

ELKE MÜLLER

INTERPASSIVITEIT EN CREATIVITEIT
HOE INTERACTIEVE METAALMOEHEID TOT (LEVENS)KUNST
TE VERHEFFEN

Krisis, 2012, Issue 2

www.krisis.eu

Het fenomeen interpassiviteit

De verruwde omgangsvormen die we dagelijks tegenkomen in de publieke ruimte herbergen op het eerste gezicht weinig positiefs. Naast verbaal geweld en narcistisch gedrag wordt ook stelselmatig straatmeubilair vernield. In een maatschappij waarin *face to face*-contact steeds meer een uitzondering vormt en we onze rotklusjes in ruil voor geld zo veel mogelijk uitbesteden aan derden, lijkt het anonieme egodenken hoogtij te vieren. Tegelijkertijd is er echter nog steeds sprake van ‘engagement’. Zo blijken er ook vandaag de dag nog kunstwerken te worden gemaakt met een sociaalpolitieke boodschap. Of denk aan onderzoeksjournalist Teun van de Keuken, die zichzelf enkele jaren geleden bij de rechtbank probeerde te laten veroordelen omdat hij beweerde dat het eten van chocoladerepen een illegale daad betrof. Een burger die zichzelf aangeeft, wat moeten we daar nu van denken?

De notie van *interpassiviteit* maakt het mogelijk licht te werpen op de ogenschijnlijke paradoxen van onze hedendaagse samenleving: anoniem

en verhard enerzijds, zoekend naar nieuwe verbanden en gezag anderzijds. Het begrip interpassiviteit werd voor het eerst gemunt door de Oostenrijkse cultuurfilosoof Robert Pfaller op een symposium in 1996 en werd later door onder andere Slavoj Žižek (1997) van aanvullende ideeën voorzien. Interpassiviteit zoals in eerste instantie door Pfaller begrepen, beschrijft een nieuw fenomeen in de (media)kunst dat zich vanaf circa eind jaren tachtig voordoet: de dan in de mode zijnde ‘interactieve kunstinstallaties’, waarbij bezoekers door hun actieve bijdrage mede het kunstwerk tot stand brengen, krijgen concurrentie van mediakunstwerken die de bezoeker bevrijden van zijn interactieve bijdrage. Het kunstwerk wordt actief of passief in onze plaats. Het *interpassieve kunstwerk* maakt de toeschouwer of gebruiker van het medium in feite overbodig. Om zich als kunstinstallatie te voltrekken, heeft het interpassieve medium genoeg aan zichzelf. Om die reden fungeert het als een *dromenon*¹, een machine of mechanisme dat genoeg heeft aan zichzelf om te draaien. De beweging en het proces zijn bovendien belangrijker dan het doel of de inhoud (Pfaller 2002, 203 e.v.; 2008, 190-218).

Pfaller (2008, 34-101) geeft het voorbeeld van sitcoms als de destijds populaire comedyserie Seinfeld, die gebruik maakte van ‘ingeblikt gelach’ op de achtergrond. De mechaniek van het *canned laughter* is als een carrousel die zonder de kijker doordraait. In overdrachtelijke zin hoef je zelf niet meer te lachen, want dat doet een virtueel publiek voor jou. Een deel van onze subjectiviteit wordt als het ware uitbesteed aan iets buiten onszelf. Dit *outsourcen* bevrijdt ons van een bepaalde last en verantwoordelijkheid, in dit geval het lachen. Iets soortgelijks doet zich voor wanneer we series opnemen op de harddiskrecorder: in dat geval besteden we het genot van het tv-kijken uit aan een apparaat. Het merkwaardige wat zich daarbij voordoet, is dat we nog steeds genot ervaren, maar nu aan het uitbesteden zélf. Het vervult ons met genoeg dat dergelijke apparaten al onze favoriete tv-programma’s en films opnemen, in de wetenschap dat we toch geen tijd hebben om alles te bekijken.

