het creatieve 'reddende' zou kunnen zijn voor onze door crises bestookte economie.

Ten derde wil ik de vraag onder de loep nemen naar ons huidige begrip van de verhouding tussen esthetiek en politiek aan de hand van het werk van de grote romantische filosoof Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Schellings filosofie maakt het ons mogelijk deze verhouding opnieuw te doordenken, zonder nostalgie naar de avant-garde of de misvatting dat politieke kunst een esthetisch opgeleukte ideologie zou zijn. In plaats daarvan legt het een spoor open naar een subtielere benadering van het denken over de tweezijdig constitutieve relatie tussen autonomie en *Weltbezug*, die de politieke drijfveren ervan localiseert in een esthetische houding die ik zou willen aanduiden als *performatieve koppigheid*.

Het zal duidelijk zijn dat dit alles niet bedoeld is als het laatste antwoord op deze buitengewoon moeilijke kwesties. Het doel van dit essay is het idee van autonomie op te rekken in een nieuwe en misschien verfrissende richting. Het vormt geen definitieve uitspraak, maar eerder een poging om een kaart uit te tekenen van een potentieel productief onderzoeksveld dat ik in de loop van de komende jaren hoop te ontginnen.

https://nl.wikipedia.org/wiki/Der_Wanderer_%FCber_dem_Nebelmeer

http://www.midnight-artwork.com/?attachment_id=293

Caspar David Friedrich, *Wanderer über dem Nebelmeer* (um 1817)

Olieverf op doek, 94,8 x 74,8 cm

Met dank aan: BPK / Hamburger Kunsthalle / Elke Walford

Christophe Dessaigne, *Neue Regel* (2010)

Foto: © Christophe Dessaigne / Trevillion Images

Caspar David Friedrich's *Wanderer über dem Nebelmeer* is één van de iconen van de Romantiek. Het is een vrijwel volledige esthetische index van de uitdagingen die de moderniteit vormt voor het individu en de samenleving. Christophe Dessaigne hedendaagse re-enactment *Neue Regel* (2010) articuleert op briljante wijze dat de kunstenaars zoeken naar een soortgelijke *Weltbezug*.

III. Kant bij de kop vatten: autonomie en het antropoceen

Achter de wetenschap aan?

Er bestaat een neiging in bepaalde kringen van de wetenschappelijke gemeenschap en de populaire cultuur om de specificiteit van onze tijd niet alleen in historische maar ook in geologische termen te duiden. Deze neiging komt tot uiting in de verklaring van de komst van een nieuw geologisch tijdperk, het Antropoceen. Het begrip is een combinatie van het oudgriekse woorden *anthropos* (mens) en *kainos* (recent of nieuw) en verwoordt het idee dat het tijdperk van de mens is aangebroken. Aan het eind van het Holoceen markeert het morgenrood van het Antropoceen het begin van een tijdvak waarin de menselijke invloed op aarde zo sterk is geworden dat we nu moeten aanzien dat de zeeën stijgen, het klimaat verandert en de biodiversiteit radicaal terugloopt, wat al met al maakt dat in de nabije toekomst de mens wel eens zou kunnen uitsterven. Met andere woorden, het idee van het Antropoceen maakt van de mensheid een tellurische kracht die ook nog eens apocalyptisch van aard is, een kracht die de toekomst van de mensheid en de planeet kan vernietigen.¹⁹

De these van het Antropoceen, die werd opgesteld door de Nederlandse atmosfeerchemicus en Nobelprijswinnaar Paul

19. Zie voor een uitstekende inleiding op het debat: Bonneuil & Fressoz (2016).

Crutzen, stelt dat sinds het eind van de 18de eeuw – sinds James Watts uitvinding van de stoommachine in 1874 om precies te zijn – de aanname dat er tussen natuur en mens een dualiteit bestaat problematisch is geworden, zo niet achterhaald.²⁰ We mogen de natuur niet langer beschouwen als het podium waarop zich het menselijk handelingsvermogen ontvouwt. In plaats daarvan zijn mensheid en natuur versmolten met elkaar. En terwijl onze invloed op het ecosysteem van de aarde tot nu toe rampzalig is geweest, signaleert de opkomst van het idee van het Antropoceen een wetenschappelijke wending naar nederigheid en verantwoordelijkheid: eindelijk dringt onze overmoed tot ons door en gaan we ons anders gedragen om de planeet en onszelf te redden.

De internationale kunstwereld heeft de stelling van het Antropoceen met open armen ontvangen. Wat is begonnen in 2013 met de tentoonstelling *The Whole Earth* in het Haus der Kulturen der Welt in Berlijn²¹ is uitgelopen op een ware stortvloed aan tentoonstellingen, conferenties en publicaties.²² Op zich is het natuurlijk niet echt opmerkelijk te noemen dat invloedrijke kunstinstellingen en hun curatoren, kunstenaars en intellectuelen hun aandacht verleggen naar een nieuw, urgent onderwerp. De vraag die we onszelf moeten stellen – misschien met een knikje naar Nietzsche die meende dat de kunst wellicht in staat was de wetenschap bewust te maken van haar beperkingen²³ – is of

20. Crutzen (2002): 23.

21. Franke & Diederichsen (2013).

22. Zie voor een volledig overzicht: Davis & Turpin (2015).

iets in de verbinding tussen kunst en Antropoceen enige hoop biedt dat de internationale kunstwereld zich openstelt voor een productieve herstructurering van de relatie tussen autonomie en *Weltbezug*.

In dit kader is het verhelderend om oog te hebben voor een interessante historische samenloop van omstandigheden. Zoals ik al aangaf viel volgens Paul Crutzen, de wetenschapper die de term 'Antropoceen' muntte, het begin van het tijdperk samen met de uitvinding van de stoommachine in 1784. De stoommachine is vanzelfsprekend de synecdoche van de Industriële Revolutie en staat symbool voor een radicale omvorming van de interactie tussen mensen en hun omgeving. Het Antropoceen heeft daardoor een fascinerende relatie met een gebeurtenis in de filosofie die Kant in zijn voorwoord uit 1787 bij zijn *Kritiek van de zuivere rede* de Copernicaanse revolutie noemde: de losmaking van het transcendentale subject uit de natuur, c.q. uit de objectieve wereld.²⁴ Bij Kant wordt het subject opgetild naar wat we kunnen omschrijven als een ontologische uitzonderingstoestand als de morele maker van de wereld. Op een vreemde manier stuwt onze tijd in termen van het Antropoceen Kants Copernicaanse revolutie naar haar uiteindelijke conclusie, waarbij de mens zich herenigt met de natuur als een nu volkomen verlicht transcendentiaal subject dat eindelijk zijn (wetenschappelijke) verantwoordelijkheid aanvaard heeft om de planeet en zichzelf weg te leiden van het pad naar totale vernietiging.

23. Nietzsche (2009): 9.

24. Kant (2004).

Om in te schatten welke rol kunst zou kunnen spelen in het proces van de Antropoceense verlichting is het zinnig om terug te keren naar Kants oorspronkelijke verwoording van de Copernicaanse revolutie en op z'n minst een vluchtige blik te werpen op de reactie van de kunstwereld rond 1800 op zijn mijmeringen over esthetiek en autonomie. Als we Kants relatie tot de esthetische revolutie onder de loep nemen levert dat misschien enige ideeën op over de uitdaging en mogelijkheden die het Antropoceen de eigentijdse kunst biedt.

Kant doet het Antropoceen

De moderniteit staat op intellectueel gebied ongetwijfeld enorm in het krijt bij Kant. Toch legde zijn filosofie niet alleen de conceptuele fundering van het moderne denken, maar weerspiegelde ook de geest van een tijdperk dat nog natrilde van de schok dat de wereld door een proces van onttovering ging. In meerdere opzichten kan Kants kritische filosofie worden beschouwd als een beheersingsstrategie in een wereld die uit haar voegen dreigde te barsten. Kant is natuurlijk dé filosoof van de Verlichting, maar ook de filosoof die ervoor terugdeinsde om het nieuw veroverde potentieel aan menselijke vrijheid los te laten op de wereld. In plaats daarvan is zijn filosofie erop gericht het subject zich te laten terugtrekken in een bijna volledig isolement van de natuur. Zijn kritische filosofie is een epistemologische fitness bootcamp voor het transcendentale subject die zijn of haar morele spieren aanspant met behulp van de gymnastiek van de rede. Een wereld in opschudding – voor Kant een in diepste wezen onkenbare wereld – kan alleen worden gered

door morele atleten die gehard zijn door de training van hun verstand. En natuurlijk weerspiegelt zich dit ook in Kants esthetische filosofie. Het is waar dat Kant een vroege propagandist was van het idee van esthetische autonomie, waarvan hij het centrale kenmerk definieerde als ‘doelmatigheid zonder een doel’.²⁵ Maar esthetiek is, zoals alles, een epistemologische kwestie voor Kant, een kwestie van een subjectieve bepalingsgrond. Kants esthetische autonomie slaat uitsluitend op de bepalingsgrond ofwel het smaakoordeel (en is uiteindelijk opnieuw verbonden met de moraliteit).

Op de vraag hoe kunst wordt gemaakt, antwoordt Kant met het geniebegrip. Genie, zegt hij, is wat kunstenaars in staat stelt objecten te maken die een esthetische ervaring opleveren. Het hoofdkenmerk ervan is originaliteit, die hij definieert als een ‘talent om iets voort te brengen waarvoor geen bepaalde regel kan worden gegeven’.²⁶ Genie is niet gebaseerd op kennis of rede; het kan niet worden aangeleerd. In plaats daarvan formuleert het concept in zekere zin hoe het metafysische doorbreekt in het bolwerk van het transcendentale subject. Het is de ‘ziel’ of ‘geest’ van de natuur die het subject in z’n grip houdt en hem of haar in staat stelt een kunstenaar te worden, d.w.z. iemand die het vermogen bezit objecten te maken die de ervaring van schoonheid of het verhevene oproepen. Genie is dus iets dat de kunstenaar overkomt (door proto-goddelijk ingrijpen), in plaats van iets dat hij of zij afdwingt.

25. Kant (2009): 110.

26. Ibid.: 202-203.

Het waren de vroege romantici die het genie bevrijdden uit Kants 'niet-zintuiglijke esthetiek'²⁷ van het transcendentale subject, met als doel het deel te maken van de bestaande wereld. Voor Herder, Goethe en Moritz is genie verbonden met een tamelijk wereldse notie van *kracht* (Moritz spreekt van *Thatkraft*), waardoor het verandert in een model van creatieve subjectiviteit dat kwaliteiten als gevoeligheid, authenticiteit en originaliteit combineert.²⁸ Binnen het rijk van de esthetiek is een genie iemand die het lef heeft ten minste een fractie van de ruimte op te eisen die vacant kwam met Gods vertrek. Met de nodige bravoure, koppigheid en zelfs openlijke minachting maakt het genie van de grootheid van de mens een creatieve kracht. 'In het genie,' schrijft de Duitse filosoof Rüdiger Safranski met betrekking tot de tijdgeest toen, 'bereikt de mensheid haar ware grootheid.'²⁹ Het was pure koppigheid ten overstaan van de onthutsende gevolgen van het goddelijk verlies die van het artistieke genie een avant-garde figuur maakte lang voor de uitvinding van de avant-garde. Een genie was iemand die de moed had te onderzoeken wat volgens Kant niet onderzocht kon

27. Eagleton (1990): 21.

28. 'Spontaniteit, individualiteit en "innerlijke waarheid" werden allengs erkend als de criteria waarmee alle werken van kunst, literatuur en muziek uit alle tijden en landen konden worden beoordeeld. Hierin komt misschien dan één cruciaal onderscheidend kenmerk van de romantische kunst naar voren: de opperste waarde die door de romantici werd gehecht aan de gevoeligheid en emotionele "authenticiteit" van de kunstenaar als de enige kwaliteiten die aan diens werk "geldigheid" konden verlenen' (Honour (1979): 20).