Bij Pfaller lijkt het er dus op dat de interactiviteit is verdrongen door de interpassiviteit. Dit leidt in zijn werk tot een aantal inconsequenties. Van Oenen (2011) lost dit spanningsveld op door te veronderstellen dat het interpassiviteitsparadigma niet zozeer een opvolger vormt van het inter-

activiteitsparadigma, maar dat beide paradigma's in de huidige tijd *naast elkaar* werkzaam kunnen zijn. Interpassiviteit vormt in het werk van Van Oenen zowel de afkeer van als de obsessie met interactiviteit. Van Oenen beziet interpassiviteit als een emancipatoire last. We zijn moe geworden van onze te succesvol geïncorporeerde interactieve vermogens. Tegelijk willen we vast blijven houden aan deze verworvenheden. Hij duidt deze dubbele conditie aan als *interactieve metaalmoetheid*. Ik zou zelf nog een stap verder willen gaan in de analyse van deze fenomenen. Ik meen veeleer dat er sprake is van twee overlappende paradigma's die in onze huidige cultuur *tegelijkertijd* werkzaam zijn: uit de casussen die volgen, kunnen we opmaken dat er een *merkwaardige dialectiek* plaatsvindt tussen interactiviteit enerzijds en interpassiviteit anderzijds. Maar eerst wil ik nog opmerken dat de notie van interpassiviteit toch enigszins cultuurpessimistisch aandoet. In een interpassieve samenleving wordt (zo lijkt het althans) weinig tot niets positiefs of bemoedigends tot stand gebracht. Er lijkt een nadruk te liggen op destructieve krachten in plaats van schepende krachten.

De inzet van mijn betoog vormt de these dat kunstwerken en levenskunstenaars die een reflectie vormen op de zojuist benoemde dialectische processen tussen interactiviteit én interpassiviteit een groot potentieel hebben. Dit wil ik inzichtelijk maken door onder meer naar een avantgardistische figuur te kijken, te weten Robert Jasper Grootveld, die later te boek is komen te staan als de voorloper van de provobeweging. Grootveld wil ik met terugwerkende kracht kenschetsen als de profeet van de dialectiek tussen interactiviteit en interpassiviteit. Aangezien interactiviteit als politiek paradigma net in de jaren zestig werd uitgevonden en interpassiviteit pas in het midden van de jaren tachtig (volgens de lezing van Van Oenen), zal ik Grootvelds uitingen van 'pre-interpassiviteit' verduidelijken door hem af te zetten tegen een hedendaagse sleutelfiguur van de interpassiviteit die kort door Van Oenen (2011) wordt besproken: Teun van de Keuken alias *de chocoprins*. Beide figuren vertonen een aantal opvallende parallellen op het vlak van creativiteit en (levens)kunst waarbij het fenomeen interpassiviteit wel degelijk 'scheppende kwaliteiten' blijkt te bezitten. Daarnaast introduceer ik nog een derde casus: het kunstwerk *Rembo* van Bastienne Kramer. Ik begin met de hedendaagse kunstuitingen van Teun van de Keuken en Bastienne Kramer. Daarna

volgt een historische toevoeging in mijn bespreking van Robert Jasper Grootveld. De drie creaties tezamen genomen, laten zien dat interpassiviteit wel degelijk mogelijkheden biedt om voorbij een impasse in de cultuur te denken.

Het punitieve verlangen van de chocoprins

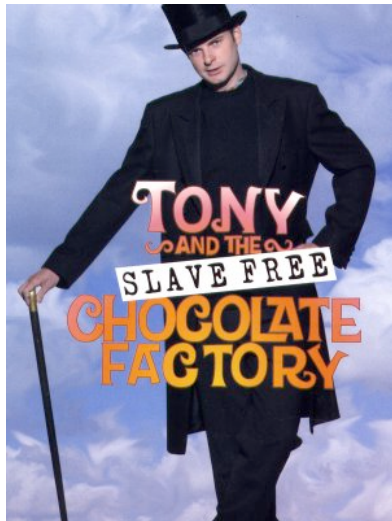
Ze beginnen steeds bekender te worden, de felgekleurde Tony's Chocoleny chocoladerepen. Enkele jaren geleden was deze Nederlandse reep een unicum omdat hij beoogde de eerste 'slaafvrij geproduceerde' chocoladereep te zijn. Voor wie dit alles is ontgaan: in 2004 stuitte onderzoeksjournalist Teun van de Keuken tijdens zijn werkzaamheden voor het tv-programma *Keuringsdienst van Waarde* op een opmerkelijk bericht. De cacao die nodig is voor de chocoladerepen die wij allen op grote schaal nuttigen, bleek veelal te worden gewonnen op Afrikaanse plantages waar kinderen en volwassenen onder erbarmelijke omstandigheden als slaaf te werk worden gesteld. Dit riekt niet alleen naar uitbuiting en neokolonialisme, maar maakt ons – als gretige chocoladeconsumenten – volgens Van de Keuken op collectieve schaal medeplichtig aan het strafbare feit van heling. Als fervent chocoladeliefhebber lieten deze schokkende feiten hem niet meer los.

Vervolgens maakt hij echter een curieuze *move*: Van de Keuken doet aangifte tegen zichzelf. Van Oenen duidt deze zet als een ware 'interpassieve daad', omdat Van de Keuken hiermee haast letterlijk lijkt te zeggen: 'Hoewel ik me schuldig maak aan heling en dit afkeur, ben ik niet in staat om van de chocoladerepen af te blijven.' Met andere woorden: Van de Keuken geeft blijk van een *kantiaans brevet van onvermogen* om zich te gedragen naar de normen die hij zelf onderschrijft. Hij besteedt zijn eigen verantwoordelijkheid letterlijk uit aan de rechter. Ook getuigt Van de Keuken wens tot juridische strafvervolging van zijn eigen persoon van masochistische neigingen, door Van Oenen gekenschetst als 'het punitieve verlangen' van Van de Keuken.² Aanvankelijk weigert de politie de klacht in behandeling te nemen, zich niet goed raad wetend met een burger die aangifte doet tegen zichzelf. Maar gesteund door een Amsterdams

Krisis

Tijdschrift voor actuele filosofie

advocatenkantoor weet Van de Keuken zijn zaak toch onder de aandacht te brengen van het Openbaar Ministerie. De uitspraak van de rechter is eveneens interessant te noemen: Van de Keuken wordt in het gelijk gesteld (er is volgens de rechter inderdaad sprake van heling), maar niet vervolgd. Vanwege de complexe logistieke processen in de internationale cacaohandel is het moeilijk te achterhalen wat de precieze herkomst van iedere in Nederland verkochte chocoladereep is. Daardoor kan niet worden aangetoond of de repen die Van de Keuken heeft geconsumeerd daadwerkelijk hun oorsprong hebben in Afrikaanse slavennijplantages.



Teun van der Keuken als Tony

Van Oenen (2011, 152) duidt de inzet van Van de Keuken voornamelijk als een daad van interpassief gedrag. Dat Van de Keuken naast zijn daad van interpassief protest wel degelijk geëngageerd (lees: interactief) heeft gehandeld, door zich óók als initiatiefnemer en naamgever hard te maken voor de slaafvrije Tony's Chocolonely reep, wordt door Van Oenen als een bijzaak afgedaan. Waarschijnlijk omdat laatstgenoemde niet goed raad weet met het interactieve karakter van Van de Keukens engagement.

Elke Müller – Interpassiviteit en creativiteit

Hoewel Van Oenen zoals eerder gezegd meent dat interactiviteit en interpassiviteit naast elkaar bestaan in de huidige tijd, is het hem toch vooral te doen om het analyseren van hedendaagse fenomenen volgens een interpassieve duiding. Mijn punt is nu juist dat er vandaag de dag een dialectiek werkzaam is tussen interactiviteit en interpassiviteit. Deze idee gaat verder dan Van Oenens veronderstelling dat beide paradigma's naast elkaar bestaan. Van de Keuken vormt een treffend voorbeeld van deze merkwaardige dialectiek.