29. Safranski (2013): 79.

worden. En juist zijn koppigheid was wat de esthetische autonomie in de wereld zette. Het hielp een rijk van sociale activiteiten grondvesten waarin de symbolische, esthetische hulpbronnen konden worden aangelegd die de Europese samenlevingen hielpen de schokken van de radicale culturele en geestelijke veranderingen van die tijd te verwerken – zij het onvolkomen. Het zette daartoe aan het begin van het esthetische regime het eerste elkaar wederzijds constituerende koppel van autonomie en *Weltbezug* op poten.³⁰

Een interessante vraag die zich aandient bij het enthousiaste onthaal dat het Antropoceen kreeg in de institutionele kunstwereld is of dit de kunst de kans zou geven een vergelijkbare daad van koppigheid te volvoeren. Als dat het geval is, zou natuurlijk niet de herontdekking van het genie op de agenda staan – zo iets verwachten zou getuigen van de grootste romantische naïviteit – maar eerder die van een koppige houding, mogelijk op grond van een pas verworven gevoeligheid voor de existentiële dreiging waar de mensheid zich op dit moment mee geconfronteerd ziet. Zou de wending naar het Antropoceen op een poging kunnen

30. Het is weliswaar correct dat autonomie aanvankelijk een metafysische kwestie was van 'schoonheid en absolute aanspraken' (zoals Hirschorn zegt in het citaat in de Inleiding), maar het kwam tot stand als een 'dienst die werd verleend' aan een samenleving die daar ook dringend behoefte aan om het hoofd te kunnen bieden aan de sociale uitdagingen van die tijd (of zoals ik het eerder noemde: om die te verteren). Anders gezegd, *Weltbezug* ligt vanaf dag één verankerd in het autonomiebegrip.

duiden uit het solipsisme van de eigentijdse kunstwereld te breken, vergelijkbaar met de ontsnapping van het genie aan Kants transcendentale subjectiviteit? Zou dit niet zelfs het vertrek van de kunst kunnen signaleren uit ‘zijn manifeste afgesneden-zijn van alles wat buiten zijn eigen sfeer ligt’?³¹ En zouden we niet ook mogen hopen dat zo’n daad van koppigheid kan leiden tot de demarcatie van een nieuw soort esthetische autonomie, eentje die haar *Weltbezug* zal kunnen aanwenden als een esthetisch vocabulaire dat past bij de uitdagingen die door de these van het Antropoceen expliciet zijn gemaakt?

Herstel eens een modieuze doodlopende steeg
 Het ontvullende antwoord is dat niets van dit alles erg waarschijnlijk is. Allereerst doet de wijze waarop de kunstwereld met het Antropoceen omgaat erg denken aan de gebruikelijke cyclus van zelf-referentieel herkauwen. Terwijl er geen gebrek is aan kritische stemmen binnen dit discours bestaat er vanwege het retorisch autisme daarvan geen enkel gevaar dat iets ervan ook maar het geringste gevolg zal hebben buiten de nauwe grenzen van de internationale kunstscene.³² De houding van Bruno Latour, een intellectuele sleutelfiguur in de eigentijdse kunstwereld, kan in deze misschien als emblematisch worden gezien. In een interview in de verzamelbundel *Art and the Anthropocene* preeft Latour onlangs het Antropoceen als

31. Sloterdijk (2011): 450.

32. Er is natuurlijk een levendig debat gaande rond het retorische autisme van de institutionele kunstwereld. Zie bijv. Demand (2012), Oudenampsen (2015).

een ‘koppelaar’ die ‘kunstenaars, wetenschappers en filosofen bijeenbrengt’ om manieren te vinden om de planeet te redden, maar vervolgt dan:

Daarom geven wij nu deze opdracht voor een monument voor het Antropoceen [...] als dat eenmaal gebouwd is, heb ik het niet meer over het Antropoceen. Dan gaan we andere woorden gebruiken.³³

Hoe teleurstellend dit soort cynisme ook moge zijn, geheel misplaatst is het niet. Zoals de Britse filosoof Howard Caygill heeft aangetoond dient het Antropoceen niet zozeer een wetenschappelijke wending naar nederigheid, maar is het vooral een wapen in de voortgaande kolonisatie van de geologie door een vakgebied dat bekend staat als *Earth system science* (onderzoek naar Systeem Aarde).³⁴ Dit is natuurlijk niet de plek om in te gaan op een wetenschappelijke machtsstrijd. Laat ik volstaan met te zeggen dat *Earth system science* de geologische tak van de cybernetica is en als zodanig een interdisciplinaire wetenschappelijke methode, gebaseerd op de radicale gelijkstelling van mensen en machines.³⁵ Het motto van de Antropoceen-gelovigen zoals verwoord door Bruno Latour

33. Davis & Turpin (2015): 49.

34. Caygill (2016).

35. Voor een rake kritiek op de cybernetica, zie de nog altijd briljante Hayles (1999). Holmes (2009) geeft er een toegankelijke uiteenzetting van in een meer aan kunst gerelateerde context. Voor een ambivalente inschatting in de context van de geschiedenis van Silicon Valley, zie hoofdstuk 5 van Olma (2016).

– “‘O geweldig, we zijn zo sterk dat we de planeet opnieuw kunnen maken’; we zijn de ingenieurs van onze planeet geworden”³⁶ – krijgt daardoor een sinistere ethische bijklank. Er bestaat een grote kans dat de wetenschappelijke aanhangers van het Antropoceen mikken op een 21ste-eeuwse versie van de Kantiaanse bootcamp waarin het subject van de rede wordt vervangen door een cybernetische stuurman – een info-mechanische ingenieur zonder ook maar iets van de kenmerken die ons typeren als mens, en laat staan als esthetisch wezen. Er zit niets koppigs aan artistiek werk dat eropuit is kunst te veranderen in de afdeling woninginrichting van het Antropoceen. De enige *Weltbezug* die in zo’n exercitie te vinden is, is die van gemakzuchtige onderdanigheid in dienst van een verdergaande esthetische verarming. Dat zou anti-kunst zijn in de slechtste zin van het woord.

Dat wil vanzelfsprekend niet zeggen dat een esthetisch engagement met de uitdagingen zoals verwoord in de Antropoceen-theorie onmogelijk of zelfs onnodig zou zijn. Neem bijvoorbeeld het werk van de Frans-Algerijnse kunstenaar Kader Attia. Hij is een befaamd kunstenaar en toch komt zijn werk voort uit een begrip van de wereld dat op fascinerende wijze ingaat tegen de teneur van de eigentijdse cultuur. Voor Attia is het belangrijkste principe dat de wereld (en zijn werk) gaande houdt, dat van *herstel*. Volgens hem ligt het begrip herstel ‘aan de oorsprong van alles’.³⁷ Zijn werk bestaat er grotendeels uit visueel

36. Davis & Turpin (2015): 49.

37. Gaensheimer & Görner (2016): 194.

<http://kaderattia.de/chaos-repair-universe/>

Kader Attia, *Chaos + Repair = Universe* (2014)
Sculptuur, spiegel fragmenten, metalen draden
Met dank aan de kunstenaar en Galleria Continua
Photo: MMK Museum für Moderne Kunst / Axel Schneider

uitdrukking te geven aan een ontologie die volgens hem een onophoudelijke cyclus van ‘verwonding’ en ‘herstel’ is.³⁸

Waar je ook naar kijkt – deze deur bijvoorbeeld – het is altijd de uitkomst van herstelwerkzaamheden: er zitten twee stappen tussen de vorige en de huidige toestand ervan, zegt Attia. Oorspronkelijk was dit een stuk hout, tot een mensenhand het besloot te veranderen, af te zagen en te bewerken en zo cultureel te interveniëren vanuit z’n natuurlijke handelingsvermogen. Volgens mij kunnen we een parallel trekken tussen natuurlijke selectie (als vorm van herstel) en de wijze waarop de mens in interactie is met zijn omgeving en zogenaamde cultuur voortbrengt [...] [A]ls je [...] kijkt naar traditionele culturen en hoe die verwondingen aanbrachten om sporen op het lichaam achter te laten (scarification ofwel littekens aanbrengen), en dan bedenkt dat natuurlijke soorten die op het punt stonden in te storten binnen hun ecologische milieu, zichzelf moesten heruitvinden en variatie moesten scheppen om verder te kunnen – als je politiek probeert te doorgronden of democratie en kapitalisme ideologische herstelprocessen zijn, als je bovendien een dialoog aantreft tussen kunst als creatief proces en oorlog als destructief proces, die beide volledig met elkaar verknoot zijn en na elkaar optreden, pas dan kun je werkelijk de hele geschiedenis van de mensheid afzetten tegen het fundamentele proces van dood, schepping, verwoesting,

38. Ik ben me bewust van de populariteit van ‘herstel’, vooral in DIY-achtige ontwerp- en kunstscenes. Ik meen evenwel dat het belang van Attia’s aanpak veel verder reikt.

herstel. En dat is voor mij heel interessant als sleutel tot een beter begrip van de handelingsvrijheid van de mens.³⁹

Het gaat me hier niet om de vraag of Attia's uitspraak filosofisch of sociologisch correct is. Wat mij in zijn werk fascineert is de radicale omkering van het perspectief in de confrontatie met de wereld op dit moment. Onze huidige obsessie met creativiteit en innovatie houdt onze culturele blik stoer op de toekomst gericht. We worden verteerd door het verlangen naar de *next best thing*. Onze verbeelding wordt volkomen in beslag genomen door een *nieuwe* economie, *nieuwe* politiek, *nieuwe* technologie en zelfs *nieuwe* kunst en ontwerp. Herstellen houdt in dat je de zorg op je neemt voor een deel van het verleden dat zich uitstrekt tot in het heden. Het is zorg dragen bij wijze van selectie van wat wij willen meenemen naar de toekomst. Het selectieproces kan tot innovatie leiden, maar ook dan is het gebaseerd op zorg dragen voor wat er al is. Zoals Walter Benjamins engel van de geschiedenis kijkt de hersteller (de kunstenaar) naar het verleden, maar anders dan die engel heeft hij of zij geen vleugels die in de storm van de vooruitgang worden meegesleurd.⁴⁰ In plaats daarvan heeft hij of zij handen die in het onmiddellijke verleden kunnen ingrijpen, op z'n minst voor korte tijd, en zo elementen aan elkaar kunnen stikken van een esthetiek van de zorg.

Wat mij hier intrigeert is de nederigheid van dit beeld, dat niet per se anti-Prometheïsch is, maar eerder alter-

39. Ibid.

40. Benjamin (1991).

Prometheïsch. Hier wordt niet een bovenmenselijke vindingrijkheid op het schild geheven,⁴¹ geen wereld gered of nog beter gemaakt of iets dergelijks. Nee, het genie van kunstenaars, als we het zo mogen noemen, ligt hier in hun vermogen een omkering te veroorzaken die omstanders uitnodigt mee te gaan in hun zwenking weg van de culturele mainstream. Hiermee helpt Attia ons alternatieven te bedenken voor onze cybernetisch voorgekauwde toekomstmodellen, waarvan het Antropoceen een bijzonder giftige versie lijkt te zijn.

41. Toevallig verwerpt Attia het idee van het Antropoceen als 'misleitend' in de zin van 'een erg post-hippieachtige heropvoering, niet echt iets voor onze tijd'. Zie Gaensheimer & Görner (2016): 194.

IV. Schiller in de praktijk: esthetische opvoeding in de creatieve industrie

Een onverwachte verkondiger van autonomie
De creatieve industrie werd rond de millenniumwisseling uitgevonden door de Britse politiek. Geïnspireerd door een minder geslaagde voorloper, het Australische *Creative Nation Initiative*, lanceerde de Britse regering het idee hiervoor. Opeens werd creativiteit erkend als iets wat zo wezenlijk was voor de economie, en daarin schijnbaar alomtegenwoordig, dat het een eigen industriële sector moest vormen. Het geboortecertificaat werd in 1998 afgegeven door het ministerie van cultuur, media en sport (DCMS) van de Blair-regering in de vorm van een zogeheten *Task Force Mapping Document* (tweede versie 2001), waarin werd verordonneerd dat er uit dertien overigens wijd uiteengelegen sectoren, van reclame en interactieve vrijetijdssoftware tot de uitvoerende kunsten, een nieuwe, post-industriële supersector werd gevormd.⁴²

Hoewel het initiatief er niet in slaagde van de Britse economie een broeikas van creativiteit te maken, werd het een grote hit bij buitenlandse beleidmakers, met name in Europa. Niet alle landen omarmden de nieuwe aanpak even snel, maar op dit moment vormen beleidsmaatregelen voor de creatieve industrie een hoofdbestanddeel van het Europese beleid. EU-programma's en -sponsoring bevorderden de proliferatie

42. DCMS (1998/2001).

van nieuwe overheids- en semi-overheidsinstellingen, conferenties en internationale samenwerkingsprojecten, maar ook ontelbare onderzoeks- en expertiseplatforms. EU-geld is natuurlijk altijd een sterke aanmoediging om het beleid om te gooien, maar volgens mij is het wel zo fair te zeggen dat de aanpak van de creatieve industrie aansloeg omdat beleidmakers er een zinnige en veelbelovende poging in zagen beleidsinstrumenten te ontwerpen waarmee de overgang naar een post-industriële economie effectief kon worden gereguleerd. En dus stortten overall in Europa mensen die verantwoordelijk waren voor het uitwerken van creatief beleid zich op hun eigen benadering van creatief boekhouden en lieten jaar na jaar zien hoe veel groter de sector opnieuw was geworden en hoezeer de creatieve industrie de eigenlijke motor of het vliegwiel – of welke metafoor ze dan ook geschikt leek – van de economie was.