Daarnaast kunnen we stellen dat de oproep tot zelfvervolgving van Teun van de Keuken uit 2004 meer behelst dan slechts een interpassieve, masochistische, ludieke of mediabeluste actie. De maatschappelijke betrokkenheid die er uit blijkt is óók een kunstzinnige daad. Jezelf publiekelijk voor de rechter dagen, vertoont mijns inziens kenmerken van de handelswijze van de sjamaan.³ De sjamaan vormt namelijk een archetype voor de (levens)kunstenaar. Niet alleen vanwege het feit dat de eerste primitieve grotkunst zeer vermoedelijk van sjamanen afkomstig is, maar ook omdat de sjamaan met zijn of haar talloze rollen van 'priester, ceremoniemeester, artiest, zanger, poëet, verteller van mythen en sagen, psychotherapeut, genezer en kruidendokter' (Müller 2009, 494) een personage uitdrukt dat we nu waarschijnlijk zouden etiketteren als *multi-talented*, *authentiek*, *selfmade*, kortom als iemand die zijn vele talenten en gaven op kleurrijke wijze inzet voor het heil van de mensheid en de samenleving en om die reden zijn bestaan weet te verheffen tot het domein van de levenskunst. Een ander belangrijk kenmerk van een sjamaan is dat deze de wereld tijdelijk op zijn kop zet om zo de mensen aan het denken te zetten over zaken die door iedereen voor lief worden genomen of zelfs schadelijk kunnen zijn voor de samenleving. Uiteindelijk wordt door middel van zo'n tijdelijke carnavaleske omkering de orde weer hersteld: de stoorzender is verwijderd en daardoor treedt een nieuw evenwicht op. In die zin vertoont de sjamaan ook enigszins overeenkomsten met de vroegere rol van de zot en de hofnar uit de hoge Middeleeuwen en de vroegmoderne tijd van de Renaissance (vgl. Müller 2009, 172-175).

Van de Keuken gebruikt deze methode van de ontregelende omkering van de orde ook. Hij doet dit door de tijdelijke uitbesteding van zijn verantwoordelijkheid weer in eigen handen te nemen en productief te ma-

ken. Als grondlegger van de slaafvrije chocoladereep vormt hij zichzelf als het ware om tot de chocoprins ‘Tony van de Keuken’, een ‘interactieve interpassief’ of ‘interpassieve interactieveling’. Deze creatieve bij Van de Keuken werkzame dialectiek tussen interpassiviteit en interactiviteit maken hem in mijn ogen tot een publieke levenskunstenaar.

Sla mij nu even wel! Het *hufte*-wanted beeld Rembo

Dat masochisme, interpassiviteit en (levens)kunst wel vaker een productief en creatief verbond met elkaar aangaan, blijkt ook uit het beeldende kunstwerk Rembo van Bastienne Kramer dat zich bevindt in het Amsterdamse Rembrandtpark. Het beeld werd officieel onthuld op 3 februari 2006 (www.rembandtpark.org/wp/?p=67). Kramer maakte Rembo in opdracht van stadsdeel Slotervaart/Overtoomse Veld in samenwerking met het Amsterdams Fonds voor de Kunst. Het stadsdeel vroeg de kunstenaar in het ontwerp expliciet ‘rekening te houden met extreme vormen van vernielzucht in de omgeving van het Rembrandtpark’ (www.amsterdamsfondsvoordekunst.nl/organisatie.php?page=201&id=201). Volgens de beleidsnotitie van de sector Welzijn, Onderwijs en Burgerzaken uit mei 2004, wordt met dit kunstwerk op een positieve wijze met mogelijk vandalisme omgegaan. ‘Het wordt een *hufte*-wanted beeld’ (Stadsdeel Slotervaart/Overtoomse Veld 2004, 11).

Rembo ziet er op het eerste gezicht met zijn 3,20 meter hoogte uit als een imposante mythische mannelijke figuur. Hij is gemaakt van groen geglazuurde keramiek met diverse versieringen op zijn ‘huid’. Op zijn hoofd (dat katachtige trekken vertoont) draagt hij een soort tooi. Net als de beroemde Egyptische sfinx lijkt hij een amalgaam te zijn van half mens, half dier. Hij zou een aardse verbeelding van een oosterse godheid kunnen zijn, of een belangrijk spiritueel symbool uit de Mayacultuur. De naam Rembo doet daarom op het eerste gezicht enigszins lachwekkend aan. Maar bij nader inzien is deze naam (die waarschijnlijk verwijst naar de filmheld Rambo uit de gelijknamige actiefilms) zeker treffend te noemen. De gedachte achter dit massieve kunstwerk is volgens het persbericht namelijk als volgt:

‘Bastienne Kramer heeft met dit kunstwerk een zichtbare, letterlijk en figuurlijk beweeglijke vertaalslag voor het verschijnsel vandalisme in de openbare ruimte gezocht. Elke keer als de oppervlakte van Rembo beschadigd wordt, zal op die plaats een camouflagevlek van brons in de huid van het beeld ingelegd worden. Het keramische kunstwerk verandert in de loop der tijd partieel in een bronzen beeld; het relatieve van de huidige verschijning wordt geaccentueerd en de verandering tot kwaliteit en “meerwaarde” verheven’ (www.nieuwwestexpress.nl/page/1984/nl).

Er is weinig informatie over de achterliggende ontwerpgedachte van Rembo te vinden. De enige wat dieper gravende reflectie betreft een kort essay van journalist Tijs van den Boomen op diens website (2006). Zijn observaties zijn zeer bruikbaar in het licht van mijn betoog. Want de eerste opmerking waarmee hij zijn stukje aanvangt, belicht de thematiek van het masochisme. En grappig genoeg niet alleen vanwege wat ik ‘het interpassieve gehalte van het beeld’ zou noemen. Hier kom ik zo nog op terug. Nee, Kramer zelf zou masochistische neigingen hebben vertoond ten tijde van de onthulling van het beeld. Van den Boomen memoreert namelijk het feit dat Kramer destijds Bureau Geen Kunst (BGK) heeft gevraagd het openingswoord uit te spreken. Dit is vreemd omdat het BGK zich richt op ‘Geen Kunstwerken’, weliswaar uitsluitend die zich in de openbare ruimte bevinden. Maar nog paradoxaler is een ander uitgangspunt van dit bureau: ‘Nederland is overwoekerd met gelegenheidskunst. BGK beijvert zich voor de identificatie en verwijdering van onnodige, overbodige en modieuze kunstwerken’ (het BGK geciteerd, *ibid.*). Van den Boomen vraagt zich af waarom een zichzelf respecterende kunstenaar in ‘s hemelsnaam BGK vraagt voor de onthulling van het beeld. Is dat soms een vorm van masochisme? Of een staaltje *überreflectie* waarin de kunstenaar met tevredenheid kan constateren dat het beeld ‘bij de toeschouwer toch maar mooi “een stukje bewustwording” teweeg heeft gebracht’ (*ibid.*).

Vervolgens vraagt Van den Boomen zich af of Rembo daarmee wel een ‘echt kunstwerk’ kan worden genoemd. Maar interessanter dan deze vraag, zijn de bespiegelingen van Kramer zelf op de *hufte*-proof kwaliteiten van het beeld. Sterker nog, het beeld is van meet af aan ontworpen met de gedachte dat het niet alleen vernield *mag* worden, maar zelfs *moet* worden. Op de uitnodiging die bij de onthulling van het beeld hoorde,

Krisis

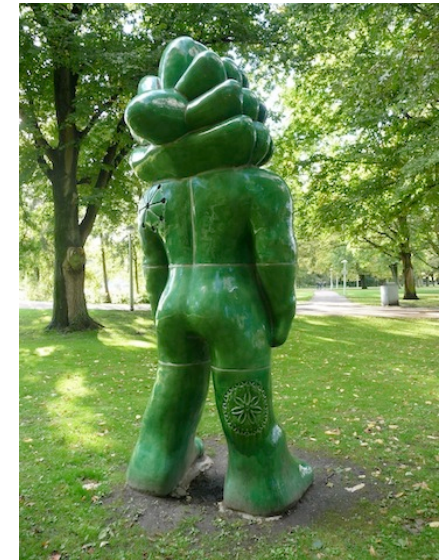
Tijdschrift voor actuele filosofie

schreef Kramer: ‘Rembo is een sculptuur voor openbaar gebruik’ (ibid.). De doelgroep wordt daarin ook nadrukkelijk vermeld: ‘vernietzuchtige wandelaars’. Als bij wijze van spreken een ‘burger met een kort lontje’ zin heeft om het beeld te molesteren met een lading vuurwerk, komt Kramer de gehavende plek persoonlijk repareren. Van den Boomen benadrukt: ‘De beschadiging wordt dus niet stilletjes weggewerkt, nee, die wordt juist benadrukt. Kijk, hier was een vernietzuchtige wandelaar actief’ (ibid.). Zodoende zal het keramieken beeld in de loop van de tijd van steeds meer bronzen inlays worden voorzien. En nog verder in de tijd zal Rembo zijn keramieken huid helemaal van zich hebben afgeschud en volledig zijn getransformeerd in een bronzen figuur. Van den Boomen merkt subtiel op dat brons een voorname en hoogwaardiger materiaal is dan gebakken klei. Dus ook met de materiaalkeuze die in de loop van de tijd aan verandering onderhevig is, wil de kunstenaar zeggen: ‘Ik ben jou, de vernietzuchtige wandelaar, juist dankbaar als je mijn beeld verniet.’