Er valt het nodige af te dingen op de roze bril waarmee voorstanders van de creatieve industrie naar de huidige economische situatie plegen te kijken.⁴³ Met name in de wat radicalere kringen binnen de kunstscene heerst de verdenking dat het creatieve-industriebeleid in wezen

43. Er is inmiddels de nodige kritische literatuur over de creatieve industrie verschenen. Zie bijvoorbeeld Raunig e.a. (2011), Reckwitz (2012), Lovink & Rossiter (2007) en Heartfield (2005). Robert Hewison (2014) levert een erg goede kritiek op de bron van deze beleids-meme. En vergeet ook niet de niet-aflatende kritiek van geograaf Jamie Peck, altijd in de contramine, op Richard Florida en het stedelijk beleid dat zich op zijn ideeën beroept (zie bijv. Peck (2005)). Zie Olma (2016) voor mijn mening over beleid aangaande creativiteit en vernieuwing.

neerkomt op een meer of minder openlijke aanval op de autonomie.⁴⁴ Ik zal later nog terugkomen op de misvattingen die het denken over de creatieve industrie bepalen. Maar eerst wil ik me richten op het vaak over het hoofd geziene feit dat we in het hart van het creatieve-industriediscours een sterk engagement met autonomie aantreffen. In feite vormt artistieke autonomie in hoge mate het fundament waarop de aanpak van de creatieve industrie is gebouwd. Ik beseft dat dit nogal contra-intuïtief klinkt, maar als we de logica van het creatieve-industriebeleid iets beter bestuderen, kunnen we domweg niet anders constateren dan dat deze staat of valt met de autonomie van de kunst. Dit is vooral duidelijk geworden sinds het aanvankelijke enthousiasme voor het ontwerpen van het 'oppervlak' van consumptiegoederen plaats heeft gemaakt voor een oproep aan kunst- en aan kunst verwante methoden om 'innovatie', 'creativiteit' en 'verandering' te brengen in de economie. De reden dat ze hiertoe in staat worden geacht is de overtuiging dat deze methoden worden toegepast binnen een uitzonderlijk en wel degelijk autonoom rijk van sociale activiteiten. In diepste wezen heeft het paradigma van de creatieve industrie dus helemaal niets met economie te maken. Het zal dan ook heel wat moeite kosten een econoom te vinden onder de voorstanders van het beleid dat de creatieve industrie in leven heeft geroepen. De Oostenrijkse econoom Joseph Schumpeter had het ooit over het principe van 'creatieve destructie'⁴⁵ als motor van het economisch leven, en het heeft er alle schijn van dat

44. Zie bijv. Gielen (2013).

45. Schumpeter (1912).

vandaag de dag het ‘creatieve’ deel van die uitdrukking niet langer wordt geleverd door de gebruikelijke bronnen van economische waarde. Daarom moet de kunst erbij worden gehaald of beter gezegd worden gemobiliseerd, als het rijk van sociale praktijken die misschien in staat zijn managers, ondernemers en arbeiders te heropvoeden zodat ze het schip van de economie terug kunnen sturen naar meer creatieve wateren.

Schillers Spieltrieb

Esthetische opvoeding was precies wat Friedrich Schiller beschouwde als de sociale functie van artistieke autonomie. ‘Maar bij Schiller,’ schrijft Arnold Heumakers, ‘blijft de kunst niet in haar autonomie steken – deze autonomie fungeert bij hem als een archimedisch punt, van waaruit de wereld ten goede kan worden veranderd.’⁴⁶ Terwijl voor Schiller het verbeteren van de wereld een sterke ethisch-politieke bijklank had, is het huidige paradigma van de creatieve industrie een poging om Schillers logica toe te passen op de economie. De stelling dat de creatieve industrie steunt op een engagement met artistieke autonomie is wellicht controversieel. De reden waarom ik dit idee toch blijf aanhangen, is dat ik geloof dat als we Schillers denken inzetten binnen de creatieve industrie we misschien net iets meer inzicht krijgen in wat voor *Weltbezug* kunst in staat is als het gaat om economisch handelen.

Even terugkomend op Kants bootcamp van moraliteit en rede, herinneren we ons dat zijn esthetiek louter een kwestie van

46. Heumakers (2015): 199.

smaakoordeel was (met een autonoom karakter dat hij omschreef als ‘belangeloos belang’). Schiller was een enthousiaste lezer van Kant, maar meende ook een manier te hebben gevonden om het zuiver subjectieve karakter van Kants esthetiek aan te vechten. In de *Kallias*-brieven aan zijn vriend Körner probeert Schiller rond de Kantiaanse onmogelijkheid van esthetische objectiviteit te sturen en hij doet dat door schoonheid te verbinden met vrijheid.⁴⁷ Hij vraagt wat een object in staat stelt ons een ervaring van schoonheid te bezorgen. Vervolgens komt hij tot het volgende antwoord: schoonheid is de uitdrukking van vrijheid in een uiterlijke verschijning. Volgens hem is vrijheid iets wat alleen in de mens bestaat, niet in de natuur. Wat wel in de natuur bestaat is een soort verschijning die aan vrijheid doet denken (*Freiheitsähnlichkeit*, letterlijk: ‘lijkt op vrijheid’) en dat verschaft ons de ervaring van schoonheid (waartoe hij later ook het sublieme rekent). Vrijheid en ook autonomie zijn ideeën die de natuur ons kan duidelijk maken via het vrije spel van vorm en materie. En als dat gebeurt ervaren we schoonheid.

Schiller illustreert deze nogal abstracte stelling met een aantal instructieve – zij het voor eigentijdse oren misschien wat oubollige – voorbeelden. Allereerst is er natuurlijke schoonheid (*das Naturschöne*), dat Schiller verduidelijkt door een wild paard dat vrij rond galoppeert af te zetten tegen een trekpaard waarvan het lichaam door jarenlange werkdwang is gevormd, of misvormd. Schillers wilde paard vertoont natuurlijke schoonheid omdat het in staat is zijn innerlijke natuur tot uitdrukking te brengen en z’n levende

47. Schiller (1980).

vorm door autonome beweging te ontwikkelen. Het is het vrije spel van vorm en materie dat iets natuurlijke schoonheid geeft. Ingaand tegen Kants beperking van de esthetische waarde tot het rijk van het subjectieve smaakoordeel, schrijft Schiller:

Het verschil tussen twee soorten natuur – waarvan de ene helemaal uit vorm bestaat en daarbij een volmaakte beheersing van de stof door de levende kracht te zien geeft, terwijl de andere ondergeschikt is aan zijn stof – blijft bestaan, zelfs na de volledige opheffing van het oordelend subject.⁴⁸

Een vergelijkbare uiting van vrijheid in verschijning (*Freiheitsähnlichkeit*) bepaalt ook ons esthetische oordeel over kunstmatige objecten, bijvoorbeeld in de manier waarop een kledingstuk harmonieus rond het lichaam van de drager valt. Anders gezegd, vrijheid in verschijning houdt voor Schiller in dat de gecombineerde elementen waaruit de verschijning bestaat de vrijheid wordt gegund hun eigen vorm te vinden, zodat ze zich aaneensluiten tot een geheel, zonder hun respectievelijke individuele rechten te verliezen.⁴⁹ Vrijheid in verschijning is voor Schiller in diepste wezen een schone uiting van vitaliteit – dat wil zeggen van leven. Het manifesteert zich via het vrije spel der elementen dat volmaakt in staat is het vitale potentieel daarvan tot

48. Ibid., brief van 23 februari 1793: 416-417.

49. Op verrassende wijze voorzag Schiller het verschil tussen entropie en negentropie dat de thermodynamica, die toen op het punt stond te worden ontdekt, zou introduceren.

expressie te brengen en dus, volgens Schiller, hun schoonheid. Dit is het creatieve spel tussen de harmonie en spanning van het leven en dat is nu precies waar volgens hem de artistieke werkzaamheid naar zou moeten streven, en de reden dat hij die reserveert voor het rijk van de artistieke autonomie.

Wat Schiller wil bouwen – theoretisch, natuurlijk, maar ook in zijn eigen artistieke werk – is een esthetische *Übungsraum*, een oefenruimte waar de objectieve vitaliteit van het leven wordt uitgedrukt door een genie dat niet langer voortkomt uit een magische kracht die het menselijk begrip te boven gaat, maar eerder uit een esthetisch gemoed dat zich uitdrukt in *Spiel*, in spel. In zijn *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens* definieert Schiller de spelbehoefte (*Spieltrieb*) als het bemiddelende element tussen wat hij beschouwt als twee onlosmakelijke delen van de menselijke aard:

Deze tussentoestand waarin het gemoed noch fysiek noch moreel onder dwang staat en niettemin op beide wijzen werkzaam is, moet bij voorkeur een vrije toestand worden genoemd, en wanneer men de toestand van zintuiglijke bepaling de fysieke en de toestand van de redelijke bepaling de logische en morele noemt, moet men deze toestand van de werkelijke en actieve bepaalbaarheid de *esthetische* noemen.⁵⁰

Dus waar Kant een bootcamp wilde, wil Schiller een speeltuin. Schiller meent dat overal waar de zuivere of

50. Schiller (2009), twintigste brief: 74.

praktische rede de absolute overhand heeft één helft van de menselijke natuur onrechtmatig de ander onderdrukt. Het gevolg van deze onevenwichtigheid is een fundamentele vervreemding die op een gegeven moment gegarandeerd naar de afgrond leidt die Kant met zijn dictaat van de rede met alle geweld wilde vermijden. Alleen als mensen ook in staat zijn zichzelf over te geven aan hun spelbehoefte, kunnen beide kanten van de menselijke natuur weer in evenwicht worden gebracht. Alleen dan, onderstreept Schiller, kunnen mensen menselijk worden in de volle zin van het woord. De opvoedende taak van de kunst bestond er voor Schiller uit de reëel bestaande vervreemding binnen de samenleving aan de kaak te stellen zodat mensen een manier konden vinden om die tegen te gaan, oftewel een wereld te creëren waarin vervreemding tot het verleden behoorde.

Een *Spieltrieb* wordt naar de markt gebracht...

Voor ons is inmiddels duidelijk, meer nog dan voor Schiller, dat dit beeld van een 'esthetische toestand' niet meer is dan een utopische illusie.⁵¹ Schiller meende misschien dat 'schoonheid leidt tot vrijheid',⁵² maar zelfs de meest hopeloos romantische commentatoren zouden die eis in onze tijd niet meer durven stellen. Schillers idealistische opvatting dat politieke rijpheid door een esthetische opvoeding te bereiken zou zijn was nooit meer dan een sublieme illusie (zelfs als ze zich niet helemaal uitlevert aan het sublieme).

51. Toch blijft het voor Rancièere een 'onovertroffen' manifest. Rancièere (2007): 34.

52. Schiller (2009), tweede brief: 5.

En toch vraag je je af of de *Spieltrieb* niet een ideaal middel zou kunnen zijn om in het nu tot een realistischer toepassing – in de zin van *Weltbezug* – te komen van Schillers esthetische toestand. Kunnen kunstenaars niet de Schumpeteriaanse helden van de vroege 21ste eeuw worden en *Spieltrieb* introduceren in de economie via de creatieve industrie als een tussentoestand die het midden houdt tussen economische rede en creatief gemoed?

Een van de grootste obstakels die voorkomt dat Schillers *Spieltrieb* vaste voet aan de grond krijgt in de huidige economie is dat de hedendaagse markt het absolute tegendeel is van een speeltuin. Een inherente aanname van het discours rond de creatieve industrie is dat de cultuur van het bedrijfskapitalisme, waarvan de manager-bureaucratie vaak nogal vijandig staat tegenover risico en creativiteit, kan worden uitgedaagd door een zelfgeorganiseerde, hoogst innovatieve externe kracht. De snelle groei van kleinschalig, creatief ondernemerschap wordt gezien als een ontwrichtende invloed die de economie van brandstof voorziet met een speelse innovatie waar verkalkte bedrijfsstructuren niet aan kunnen tippen. Jammer genoeg heeft dit geloof, hoe overtuigend het in theorie ook mag klinken, te kampen met een hardnekkig misverstand rond de staat van de huidige markt, met name als het gaat om haar vermogen plaats te maken voor de snelle groei van kleinschalige *spelers*.