Nu doet zich iets opmerkelijks voor. Zoals ik eerder al schreef, *mag* het beeld niet alleen vernield worden, nee, het *moet*. Memoreren we nog even de slogan die Van Oenen (2011, 14) hanteert voor de interpassieve burger, met zijn *kantiaanse brevet van onvermogen*: ‘we weten het, we willen het, maar we doen het niet’, dan kunnen we ook bij deze kunstuiting constateren dat Kramer het sjamanistische principe van de omkering gebruikt. Het *kantiaans brevet van onvermogen* wordt als het ware omgevormd tot een *gewelddadig brevet van vermogen*: het bestaansrecht van het beeld bestaat louter bij de gratie van Kramers nadrukkelijke ‘oproep en uitlokking tot geweld’. Ook nu is er sprake van een masochistisch aspect, merkt Van den Boomen scherpzinnig op. Een belangrijke sleutelzin in het persbericht was immers: ‘Het keramische kunstwerk verandert in de loop der tijd partieel in een bronzen beeld.’ Belangrijk hier is het woordje *partieel*. Met andere woorden: het is eigenlijk niet de bedoeling dat een ‘wandelaar met een kort lontje’ met een vuurwerkbom het beeld in één keer verniet. In dat geval zou Kramer een compleet bronzen beeld achter de hand moeten hebben. Zoals Van den Boomen (2006) terecht opmerkt: ‘Dan werkt de grap natuurlijk niet meer.’ Het beeld draagt dus een onzichtbaar *script* met zich mee, een nadrukkelijk door de kunstenaar geïntendeerde gebruiksaanwijzing: ‘De kunstenaar vindt het goed dat het vernield wordt, zij moedigt dat zelfs aan, maar wel op haar termen,

Elke Müller – Interpassiviteit en creativiteit

namelijk “partieel” zoals het in het persbericht heet. Stukje bij beetje dus’ (ibid.). In dit ‘stukje bij beetje’ (‘hit me with your rhythm stick, but please do it slowly’) schuilt de machtsbewuste opdracht van de meesteres, in de woorden van Tijs van den Boomen: ‘Vergeet niet dat de masochist de baas is in de SM-relatie: hij of zij geeft de grenzen van het spel aan’ (ibid.).



Rembo in het Rembrandtpark van kunstenaar Bastienne Kramer – foto's: Elke Müller

Maar hiermee eindigt de analyse van Rembo nog niet. Want zoals Van Oenen (2011, 123, 224 en 240-245) opmerkt, hebben we als interpassieve burgers enerzijds behoefte aan nieuw gezag, maar laten wij ons tegelijkertijd door niemand meer de les lezen. Wat wij diep van binnen verlangen, is dus niet zo eenduidig. Deze dubbele houding komt mooi tot uitdrukking in de interpassief-interactieve dialectische relatie tussen kunstenaar, kunstwerk en kunstbesouwer (in dit geval Tijs van den Boomen). Want Kramer mag dan wel de SM-meesteres willen uithangen met haar subtiel ‘gebruiksvoorwaarden’ van het beeld, Van den Boomen pikt dit feitelijk

niet. Hij neemt zijn *interpassief uitbestede verantwoordelijkheid* op creatieve wijze terug in eigen handen (merk de paradox op, net als bij de chocoprins het geval was). Hij roept de lezer aan het einde van zijn betoog op om het beeld vooral met geen vinger aan te raken. Interessant daarbij is dat hij zichzelf binnen die dialectische relatie wel degelijk ‘relationeel verhoudt’. Door zichzelf in de rol van sadist te plaatsen, claimt hij zijn autonomie terug:

‘Toch heeft de sadist, en in die rol heeft Kramer mij gemanoeuvreed, één uitweg. U kent misschien de grap van de masochist die tegen de sadist zegt: “Sla me dan, sla me dan.” Waarop de sadist antwoordt: “Zou je wel willen, lekker niet.” En zo gaat BGK, heel sadistisch, niet in op de provocatie van Rembo en wens ik het beeld een ongeschonden toekomst toe. En tegen alle vernielzuchtige wandelaars zou ik willen zeggen: laat je niet provoceren en houd je handen thuis. En mocht het je allemaal te veel worden: er staat in dit park nog genoeg kunst, meer dan genoeg. Neem bijvoorbeeld die hondjes verderop op het viaduct’ (ibid.).⁴