Het is een ernstige vergissing te menen dat de democratisering van de technologische infrastructuur en vooral de communicatieve mogelijkheden die het internet

biedt de markten als nooit tevoren heeft open gegooid en dat deze dus ruimte zouden kunnen bieden aan een in wezen oneindig aantal ondernemersproducten en -diensten. De Brits-Amerikaanse schrijver en ondernemer Chris Anderson gaf de meest uitgesproken vertolking van deze visie in zijn stelling over de 'dikke staart' (*long tail*).⁵³ Anderson stelde dat als gevolg van de in principe 'oneindige opslagruimte' van online-platforms zoals Amazon, het internet in staat zou zijn door de bottleneck van immateriële en traditionele fysieke winkels te breken en de markt te veranderen in een speeltuin met ruimte voor zelfs het meest obscure aanbod. Het huidige enthousiasme voor innovatief ondernemerschap is vaak gebaseerd op een extrapolatie van Andersons invloedrijke stelling of vergelijkbare redeneringen.

Maar zelfs economen zoals MIT's Erik Brynjolfsson, die een van Andersons belangrijkste referenties was bij het opstellen van zijn these over de dikke staart, verliezen inmiddels hun geloof in de beloofde omvorming van de markt tot een speeltuin. Brynjolfsson stelt nu dat dezelfde technologische ontwikkelingen die massaal ondernemerschap mogelijk maakten de economische sfeer hebben veranderd in een systeem van monopolistische markten (*'winner-take-all markets'*).⁵⁴ In de woorden van internetcriticus Andrew Keen is de situatie 'het tegenovergestelde van Chris Andersons compleet onjuiste theorie over de dikke staart, met z'n nostalgische onzin over de nijverheid van culturele producenten uit de middenklasse die allemaal een redelijk

53. Anderson (2006).

54. Brynjolfsson & McAfee (2014).

inkomen halen uit de digitale economie.’⁵⁵ De dikke staart blijft een prachtige fictie, niet in de laatste plaats vanwege het simpele feit dat aandacht een uiterst schaarse hulpbron is. Oneindige opslagruimte is in theorie geweldig, maar in werkelijkheid heeft niemand de tijd of zelfs maar het concentratievermogen erin te gaan grasduinen. Een fraai voorbeeld van hoe deze logica werkt binnen de creatieve industrie zien we bij muziek-streamingsdiensten als Spotify en Deezer, notoire wanbetalers van artiesten met uitzondering van de absolute supersterren. Conform de communicatieve en logistieke logica van de digitale technologie en het internet correspondeert het megasucces van een enkeling met het verlies van velen, en daartussen bevinden zich ook steeds minder mensen.⁵⁶ Als we daar de onthutsende homogeniteit bij optellen van de zogeheten creatieve werkplaatsen (creatieve broedplaatsen, gedeelde werkplekken enz.) en van de mensen in deze ‘samenwerkingseconomie’, kun je moeilijk staande houden

55. Keen (2014): 143.

56. Degenen die de middelen (of soms het geluk) hebben de aandacht van de massa te trekken kunnen nog een superster worden, ook nu het voor de gegadigden die niet in de prijzen vallen steeds lastiger wordt om zelfs maar matig succes te behalen. Uiteindelijk moet je erkennen dat de dikke staart hooguit een mislukte poging is om de 19de-eeuwse Wet van Say, die stelt dat elk aanbod zijn eigen vraag schept, nieuw leven in te blazen (op grond van naïeve veronderstellingen over de ‘baanbrekende’ macht van internet). Hoewel zo’n poging misschien een zekere theoretische elegantie bezit, volstaat het absoluut niet als leidraad voor de huidige, laat staan toekomstige entrepreneurs.

dat kleinschalig creatief ondernemerschap een grote innovatieve impact heeft. Bottlenecks zijn nooit goed voor heterogeniteit en verschillen. Ze leiden tot entropie in plaats van spel. De realistische angst van al dan niet creatieve ondernemers dat ze niet door de bottleneck heen zullen komen, uit zich in de voortdurende, koortsachtige aanpassingen aan de vermeende ‘innovatieve’ norm die – gesteund door internet en sociale media – uitloopt op een mobiele uniformiteit van epische proporties. Onder dit soort omstandigheden lijkt het speelse ondernemerschap zoals uitgedragen door de creatieve industrie niet echt een waarschijnlijke route te bieden naar een meer creatieve en innovatieve economie.

De kwetsbaarheid van de artistieke held

Het probleem dat het discours van de creatieve industrie heeft met autonomie is dat het zowel de geit als de kool wil sparen. In werkelijkheid is de appreciatie voor autonomie die in theorie binnen de creatieve industrie bestaat, moeilijk te combineren met de praktijk waarin autonomie wordt uitgeleverd aan de markt. Iedereen die de waarde van kunst voor de economie snapt moet zich ervan bewust zijn dat de interactie tussen beide sociale systemen niet mag worden geherconfigureerd ten koste van de autonomie. Dit is volgens mij de les die we nog steeds kunnen trekken uit Schiller: zijn poging de *Spieltrieb* te bevrijden uit het keurslijf van de Kantiaanse rede moet nodig z'n tegenhanger in onze tijd vinden in een poging de autonomie te redden van het dictaat van economische marktrationaliteit. Het ‘vrije spel’ van vraag en aanbod heeft helemaal niets van doen met

het ‘spel’ in de creatieve, Schilleriaanse zin van het woord. Uiteraard is er niets mis mee als kunstenaars er een hybride beroepspraktijk op nahouden. Maar we mogen niet van ze verwachten dat ze creatieve helden worden die de economie door de huidige woelige wateren zullen loodsen.

Zoals Georg Baselitz prachtig heeft laten zien is een held een ambivalente figuur. Zijn befaamde reeks heldenschilderijen beelden gigantische lichamen af waarvan de ongelooflijke kracht even groot is als hun kwetsbaarheid.⁵⁷ Baselitz’ helden zijn reuzen op lemen voeten. Het zijn buitenstaanders en rebellen die gemakkelijk radicale *change-makers* kunnen worden, maar ook in lethargie kunnen wegzakken. Een aantal van Baselitz’ helden is kunstenaar. Schijnbaar heen en weer getrokken tussen grote daden en grote passiviteit geven ze volgens mij een eerlijker beeld van de hedendaagse kunstenaar dan de supersterren die steeds weer op het podium worden gehesen door de evangelisten en aandeelhouders van de creatieve industrie. Als we kunstenaars hun creatieve vermogen willen laten realiseren, dienen we ook geduld te hebben met hun kwetsbaarheid. En kwetsbaarheid is iets waar de markt absoluut het geduld niet voor heeft.

Hoe teleurstellend dat ook klinkt, kunstenaars zullen de economie niet redden. Zij zijn niet de helden die de economie creatief en innovatief zullen maken – althans niet op de rechttoe rechtaan manier die de verheerlijkers van de creatieve industrie aan hen toeschrijven.

57. Zie Hollein & Mongi-Vollmer (2016).

[https://www.fondationbeyeler.ch/
sammlung/werk/detail/108-
verschiedene-zeichen/](https://www.fondationbeyeler.ch/sammlung/werk/detail/108-verschiedene-zeichen/)

Georg Baselitz, *Verschiedene Zeichen* (1965)

Olieverf op doek, 162 x 130 cm

Collectie: Fondation Beyeler, CH

© Georg Baselitz

Foto: Peter Schibli, Basel

Hoewel er geïsoleerde gevallen bestaan van kunstenaars die als creatieve consultant hebben opgetreden en met succes hebben geïntervenieerd in verschillende stadia van het productieproces, zou het kortzichtig zijn te veronderstellen dat deze gevallen kunnen worden geëxtrapoleerd tot een algemene rol voor de kunst met betrekking tot de economie. En dat is geen abstract filosofisch argument, maar gewoon een les die we uit de geschiedenis kunnen trekken. Denk bijvoorbeeld aan de laatste grote innovatiegolf op wereldschaal: de digitale revolutie. Zoals ik elders heb laten zien zou die nooit hebben plaatsgevonden zonder de esthetische experimenten van de hippiebeweging in de jaren 1960 en 1970.⁵⁸ Vanzelfsprekend heeft niet één jongere de Californische hippiecultuur omarmd met het plan om de fundamenteën voor Silicon Valley en de digitale revolutie te leggen. Mensen namen domweg deel om eens op verkenning te kunnen gaan op terreinen als kunst, media en verschillende andere activiteiten die niets te maken hadden met economische rationaliteit.

Dezelfde logica is ook dichterbij huis van toepassing. Neem een stad als Amsterdam – vermoedelijk één van de modellen voor Richard Florida goed verkopende adviesconcept van de ‘creatieve stad’.⁵⁹ Amsterdam heeft meermalen in haar geschiedenis bewezen dat er economisch welvaart tot stand kan worden gebracht met behulp van een stedelijke cultuur waarin ook plek is voor kunstenaars en dromers.⁶⁰

58. Olma (2016): 131-164. Zie ook de briljante Turner (2006).

59. Florida (2002).

60. Zie bijv. Cnossen & Olma (2014).

Een vergelijkbare logica zien we aan het werk in onze eigen onderzoeksprojecten met artistieke ontwerpers zoals Marcel van Brakel en Wander Eikelboom, wier artistieke experimenten steeds weer de grenzen pogen op te rekken van de allerlaatste technologie. Terwijl ze geen reserves hebben om in te spelen op de markt, is dat altijd een stap die pas volgt *nadat* de cyclus van artistieke exploratie is voltooid.

Dat kunst en economie elkaar nodig hebben, is een waarheid als een koe. Maar een wederzijds voordelige relatie tussen deze twee sociale systemen kan alleen worden gebouwd op wederzijds respect voor elkaars logica. Waar het om gaat is dat, wat kunst ook vermag te doen voor de economie, ze dat alleen kan presteren door vast te houden aan haar eigen vreemde en vage rationale. Kunst heeft duidelijk een *Weltbezug* met de economie, maar het is een betrekking die veel minder direct en ongemedieerd is dan het discours van de creatieve industrie ons wil laten geloven.

V. Schelling in de politiek: naar een esthetiek van performatieve koppigheid

Kunst en politiek

Het kan misschien verstandig lijken autonomie te bepleiten en verdedigen in termen van de ‘vreemde en vage rationaliteit’ van de kunst, maar als we willen werken aan een eigentijdse herconceptualisering van de verhouding tussen autonomie en *Weltbezug*, dan moeten we toch verder durven gaan dan zo’n gemeenplaats. Onze behandeling van de *wetenschappelijke* these van het Antropoceen en de *economische* benadering van de creatieve industrie heeft een aantal grote obstakels onthuld waar we tegenaan lopen als we autonomie voor onze tijd proberen te herformuleren. In onze poging de Kantiaanse rationaliteit te weerstaan en Schiller tot een adviseur van de creatieve industrie te maken, hebben we ook een aantal aanwijzingen gevonden voor een andere opvatting van autonomie, *Weltbezug* en hun wederzijdse constituerend. Maar waarheen moeten we ons wenden om deze aanwijzingen te integreren tot een meer systematische schets van de verhouding tussen autonomie en *Weltbezug* die zou passen bij onze huidige situatie? Met wat voor inkt tekenen we de kaart die laat zien hoe kunst op dit moment, vanuit haar ‘vreemde en vage rationaliteit’, een effectieve relatie met de wereld aangaat?

Het werk van de Franse filosoof Bernard Stiegler blijkt in deze hoogst instructief te zijn. Stiegler begint zijn trilogie

De la misère symbolique (Over de symbolische ellende) met een mijmering over esthetiek en politiek. 'De vraag naar de politiek,' schrijft hij, 'is een esthetische vraag, en omgekeerd: de esthetische kwestie is een politieke kwestie.' En hij vervolgt:

Ik beweer dat we van meet af aan de vraag naar de esthetiek moeten stellen, en dan met name in haar relatie tot de vraag naar de politiek, teneinde de kunstwereld uit te nodigen opnieuw een politiek begrip van haar eigen rol te ontwikkelen. Het opgeven van het politieke denken door de kunstwereld is een ramp.⁶¹

Laten we meteen onderstrepen dat Stiegler op geen enkele manier klaagt over het gebrek aan politiek geëngageerde kunst of zoiets dergelijks. Hij heeft geen last van de misvatting die je soms onder kunstenaars en theoretici aantreft, namelijk dat veresthetiseerde politieke uitspraken de wonderkogel zouden zijn waarmee je door de paradox van autonomie en engagement (*Weltbezug*) heen kunt schieten.⁶² Nee, als Stiegler het over esthetiek als politiek vraagstuk heeft, bedoelt hij dat kunst het sociale orgaan van *aisthēsis* is, ofwel het sociale systeem dat verantwoordelijk is voor het voortbrengen van het sensorium, dat een bepaalde

61. Stiegler (2004): 1.

62. Het is zo klaar als een klontje dat er in de eigentijdse kunst plek is voor politiek geëngageerd werk, maar dit is een te ingewikkelde kwestie om in het huidige kader uit te werken. Voor een poging om een verband te smeden tussen de avantgardistische ambities van het Dadaïsme en het huidige 'dataïsme', zie: Gerritsen, Janssen & Olma (2016).

maatschappij in staat stelt zich collectief te uiten over haar verlangens omtrent de gezamenlijke toekomst. Jammer genoeg, zegt Stiegler, vervult de hedendaagse kunstwereld deze essentiële rol niet langer en verdoemt ze daarmee de niet-ingewijde massa's tot een techno-cultureel limbo waar *aisthēsis* is gereduceerd tot de symbolische ellende die wordt veroorzaakt door de overheersende rol van marketing.

Hoe je verder ook denkt over Stieglers nogal dramatische diagnose⁶³, het is en blijft een ijzersterk idee dat de politieke functie van kunst hierin bestaat dat ze de maatschappij voorziet van middelen voor een collectieve *aisthēsis*. Het past ook precies bij de stelling die hierboven is geformuleerd, namelijk dat de uitvinding van de autonomie in het kader van de esthetische revolutie geen metafysische gebeurtenis was, maar een antwoord op een sociale behoefte. Doordat de kunst werd verwezen naar de ambigue non-plek van de autonomie was ze in staat een ontwricht continent te voorzien van een esthetisch sensorium waarmee het zichzelf kon openstellen voor een gezamenlijke toekomst. En dat is volgens Stiegler de politieke functie van kunst. Het zal duidelijk zijn dat de uitdagingen waar de esthetische revolutie het antwoord op vormde anders waren dan degene waarmee wij op dit moment te stellen hebben. En het is ook onwaarschijnlijk dat Stieglers oproep aan de kunstwereld genoeg zal zijn om de kunst weer aan de esthetische frontlinie te plaatsen van de collectieve strijd om een duurzame en gewenste toekomst. Het lijkt mij

63. Zie voor mijn eigen verwerking van Stieglers filosofie in het kader van een radicale politiek van innovatie: Olma (2016).

instructiever om manieren te ontdekken waarop de politieke taak om de kunst te herpositioneren ten gunste van onze toekomst vertaald kan worden naar een artistieke ethiek (of meerdere daarvan) die in staat is de verbeelding te grijpen van, en enigerlei richting te geven aan, de jonge generatie van kunstenaars en kunststudenten die koortsachtig hun eigen plek zoeken in onze verpletterend complexe wereld.

In de rest van dit essay zou ik een poging willen ondernemen om een eerste voorzichtige stap in deze richting te zetten. Geheel in lijn met de methodiek van de voorafgaande hoofdstukken zal ik opnieuw de hulp inroepen van een prominente figuur uit de esthetische revolutie, namelijk Friedrich Wilhelm Joseph Schelling. Schelling wordt meestal niet als politiek denker beschouwd, maar volgens mij bevat zijn filosofie een aantal inzichten die wijzen op een esthetische ethiek die ons kan helpen een nieuwe opvatting te ontwikkelen van de verhouding tussen autonomie en *Weltbezug* die zou aansluiten bij de politieke functie van de kunsten à la Stiegler.

Schelling en de beweging van de kunst

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling was een Duitse filosoof die samen met Johann Gottlieb Fichte en Georg Wilhelm Friedrich Hegel de traditie van het Duitse idealisme grondvestte die de basis vormt voor een groot deel van de 19de- en 20ste-eeuwse filosofie binnen de Europese traditie. Het Duitse idealisme is bovendien de filosofische traditie die de nauwste banden onderhoudt met de romantiek en de uitvinding van de esthetische autonomie. Vooral Schelling

bouwde de esthetische overdenkingen van de vroege romantici uit tot een systematische filosofie van de kunst. En wat voor filosofie was me dat: in zijn *System des tranzendentalen Idealismus* (verschenen in 1800) lanceert Schelling de beroemde stelling dat kunst ‘het enige ware en eeuwige organon’ van de filosofie is,⁶⁴ omdat we alleen in de ‘esthetische aanschouwing’ verder dan de dagelijkse verschijningen kunnen reiken, naar het absolute.⁶⁵ Zoals ik al eerder aangaf, onderging het karakter van dit ‘absolute’ een radicale verandering in het Europa van zijn tijd. Dat Schelling de kunst tot hoeksteen van zijn filosofie maakte kwam doordat hij geloofde dat kunst in staat zou zijn tot het ‘verteren’ van de seismische culturele verschuivingen die Europa rond het jaar 1800 onderging. Voor hem konden de uitdagingen die de Verlichting en de wetenschappelijke, ethische en politieke gevolgen daarvan stelden, alleen via de kunst adequaat worden verwerkt door gewone mensen. Terwijl kunst voor Schelling in metafysische zin het organon van de filosofie was, diende het in sociologische zin als een sociaal *spijsverteringsorgaan*.

Kant is ook voor Schelling het uitgangspunt van zijn gedachten. Maar Schelling verwerpt Kants strikte onderscheid tussen het subject (de rede) en het object (de natuur). Doordat Kant tegenover een vormeloze grond domweg een transcendentiaal subject poneerde met kenmerken die in wezen stuk voor stuk geestelijk van aard zijn, zag hij volgens Schelling de kwestie over het hoofd

64. Schelling (1996): 81.

65. Ibid.: 67.

hoe deze twee kanten van de wereld op elkaar inwerken. Ware kennis – opgevat als een adequate overeenkomst tussen een gedane waarneming en het waargenomen object – is volgens Kant simpelweg onmogelijk. In Schellings systeem van het transcendentale idealisme evenwel wordt de waarheid als overeenstemming tussen het objectieve en subjectieve de centrale opdracht van de filosofie. Schelling benadert deze taak door een dubbele metafysica te ontwikkelen, die bestaat uit een natuurfilosofie en een transcendentale filosofie van de geest. Terwijl voor Kant, en meer nog voor Fichte, de constructie van kennis slechts een kwestie was van eenrichtingsverkeer vanuit het subject naar een in diepste wezen onkenbare wereld, was Schellings natuurfilosofie een poging om handelingskracht (om dat anachronistische woord te gebruiken) toe te schrijven aan de natuur die volgens hem actief bijdroeg aan de ontwikkeling van kennis.

Om een nogal lang en ingewikkeld verhaal kort te maken kun je zeggen dat het kunstwerk het snijpunt is waar geest en natuur elkaar ontmoeten en waar ze hun oer-identiteit hervinden (de absolute identiteit die God was voor de schepping van de wereld)⁶⁶. Hier stuiten we op het hardcore genie van de romantiek, ofwel de kunstenaar die de sublieme ontmoeting tussen natuur en geest belichaamt als een vat dat zich slechts halfbewust is van wat er gebeurt wanneer het zich vult tijdens die ontmoeting. Volgens Schelling is het

66. Zie voor een overpeinzing over Schellings idee van Gods hysterische zelf-referentialiteit (absolute identiteit) voorafgaand aan de schepping: Žižek (1996): 13-91.

esthetische, ja, schoonheid zelf, de verbeelding van het oneindige binnen het rijk van de menselijke eindigheid. Als zodanig is het geen vermogen van de kunstenaar, maar kan het alleen op een adequate manier worden uitgedrukt in het kunstwerk.

Het is vanzelfsprekend niet mijn bedoeling hier het heroïsche geniebegrip nieuw leven in te blazen of de romantische illusies die ook nu nog bij sommige jonge kunststudenten overheersen aan te zwengelen. Maar wat er zo fascinerend is aan Schellings vorm van romantisch Idealisme is dat hij kunst opvat als een legitieme bron van kennis, die op gelijke hoogte staat als de filosofie of de wetenschap. Wat dit betreft kunnen we Schellings denken revolutionair noemen. Hij loopt niet alleen vooruit op de esthetische filosofie van Nietzsche en Schopenhauer, maar hakt ook het pad open voor een van de invloedrijkste eigentijdse filosofen, Gilles Deleuze. In *Qu'est-ce que la philosophie?* (Wat is filosofie?) schetsen Deleuze en zijn co-auteur Félix Guattari een driedelige theorie over kennisvorming. Daarin wordt de taak van het creëren van *functies* toegeschreven aan de wetenschap, die van het creëren van *begrippen* aan de filosofie en die van het creëren van *affecten* en *percepten*, dus manieren van voelen en waarnemen, aan de kunst.⁶⁷ Waar het ons hier om gaat is dat zowel voor Schelling als voor Deleuze en Guattari kunst een belangrijk middel is van menselijke kennisvorming. En dat is nu juist iets wat heel recentelijk een onderwerp van stevige debatten en experimenten is geworden binnen het

67. Deleuze & Guattari (1991).

veld van artistiek onderzoek. De grote vraag die niemand nog heeft kunnen beantwoorden is wat de waarde van kennis is die door de kunst is voortgebracht. Deleuze en Guattari's affecten en percepten zijn volgens mij nog steeds te metafysisch en hippieachtig om ze in de huidige tijd te kunnen gebruiken. Ze wijzen echter wel in de goede richting. Als ik nadenk over ons eigen onderzoek, bijvoorbeeld Philippine Hoegens verkenning van het raadsel van individualiteit in haar performances, of Martine Stigs experimentele documentatie van de verschuiving van de fotografische invalshoek als gevolg van de popularisering van het vogelvluchtperspectief, is het mij duidelijk dat zulk werk affecten en percepten wil creëren die het esthetisch sensorium van onze maatschappij naar de toekomst wil openstellen. Wat Hoegen en Stig intuïtief aanvoelen is dat de kunstenaar in haar esthetische expressie op een creatieve manier een beweging moet uitvoeren die haar eigen 'genie' concretiseert binnen de beweging van de wereld. We kunnen deze activiteit natuurlijk specifiek artistiek *onderzoek* noemen, waarmee we een onderscheid aanbrengen met artistieke productie ofwel kunst-maken, maar eigenlijk is het eerste een noodzakelijk onderdeel van het tweede. Als we kritisch meegaan in de wording van de wereld, d.w.z. meegaan met de omgeving (die geen deel is van de kunst, maar wel van belang ervoor) geeft dat het werk van een kunstenaar een sensibiliteit die uitdrukking geeft aan een *Weltbezug* die op geen enkele manier in conflict is met het autonome karakter van haar esthetische activiteiten.⁶⁸ Deze sensibiliteit nu, dit type *Weltbezug*, ligt dicht bij waar Schelling voor pleitte aan het begin van de 19de eeuw.

Het belangrijkste kader waarin Schelling zijn pleidooi hield was zijn beroemde openbare lezing 'Over de verhouding van de beeldende kunsten tot de natuur' die hij in 1807 in München uitsprak ter ere van de naamdag van Koning Maximiliaan I van Beieren.⁶⁸ Een van de interessantste aspecten van Schellings rede is dat hij de notie van autonomie bespreekt door haar af te zetten tegen naturalisme en classicisme. Hij beargumenteert dat zolang kunst gebaseerd is op mimicry, ofwel louter nabootsing van natuurvormen, het een beeld van de natuur in stand houdt dat eigenlijk dood is. Het feit dat het classicisme de nabootsing van de dode vorm van de natuur verruilt voor de imitatie van Griekse schoonheidsidealen verandert weinig aan de 'levenloze' aard van deze kunstproducten. Schelling prijst de Griekenland-deskundige Johann Joachim Winckelmann dat hij het emancipatoire ideaal in de klassieke Griekse kunst herkende en promoveerde. Maar dat het classicisme halthoudt bij het esthetische in de Griekse idealen bevalt hem veel minder, zelfs niet als het stopt bij sublieme schoonheid.

In plaats van sublieme stilstand verwacht Schelling een zekere levendigheid van de kunst: hij wil dat ze beweegt. En hij eist nu juist beweging omdat hij ervan overtuigd is dat alleen de kunst het vermogen bezit gelijk op te gaan met de creatieve beweging die de natuur voortstuwt, dus de

68. Het is in dit verband uiterst boeiend om het begrip *Weltbezug* te relateren aan Van Dartels (2016) idee van de gesitueerde wending in kunst en ontwerp.