Van den Boomen heeft natuurlijk een punt. Een echte interpassief vernielt alleen een beeld op zijn eigen voorwaarden. Een kunstenaar die impliciet zegt: ‘u moet mijn kunstwerk bekrachtigen door er een rottrap tegenaan te geven’, roept een paradoxale gezagsverhouding op waar de ware interpassief niet *op-* of *in*trapt. We hebben behoefte aan nieuw gezag, maar laten ons door niemand meer de wetten voorschrijven. In die zin had Kramer misschien beter een Rembo kunnen neerzetten die zélf klappen uitdeelt nadat je een euro in een sleuf gooit. Dát zou pas interpassief zijn. Wat ik heb willen illustreren is dat net als bij de casus van de chocoprins ook bij Rembo interpassiviteit en interactiviteit hand in hand gaan. Het creatieve scheppende aspect blijkt met andere woorden gelegen te zijn in de *dialectische relatie* tussen beide. Enerzijds ontleent het beeld Rembo zijn bestaansrecht aan de *interpassieve* vernielers. Anderzijds blijkt uit de reparatiegedachte van de bronzen inlays dat het hier óók om een *interactieve* relatie tussen kunstwerk en kunstater gaat. Want was de oorspronkelijke definitie van een interactief kunstwerk niet dat het kunstwerk verandert onder invloed van de gebruiker, zoals bij de eerste *hypertext*-romans het geval was en later bij digitale en virtuele installatiekunstwerken? (vgl. Müller 2009) In die zin vormt Rembo een prachtige

uitdrukking van de tijdgeest: hij belichaamt zowel onze interpassieve als interactieve inborst.

Bovendien maakt het sadomasochistische aspect deze dialectische relatie complex van aard. Rembo is een ‘plaatsvervangende’ masochist voor Kramer omdat hij alle klappen moet incasseren, en de kunsthatende wandelaar is in Van den Boomens uitleg een masochist als hij zich door Kramer laat commanderen om het beeld te ruïneren. Tegelijk kunnen we ook het omgekeerde beweren: Kramer is sadistisch omdat zij haar eigen kunstwerk naar de vernieling wil helpen en ook nog eens interpassief omdat zij deze vernielzucht *uitbestedt* aan opgefokte wandelaars. De wandelaar die zich daadwerkelijk laat uitlokken tot vernielzucht is eveneens sadistisch. Alleen Rembo zelf blijft buiten schot. Misschien werkt hij wel *gedragsregulerend*, geheel tegen de principes van zijn creatrice in en precies zoals Van den Boomen ons oproept: laat dat beeld in godsnaam heel. Als dat geen omgekeerde wereld is ... Rembo is dan misschien toch – naast een echt kunstwerk – een echte sjamaan, ondanks de motieven van zijn schepper. Hij leert ons dat creëren en destructie hand in hand gaan, dat scheppen niet zonder pijn kan.

Een interpassief avant la lettre: de antirookmagiër

Het interpassieve kunstwerk heb ik aan het begin van mijn uiteenzetting met behulp van Pfaller getypeerd als een *dromenon*, als een mechanisme dat in en op zichzelf draait. Deze beschrijving lijkt ook toepasbaar op het leven van Robert Jasper Grootveld (1932-2009), als we diens biografie Eric Duivenvoorden (2009) mogen geloven. Grootveld besluit – ergens begin twintig – om van beroemd worden een doel op zich te maken. Geheel in lijn met de in de jaren vijftig, zestig en zeventig opkomende zelfontplooiingscultuur die Evelien Tonkens (1999, 37-74) zo treffend heeft beschreven, zegt Grootveld in 1958 tegen een journalist: ‘Ik wil exponent worden van iets, al was het maar van mezelf’ (Duivenvoorden 2009, 123). Het vorm geven aan deze ‘zelfexpressie op zich’ blijft voor Grootveld een levenslange zoektocht. Met zijn ludieke acties ontpopt hij zich langzaam tot publiek levenskunstenaar. Grootveld is maatschappelijk geëngageerd,

Krisis

Tijdschrift voor actuele filosofie

maar wil absoluut niet in hokjes als ‘kunstenaar’ of ‘activist’ worden gestopt. Waar hij zich wel in kan vinden, is de rol van een moderne publieke medicijnman, sjamaan of medium van de westerse ‘asfaltjungle’.