69. Zie Schelling (1996): 111-144.

beweging van het leven zelf. Schellings revolutionaire stap – en een van de redenen dat zijn filosofie op dit moment zo’n comeback doormaakt⁷⁰ – was dat hij de natuur opvatte als *werktätige Wissenschaft*, wat niet helemaal goed wordt uitgedrukt in de standaardvertaling ‘productieve wetenschap’. *Werkätigkeit* is een bijna profetische anticipatie op wat in de hedendaagse wetenschap bekend staat als zelforganisatie. Het begrip onderbouwt Schellings kritiek op de mimesis: kunst moet niet scheppen *naar de natuur*, maar *als de natuur*. De klassieke vijand die hier in de coulissen klaarstaat is Aristoteles, wiens principe ‘*ars imitatur naturam*’ (‘de kunst is een nabootsing van de natuur’) Schelling resoluut van de hand wijst. Daartegenin mobiliseert hij het contrast dat Spinoza maakte tussen *natura naturata* (natuur als passief product van een oneindige keten van causatie) en *natura naturans* (natuur als creatief proces), waarbij hij het laatste als het sjabloon voor artistieke creativiteit neemt.

Dit betekent dat wat voor de verhouding tussen kunst en natuur van doorslaggevend belang is, niet het werk (*Werk*) als object is – bijvoorbeeld het schilderij dat voor de schilder staat – maar de werkzaamheid ofwel de performance van de kunstenaar (*Werkätigkeit*). Zoals Dieter Jähmig het spitsvondig formuleerde: ‘Dit vraagt om een verhouding (*Verhältnis*), een performance of gedrag (*Verhalten*) waarin

70. Ik verwijs hier naar de populariteit, met name in de kunstwereld, van de filosofische stroming die zich ooit met de naam ‘speculatief realisme’ en ‘*object-oriented ontology*’. Zie voor een inleiding: Bryant e.a. (2011).

het niet gaat om beeldvorming van (*Vor-stellen*) maar om gelijk opgaan met (*Mit-gehen*).⁷¹ Anders gezegd, voor Schelling is de kunstenaar iemand die door de creatieve daad deel wordt van de generatieve beweging van de natuur. Spinoza's notie '*Deus sive natura*' (God staat gelijk aan de natuur, letterlijk: God ofwel natuur) wordt hier het moderne '*artifex sive natura*' (De kunstenaar staat gelijk aan de natuur). Voor Schelling zijn kunstenaars alleen kunstenaars als ze zichzelf als natuurkracht beschouwen.

Het zou vanzelfsprekend onzin zijn deze stelling te vertalen naar een oproep aan eigentijdse kunstenaars om zich te modelleren naar, zeg, Jackson Pollock ('Ik schilder geen natuur, ik ben natuur'). Als de stelling van het Antropoceen ons iets kan leren, is het dat het onderscheid dat de romantici maakten tussen 'natuur' en 'mens' definitief verleden tijd is. De levensbeweging die Schelling in het natuurproces aantrof is iets wat we vandaag moeten herontdekken in de ingewikkelde spasmen van onze eigentijdse natuur-cultuur. Deleuze en Guattari proberen dat te doen in hun begrip *le survol*, een beweging die tegelijkertijd *over iets heenvliegt* en het *observeert*.⁷² Voor hen beschrijft *le survol* de modus van menselijke kenniscreatie in wetenschap, filosofie en kunst. De grootste gemene deler van deze verschillende soorten van kenniscreatie is een performativiteit die – in elk domein op een andere manier – de creatieve wording van de wereld in zich opzuigt en er gelijk op in meegaat.

71. Jähnig (2011): 53.

72. Deleuze & Guattari (1991).

Een esthetiek van performatieve koppigheid
Wat we mee moeten nemen uit het filosofisch traject dat van Schelling naar Deleuze loopt is de roep om de creatieve mobiliteit van de kunst. Als er iets 'eeuwigs' bestaat dat door de eigentijdse kunst moet worden nagestreefd is het ongetwijfeld de eeuwige verandering in de wording van de wereld. En toch is dat voor de kunst niet genoeg. De reden dat de performatieve beweging van het *Mit-gehen* – hoe moeilijk dat op zich al te bereiken valt – niet voldoende is, heeft te maken met de bespreking van de politieke functie van kunst aan het begin van dit hoofdstuk. De reden is dat de speciale performativiteit die van de kunst wordt geëist tot taak heeft het collectieve sensorium te scheppen dat ons in staat stelt samen naar een gemeenschappelijke toekomst te reiken. Om te snappen wat hierbij op het spel staat kan het handig zijn de performativiteit van de kunst aan de ene kant af te zetten tegen de huidige obsessie met innovatie die eerder werd besproken aan de andere kant. Als futurologen en innovatie-adviseurs zich de toekomst voorstellen, doen ze dat in het algemeen door lopende trends door te trekken. Ze hebben het meestal mis, aangezien ze de toekomst plegen voor te stellen als een (vaak technologische) update van het heden ('over tien jaar maken we allemaal thuis onze eigen schoenen met een 3D-printer' enz.). Het probleem met deze benadering is dat ze de toekomst definieert als een lineaire, berekenbare voortzetting van het heden. En terwijl onze algoritmische technieken ons vermoedelijk in de richting duwen waarin we ooit in staat zullen zijn de toekomst te voorspellen, heeft de kunst een belangrijke bijdrage te leveren aan het voorkomen van dit horrorscenario.

De beste houding die kunstenaars hierbij kunnen innemen is er volgens mij een van taaie koppigheid. Ik volg hier het voorbeeld van de Britse denker Howard Caygills briljante filosofie van de koppigheid, die hij ontwikkelt in zijn geschriften over politiek verzet.⁷³ Voor Caygill is het doel van verzet niet zozeer het omver werpen van de bestaande machten, maar *het creëren van de omstandigheden die ons overleven garanderen of ons vermogen versterken om in de toekomst verzet te blijven bieden*. Met andere woorden, in de ethische kern van verzet, zoals Caygill het begrijpt, vinden we een begrip van koppigheid dat de koers van de wereld zal openleggen voor de mogelijkheid dat de toekomst anders verloopt dan voorzien. Het is in deze zin dat ik koppigheid ook in de context van kunst zou willen begrijpen. De performativiteit van kunst dient koppig te zijn, wil ze haar politieke rol vervullen, d.w.z. bijdragen aan de creatie van een esthetisch sensorium dat de maatschappij helpt creatief te reiken naar een toekomst die die naam waard is. Jazeker, kunst *performs* (werkt), in termen van het opzuigen van en het meegaan in de ontwikkelingsgang van de wereld, maar het doet dat *koppig*. Die koppigheid is nodig om de ontwikkeling van onze collectieve zintuigen te garanderen: kunstenaars moeten die ontwikkelen in welke richting ze die maar willen duwen. Dat wordt er bedoeld met een *esthetiek van performatieve koppigheid*. Het is een esthetiek die afstand doet van de lineaire routes die door futurologen en innovatiedeskundigen worden voorgeschreven en die zelf ontdekt waar er echt iets interessants staat te gebeuren. Soms delft het zelfs rechtstreeks in deze ontwikkelingsbanen

73. Caygill (2013).

en onthult het koppig hoe dwaas lineariteit eigenlijk is. We vinden dit onder meer in de romans van Thomas Pynchon en William Gibson, de installaties van Simon Denny en het videowerk van Melanie Gilligan. Maar al zijn deze directe confrontaties met het reductionisme van de lineariteit op zich grote prestaties, toch vertegenwoordigen ze slechts één vorm van performatieve koppigheid. Er bestaan veel meer manieren waarop dit nogal lompe begrip kan worden gevuld met artistiek leven en creativiteit. Dat is niet zonder risico: het bewaren van het evenwicht tussen performance en koppigheid is onvermijdelijk een precare kwestie.⁷⁴

Een mooi voorbeeld van hoe dit durven aangaan van een risico mis kan lopen was te vinden op de Berlijnse Biënnale van 2016.⁷⁵ Hoewel veel van de vernietigende kritiek op de tentoonstelling terecht was, zou het toch kortzichtig zijn de pogingen van het curatorencollectief DIS af te doen als puur en alleen een uitverkoop aan de zeitgeist.⁷⁶ De Berlijnse Biënnale liet zien hoe buitengewoon moeilijk het voor eigentijdse kunstenaars en curatoren is om te manoeuvreren op een creatief terrein dat performatief gezien *van deze tijd is en qua koppigheid afwijkt van de lineaire verleidingen van de tijd*. Door op dit laatste punt finaal de plank mis te slaan

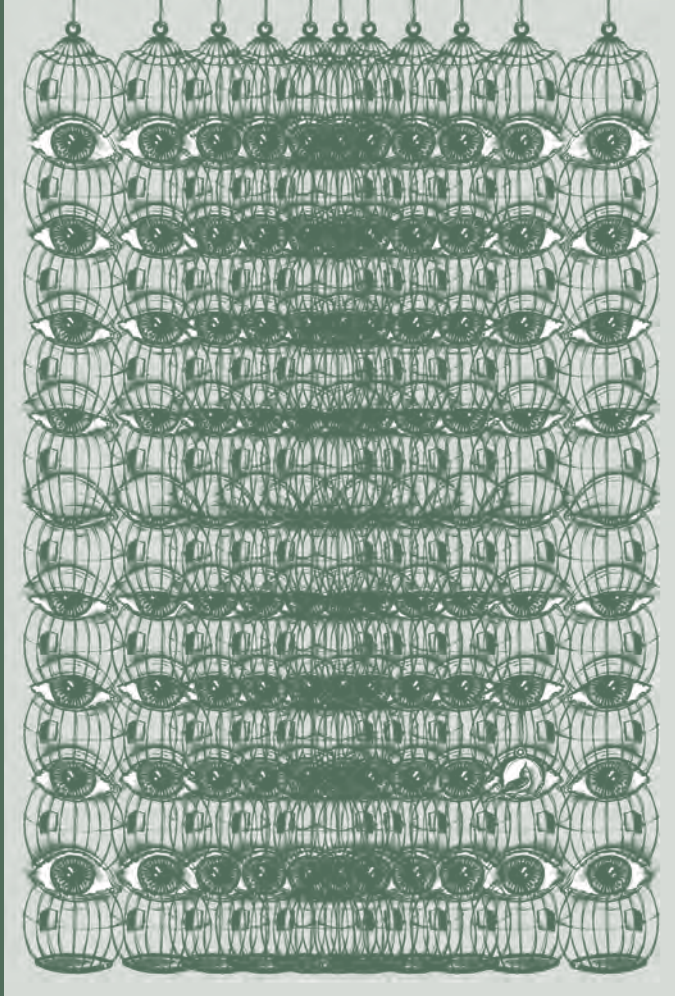
74. Dit wordt heel mooi gedemonstreerd door het onderzoek van mijn collega Eke Rebergen, die het aandurft om binnen het veld van ontwerp op zoek te gaan naar conceptuele en praktische ruimte voor performatieve koppigheid.

75. Zie DIS (2016).

76. Representatief voor een ware vloedgolf aan vernietigende kritiek zijn: Batycka (2016) en Farago (2016).

vestigt de Berlijnse Biënnale onze aandacht op de uitdagingen waar de esthetische praktijk op dit moment mee te stellen heeft.

Nogmaals: wat we nodig hebben is de sensitiviteit van een *Weltbezug* die de esthetische mobiliteit van het *Mit-gehen* ofwel *le survol* tot stand brengt en die tegelijk een ethiek van de koppigheid omarmt die de creatieve beweging wegvoert van wat voorspelbaar is en te verwachten valt. Zo begrepen bakent een esthetiek van performatieve koppigheid de minimale voorwaarden af voor een eigentijdse esthetische praktijk, die een nieuwe vorm kan geven aan de verhouding tussen autonomie en *Weltbezug* als elkaar wederzijds constituerende krachten. We hebben in de loop van dit essay gezien dat die twee al minstens sedert de esthetische revolutie bij elkaar horen. Als uitgesproken anti-romantische vernieuwing van de romantische ethiek is de esthetiek van performatieve koppigheid er op uit de ramen van de artistieke praktijk open te gooien naar de politieke ambitie om ons collectieve sensorium zo te ontwikkelen dat een duurzame en gewenste toekomst opnieuw binnen bereik komt.



Imad Gebrayel, *Performative Defiance* (2016)

Met dank aan de kunstenaar

Conclusie: de grenzen van performatieve koppigheid

In een fascinerende discussiebijdrage met de titel ‘*Comrades of Time*’ (Kameraden van de tijd) wijst Boris Groys erop dat het ‘eigen-tijdse’ in eigentijdse kunst in het Duits wordt vertaald als *zeitgenössisch*, een combinatie van *Zeit* (tijd) en *Genosse* (kameraad). Dit brengt Groys op de spitsvondige woordgrap dat een eigen-tijdse kunstenaar ook kan worden begrepen als een kameraad van de tijd (een *Genosse der Zeit* in plaats van alleen maar een *Zeitgenosse*, een tijdgenoot). Een eigen-tijdse kunstenaar in deze zin moet volgens Groys worden beschouwd als iemand die ‘samenwerkt met de tijd, de tijd helpt als ze in de problemen komt, als ze moeilijkheden heeft.’⁷⁷

Er kan geen twijfel over bestaan dat onze tijd kameraden nodig heeft en dit essay dient te worden begrepen als een conceptuele zoektocht naar een geschikte oefenruimte (*Übungsraum*) voor de werkzaamheden van het soort cameraderie in het esthetische rijk waar Groys aan appelleert. Degenen die hun artistieke praktijk binnen de parameters van de performatieve koppigheid plaatsen worden hopelijk betrouwbare kameraden van de tijd. Ze zouden met de tijd meegaan en ‘bij de tijd blijven’ (in Schellings zin van performance als *Mit-gehen*). Maar ze zouden niet meegaan in alle dwaasheden van de eigen tijd

77. Groys (2009).

als deze de weg kwijtraakt, maar in plaats daarvan koppig helpen haar weer bij haar positieven te brengen.

En toch moet niet worden vergeten dat er grenzen zijn aan wat kunstenaars als kameraden van de tijd kunnen doen. In de afgelopen decennia hebben we de opkomst beleefd van een bijna ‘solutionistische’⁷⁸ houding tegenover kunst in het algemeen. We bespraken dit eerder in hoofdstuk IV met betrekking tot de creatieve industrie, waar de neiging bestaat om kunst te beschouwen als een winkel vol pasklare oplossingen voor de huidige innovatiehonger van onze economie. Het is belangrijk ons te realiseren dat deze onjuiste opvatting van kunst niet exclusief toebehoort aan het vertoog over de creatieve industrie. Sterker nog, het spiegelbeeld ervan is vaak te vinden in goedbedoelde betogen ter verdediging van de artistieke autonomie. Het is een gewoonte geworden om een pleidooi voor autonomie af te sluiten door een beroep te doen op de kunst als een methode die beelden creëert van een nieuwe, andere of betere wereld.⁷⁹ Opnieuw wordt zo van de kunstenaar gevraagd een held te worden – ditmaal iemand die niet alleen de economie redt, maar ook de samenleving (of zelfs de hele wereld). Dat is natuurlijk onzin en heeft ook niets van doen met performatieve koppigheid. Als je het beeld van een nieuwe en betere wereld wilt creëren, moet je bij de politiek zijn. De ‘zaak’ van de kunstenaar is het esthetische. Haar politieke taak is een bijdrage te leveren aan het scheppen

78. Ik ontleen deze uitdrukking aan Evgeny Morozov, die haar gebruikt in relatie tot technologie. Zie Morozov (2014).

79. Zie bijv. Corsten e.a. (2013).

van een collectief sensorium dat door de rest van de samenleving, inclusief het politieke domein, kan worden gebruikt om de verbeeldingskracht gaande te houden.⁸⁰

Ongetwijfeld hebben we ook een krachtig kunstbeleid nodig, maar de taak om die te grondvesten kan niet op de schouders van kunstenaars worden gelegd. Hoe slecht toegerust de kunst ook is om de economie te redden, ze is even slecht toegerust om de politiek de helpende hand te bieden. Garant staan voor het overleven van onze samenlevingen blijft de taak van de politiek in de klassieke zin van dat woord. Kunst moet een bijdrage leveren aan deze taak, maar kan dat alleen als de politiek haar een plek gunt om haar esthetische potentieel met performatieve koppigheid ten volle te ontplooiën. Wat dit betreft kan mijn bescheiden bijdrage aan het debat ten gunste van de performatieve koppigheid ook worden begrepen als een oproep aan wie van ons ook maar de professionele taak hebben om zorg te dragen voor de kunsten: docenten, bestuurders, curatoren, verzamelaars, politici en iedereen die direct of indirect betrokken is bij het creëren van de juiste omstandigheden voor de werkzaamheid van kunstenaars

80. Het zal de oplettende lezer niet zijn ontgaan dat ik in deze pagina's verdacht weinig aandacht heb besteed aan Rancière. Inderdaad is Rancière de eigentijdse filosoof die het meest expliciet een verband legt tussen politiek en esthetiek. De reden dat ik ervan heb afgezien zijn werk hier te bespreken is dat ikzelf nog niet genoeg doorgrond heb of zijn eigen marxistische politieke opvattingen genoeg ruimte laten voor een politieke esthetiek in de zin waarin ik er hier over probeer te spreken. Zie bijvoorbeeld het adembenemend monumentale Rancière (2013).

op dit moment. Een esthetiek van performatieve koppigheid is niet iets wat domweg op het bordje van kunstenaars kan worden geschoven. Als we hen willen laten bijdragen aan de ontwikkeling van ons collectieve sensorium om de toekomst binnen bereik van onze esthetische verbeeldingskracht te houden, dan moeten we ons met z'n allen krachtig blijven inzetten voor het scheppen van een sociale ruimte waarin dat mogelijk zal zijn.

Referenties

- Alpers, Svetlana (1995). *Rembrandt's Enterprise: The Studio and the Market*, Chicago: University of Chicago Press.
- Anderson, Chris (2006). *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*. New York: Hyperion.
- Batycka, Dorian (2016). "The 9th Berlin Biennale: A Vast Obsolescent Pageant of Irrelevance", *Hyperallergic*, 24 juni. Geraadpleegd op: <http://hyperallergic.com/306932/the-9th-berlin-biennale-a-vast-obsolescent-pageant-of-irrelevance/>.
- Benjamin, Walter (1991). "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Werke*, reds. Hermann Schweppenhäuser & Rolf Tiedemann, Vol. I/2. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 690–708.
- Bertram, Georg W. (2014). *Kunst als Menschliche Praxis. Eine Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bonneuil, Christophe, & Fressoz, Jean-Baptiste (2016). *The Shock of the Anthropocene: The Earth, History and Us*. Londen: Verso.
- Bryant, Levi; Srnicek, Nick; & Harman, Graham (reds.) (2011). *The Speculative Turn: Continental Materialism and Realism*. Melbourne: re.press.
- Brynjolfsson, Erik & McAfee, Andrew (2014). *The Second Machine Age: Work, Progress, and Prosperity in a Time of Brilliant Technologies*. New York: W.W. Norton & Company.
- Bürger, Peter (1974). *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2014). *Nach der Avantgarde*. Weilerswist: Velbrück.

- Caygill, Howard (2013). *On Resistance: A Philosophy of Defiance*. Londen: Bloomsbury.
- Caygill, Howard (2016). *Critique of Anthropocenic Reason*. Nog niet gepubliceerd.
- Crossen, Boukje, & Olma, Sebastian (2014). *The Volkskrant Building: Manufacturing Difference in Amsterdam's Creative City*. Amsterdam: Amsterdam Creative Industries Publishing.
- Crutzen, Paul J. (2002). "Geology of Mankind", *Nature*, 415, 3 januari.
- Corsten, Marie-Josée; Niesten, Christianne; Fens, Huib; Gielen, Pascal (reds.) (2013). *Autonomie als waarde. Dilemma's in kunst en onderwijs*. Amsterdam: Valiz.
- Davis, Heather, & Turpin, Etienne (2015). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londen: Open Humanities Press.
- Deleuze, Gilles, & Guattari, Felix (1994). *What Is Philosophy?* Vertaling: Hugh Tomlinson en Graham Burchill. Londen: Verso.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1991), *Qu'est-ce que la philosophie?* Parijs: Les Éditions de Minuit.
- Demand, Christian (2012). *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst Sich der Kritik Entledigte*. Springe: Zu Klampen.
- DCMS (Department for Culture, Media and Sport) (1998/2001). *Creative Industry Task Force: Mapping Document*. Londen.
- DIS (red.) (2016). *The Present in Drag: 9th Berlin Biennale for Contemporary Art*. Berlijn: Distanz Verlag.
- Dockx, Nico, & Gielen, Pascal (2016). *Mobile Autonomy: Exercises in Artists' Self-Organization*. Amsterdam: Valiz.

- Eagleton, Terry (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Londen: Blackwell.
- Farago, Jason (2016). "Welcome to the LOLhouse: How Berlin's Biennale Became a Slick, Sarcastic Joke", *The Guardian*, June 14. Geraadpleegd op: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/13/berlin-biennale-exhibition-review-new-york-fashion-collective-dis-art>.
- Florida, Richard (2002). *The Rise of the Creative Class*. New York: Basic Books.
- Franke, Answelm, & Diederichsen, Diederich (reds.) (2013). *The Whole Earth: California and the Disappearance of the Outside*. Berlijn: Sternberg Press.
- Gaensheimer, Susanne, & Görner, Klaus (red.) (2016). *Kader Attia: Sacrifice and Harmony*. Bielefeld: Kerber.
- Gerritsen, Mieke, Janssen, Ward & Olma, Sebastian (reds.) (2016). *Van dada naar data*. Breda: MOTI (Museum of the Image).
- Gielen, Pascal (2013). *Repressief liberalisme. Opstellen over creatieve arbeid, politiek en kunst*. Amsterdam: Valiz.
- Groys, Boris (2009). "Comrades of Time", *e-flux*, 11, december 2009. Geraadpleegd op: <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>.
- Groys, Boris (2016). *In the Flow*. Londen: Verso.
- Habermas, Jürgen (1985). *Die Neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Heartfield, James (2005). *The Creativity Gap*. Geraadpleegd op: <http://www.design4design.com/broadsides/creative.pdf>.
- Hayles, Katherine (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: Chicago University Press.

- Heumakers, Arnold (2015). *De Esthetische Revolutie*. Amsterdam: Boom.
- Hewison, Robert (2014). *Cultural Capital: The Rise and Fall of Creative Britain*. Londen: Verso.
- Hollein, Max, & Mongi-Vollmer, Eva (reds.) (2016). *Georg Baselitz – Die Helden*. München: Hirmer.
- Holmes, Brian (2009). "Future Map, or, How the Cyborgs Learned to Stop Worrying and Love Surveillance", in *Escape the Overcode: Activist Art in the Control Society*. Eindhoven: Van Abbemuseum, pp. 304–327.
- Honour, Hugh (1979). *Romanticism*. New York: Westview.
- Jähmig, Dieter (2011). *Der Weltbezug der Künste: Schelling, Nietzsche, Kant*. Freiburg: Karl Alber.
- Jameson, Fredric (1991). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Kant, Immanuel (1974a). *Kritik der Reinen Vernunft*, red. Wilhelm Weischedel. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel (2004). *Kritiek van de zuivere rede*, vertaling: Jabik Veenbaas & W. Visser, Amsterdam: Boom.
- Kant, Immanuel (1974b). *Kritik der Urteilskraft*, red. Wilhelm Weischedel. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kant Immanuel (2009). *Kritiek van het oordeelsvermogen*, vertaling: Jabik Veenbaas & Willem Visser, Amsterdam: Boom.
- Kant, Immanuel (1999). "Was ist Aufklärung?" in *Ausgewählte Kleine Schriften*, red. Horst D. Brandt. Hamburg: Felix Meiner.
- Keen, Andrew (2015). *The Internet Is Not the Answer*. Londen: Atlantic Books.
- Lovink, Geert, & Rossiter, Ned (2007). *MyCreativity Reader*:

- Critique of Creative Industries*. Amsterdam: Institute of Network Cultures.
- Menke, Christoph (2013). *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Morozov, Evgeny (2013). *To Save Everything, Click Here: Technology, Solutionism, and the Urge to Fix Problems That Don't Exist*. New York: Allen Lane.
- Nietzsche, Friedrich (1999a). "Die Fröhliche Wissenschaft", *Kritische Studienausgabe*, reds. Giorgio Collie & Mazzino Montenari, München: DTV, pp. 341–651.
- Nietzsche, Friedrich (1974), *De vrolijke wetenschap*, vertaling Pé Hawinkels, Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Nietzsche, Friedrich (1999b). "Die Geburt der Tragödie", *Kritische Studienausgabe*, eds. Giorgio Collie & Mazzino Montenari, München: DTV, pp. 11–156.
- Olma, Sebastian (2016). *In Defence of Serendipity: For a Radical Politics of Innovation*. Londen: Repeater Books.
- Oudenampsen, Merijn (2015). "Lost in translation. Over onbegrijpelijk kunstdiscours", *De Gids*, 5. Geraadpleegd op: <http://www.de-gids.nl/artikel/lost-in-translation--2>.
- Peck, Jamie (2005). "Struggling with the Creative Class", *International Journal of Urban and Regional Research*, 29(4): pp. 740–770.
- Rancière, Jacques (2006). *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, vertaling: Gabriel Rockhill. Londen: Bloomsbury.
- Rancière, Jacques (2007), *Het esthetische denken*, vertaling Walter van der Star, Amsterdam: Valiz.
- Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*, vertaling: Paul Zakhr. Londen: Verso.

- Raunig, Gerald; Ray, Gene; & Wuggenig, Ulf reds. (2011). *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the "Creative Industries"*. Londen: MayFly Books.
- Reckwitz, Andreas (1995). *Die Erfindung der Kreativität – Zum Prozess Gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Rauterberg, Hanno (2015). *Die Kunst und das Gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Safranski, Rüdiger (2013). *Goethe. Kunstwerk des Lebens: Biografie*. München: Fischer.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (2000). *System des Transzendentalen Idealismus*, reds. Horst Brandt & Peter Müller. Hamburg: Felix Meiner.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1982). "Über das Verhältnis der Bildenden Künste zur Natur", *Texte zur Philosophie der Kunst*, red. Werner Beierwaltes. Leipzig: Reclam.
- Schelling, F.W.J. (1996). *Filosofie van de kunst, vertaling Inge van der Aart*, Amsterdam Meppel: Boom.
- Schiller, Friedrich (2016). *On the Aesthetic Education of Man*, vertaling Keith Tribe. New York: Penguin Classics.
- Schiller, Friedrich (2000). *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen: In einer Reihe von Briefen*, red. Klaus L. Berghahn. Leipzig: Reclam.
- Schiller, Friedrich (2009). *Brieven over de esthetische opvoeding van de mens*, vertaling: Aart J. Leenhuis, Amsterdam: Octavo.
- Schiller, Friedrich (1980). "Kallias oder Über die Schönheit. Briefe an Gottfried Körner", *Sämtliche Werke*, Vol. 5, reds. Gerhard Fricke & Herbert G. Göpfert. München: Hanser.

- Schumpeter, Joseph (1912). *Theorie der Wirtschaftlichen Entwicklung*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- SKOR (2012). *Open: Cahier on Art and the Public Domain*, No. 23: Autonomy. Rotterdam: NAI Publishers.
- Sloterdijk, Peter (2009). *Du Mußt Dein Leben Ändern: Über Anthropotechnik*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Sloterdijk, Peter (2011). *Je moet je leven veranderen*, vertaling: Hans Driessen. Amsterdam: Boom.
- Stakemeier, Kerstin, & Vishmidt, Marina (2016). *Reproducing Autonomy: Work, Money, Crisis and Contemporary Art*. Londen: Mute Books.
- Stiegler, Bernard (2004). *De la misère symbolique : Tome 1. L'époque hyperindustrielle*, Parijs: Editions Galilée.
- Stiegler, Bernard (2016). *Symbolic Misery, Vol. 1: The Hyperindustrial Epoch*. Londen: Polity.
- Turner, Fred (2006). *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago: University of Chicago Press.
- Van Dartel, Michel F. (2016). *Aesthetics in the Wild: Art and Design Practices and Pedagogies After the Situated Turn*. Breda: Avans.
- Welsch, Wolfgang (2014). "Schiller Revisited: 'Beauty is Freedom in Appearance': Aesthetics as a Challenge to the Modern Way of Thinking", *Contemporary Aesthetics*, 12. Geraadpleegd op: <http://quod.lib.umich.edu/c/ca/7523862.0012.016/--schiller-revisited-beauty-is-freedom-in-appearance?rgn=main;view=fulltext>.
- Žižek, Slavoj (1996). *The Invisible Remainder: On Schelling and Related Matters*. Londen: Verso.

Professor Sebastian Olma (b. 1973) leads the research group Autonomy in Art & Design at the Expertise Centre for Art and Design at Avans University of Applied Sciences. With the teachers and students of the School of Fine Art and Design AKV|St.Joost and Avans' Communication & Multimedia Design courses, he investigates how the concept of autonomy in contemporary art and design practice can be revived in a timely way.

Trained in a variety of social sciences and humanities at universities in Germany, the US, and Great Britain, he holds a PhD in cultural sociology from Goldsmiths, University of London. He's worked at the University of Amsterdam and was research fellow at the Institute of Network Culture. As author and critic, he regularly intervenes critically in debates on innovation and creative industries. He advises policymakers throughout Europe on the differences between artistic autonomy and creative entrepreneurship, the exploration of which is an important aspect of his academic projects.

Sebastian Olma lives and works in Amsterdam where he is involved with initiatives of urban cultural activism and subcultural innovation. He writes regularly for *Amsterdam Alternative*. His latest book, *In Defence of Serendipity: For a Radical Politics of Innovation* was published by Repeater Books, London in 2016. In collaboration with the Museum of the Image, he's edited the 2017 Visual Culture Paper: *From Dada to Data*.

This book is one of two published on the occasion of the inauguration of Professor Michel van Dartel and Professor Sebastian Olma on 18 November 2016 at Avans University of Applied Sciences, Breda, the Netherlands. The following is a summary of its companion volume:

Aesthetics in the Wild:

Art and design practices and
pedagogies after the situated turn

Humans are inseparable from the world around them. Yet remarkably, time and again, human-oriented research and development treats them as isolated from their surroundings. This is particularly true in the domains of art and design, where convention has it that work is produced in studios and experienced in the sterile environs of art and design venues. How can we expect art and design to forge meaningful connections to the world when they consistently treat artists, designers, audiences and users as if they were separate from it?

In this essay, Michel van Dartel shows that the stakes involved in this isolation are higher than they may appear at first glance. As we live in cities developed around data and act within the inscrutable structure of the present-day economy, there exists an unprecedentedly urgent need for artists and designers to help us understand how we relate to our surroundings. Connecting ideas from fields ranging from cognitive science to avant-garde art and design history, Van Dartel argues that we need to consider aesthetics “in the wild” if we are to respond to this exigency.

Autonomy and *Weltbezug*:

Towards an Aesthetic of
Performative Defiance

Author: Sebastian Olma

Editor: Laura Martz

Translators: Maaïke Post and
Arjen Mulder

Design: Emmy van Thiel,
The Visual Theatre, Rotterdam

Printing: De Bondt Grafimedia,
Barendrecht

Binding: Binderij Hexspoor, Boxtel

Paper: SoporSet 250 gsm, 135 gsm,
100 gsm and 60 gsm

Typeface: Calibre Regular and Light

Inside Cover Image: *Performative
Defiance* by Imad Gabrayel

EKV research group**Human-Centred Creation**

Michel van Dartel

EKV Steering Committee

Femke den Boer, Dean, School of Fine Art
and Design AKV|St.Joost, Chair

André Gehring, Dean, School of
Engineering and Information Technology,
Member

Carolien Giesen, Dean, School of
Communication and User Experience,
Member

Avans University of Applied Sciences

Paul Rupp, Executive Board, Chair

Diederik Zijdeveld, Executive Board,
Member

Special thanks to:**Expertise Centre for
Art and Design (EKV)**

Rens Holslag, Wilma Diepens

**Unit Marketing, Communication and
Student Relations (DMCS)**

Ruud Walenberg, Dini Rozendaal

EKV research group**Autonomy in Art & Design**

Wander Eikelboom, Erik Hagoort,
Philippine Hoegen, Martine Stig,
Eke Rebergen

Published by

Avans University of Applied Sciences

P.O. Box 90116, 4800 RA Breda

Phone: + 31(0)88 525 73 70

Email: secretariaat.ekv@avans.nl

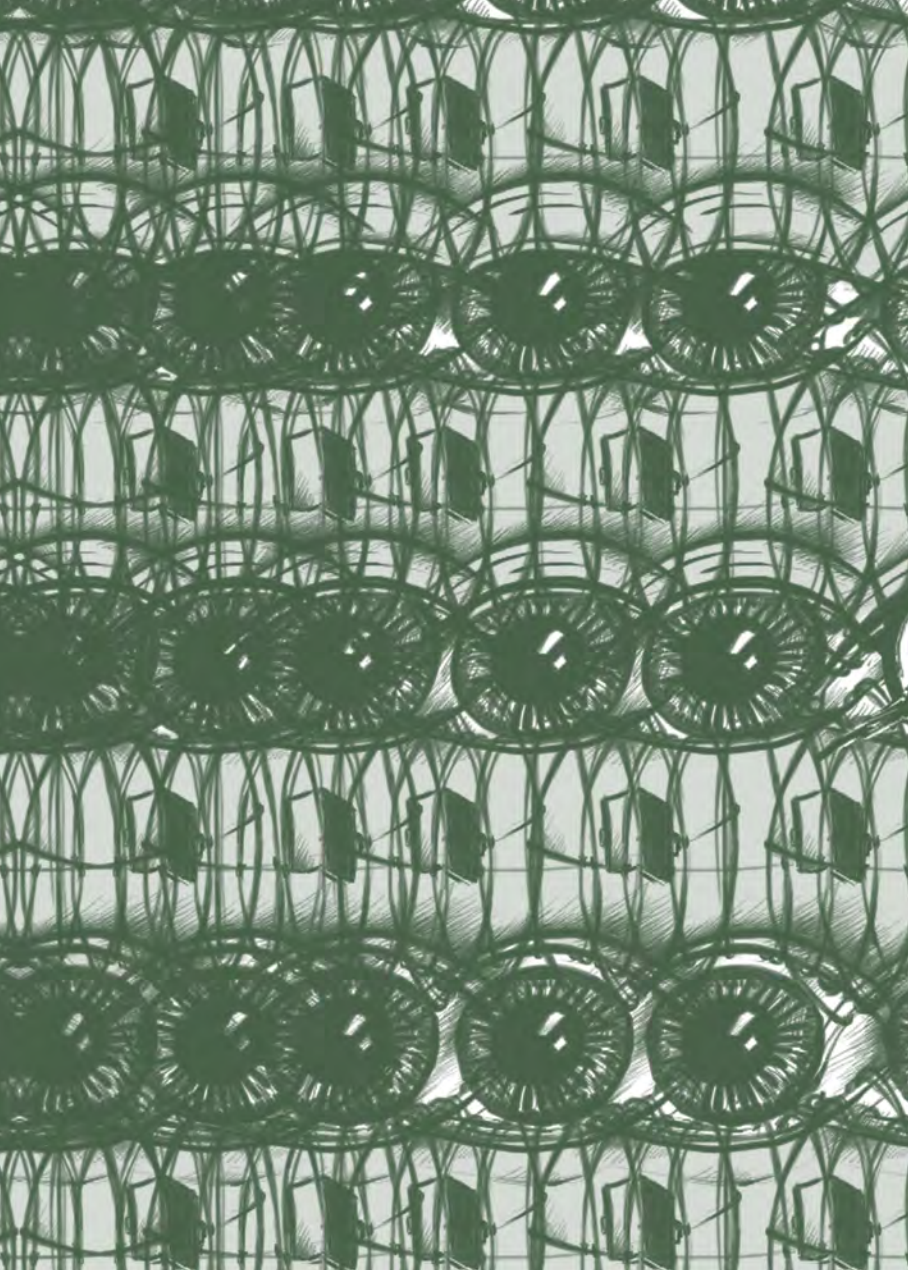
ISBN: 978-90-76861-31-9

© 2016 Sebastian Olma

Avans University of Applied Sciences

The logo for Avans University of Applied Sciences, featuring the word "avans" in a bold, lowercase, italicized sans-serif font.

A shortened version of this essay was delivered as a lecture on the occasion of the inauguration of Professor Sebastian Olma on 18 November 2016 at Avans University of Applied Sciences, Breda, the Netherlands.



In this essay, Sebastian Olma explores possibilities for reformulating an effective notion of aesthetic autonomy for our time. As even a cursory look at the history of aesthetics reveals, the question of autonomy was from the beginning related to that of *Weltbezug*, i.e., art's appropriate relation to the world. By linking current debates around art and aesthetic practice to the ideas of important thinkers of the aesthetic revolution that took place at the turn of the 19th century, Olma searches for the contours of a timely configuration of autonomy and *Weltbezug*.

He finds them in what he calls an aesthetic of performative defiance. It is an aesthetic that is *performative* in the sense of absorbing and moving along with the becoming of the world and *defiant* in its rejection of the temptations of linearity and calculability. He argues that an aesthetic of performative defiance is required today in order to ensure the evolution of our collective sense organs: artists need to be able to push them into whatever direction they damn well please.