De anti-rookmagiër Robert Jasper Grootveld tijdens een happening – foto: Igno Cuypers

Het grootste talent van Grootveld is wellicht het aanvoelen van de tijdgeest. Op 30 september 1961 houdt de dan net afgestudeerde prinses Beatrix een bevlogen rede, waarin zij jonge intellectuelen oproept de wereld onafhankelijk en onstuimig te beoordelen. Twee maanden later wordt in Den Haag gehoor gegeven aan deze oproep met de eerste *sitdowndemonstratie*. Het is een zojuist uit de VS en Engeland overgewaaid actie- en protestmiddel tegen de atoombom en de wapenwedloop. In de herfst van 1962 verschijnen bovendien de eerste *happenings* ten tonele in Nederland, die eind jaren vijftig werden geïntroduceerd in New York. We zouden met terugwerkende kracht kunnen zeggen dat happenings geheel voldoen aan het etiket ‘interactieve kunst’, gezien Duivenvoordens beschrijving: ‘Het menselijk handelen speelt een belangrijke rol in de happenings. Toeschouwers zijn altijd deelnemers, bovendien staat het resultaat nooit van tevoren vast’ (a.w., 226). Grootveld behoort tot een van de eerste Nederlanders die happenings gaat organiseren. In feite voegt hij aan het interactieve gehalte daarvan enige ‘interpassieve snufjes’ toe. Grootveld vormt

Elke Müller – Interpassiviteit en creativiteit

zowel een exponent van zijn eigen tijd als een magiër, een profeet die zijn tijd ver vooruit is.

Terwijl iedereen zich begin jaren zestig druk maakt om het dreigende gevaar van de atoombom, maakt Grootveld zich grote zorgen over het feit dat steeds meer Nederlanders verslaafd zijn geraakt aan nicotine, inclusief Grootveld zelf. Discussies over het verslavingsaspect en de gevaren voor de volksgezondheid zijn dan nog nauwelijks aan de orde. Op dit punt ziet Grootveld een missie voor zichzelf weggelegd. Maar in plaats van dat Grootveld de collectieve verslavingscultuur wijt aan de werkzame stof nicotine of nog beter ‘de eigen verantwoordelijkheid’, geeft hij de massaal oprukkende rookreclames de schuld van de epidemische vormen die onze nationale rookverslaving inmiddels heeft aangenomen. Grootveld besteedt de collectieve verantwoordelijkheid voor ons exorbitante rookgedrag als het ware uit aan de reclame-industrie.

Een belangrijk *leitmotiv* dat Grootvelds interpassieve houding en gedrag *avant la lettre* verklaart, is zijn aanschaf van een medicijnkistje dat van een Afrikaanse medicijnman is geweest. Broedend op de centrale rol van een medicijnman, komt Robbie uit bij de kern van diens activiteit: ‘de eindeloze repetitie van steeds dezelfde spreuken’ (a.w., 173). Het is precies dit aspect van de sjamaan dat Grootveld ook belichaamd ziet door de reclame-industrie. Medicijnmannen en reclamemakers zijn gevaarlijk, meent hij: beide zijn in staat met vormen van massahypnose verslaving teweeg te brengen. ‘In zo’n toestand kun je geen verantwoordelijkheid dragen voor je gedrag. En dat is wat Robbie zo vreest aan zijn verslaving’ (a.w., 182).

Paradoxaal genoeg is zijn angst voor deze cultureel gemedieerde trances en herhalingsrituelen precies datgene wat hij later zelf zal gaan toepassen in zijn happenings. Dat Grootveld zich ambigu – of in mijn woorden interpassief – opstelt ten opzichte van de rookindustrie blijkt uit tal van voorbeelden. Een mooie is deze: hoewel Grootveld nicotineverslaving en de tabaksindustrie verafschuwt, leeft hij in de jaren zestig samen met zijn vriendin Netty Dagevos van een toelage die afkomstig is uit het kapitaal dat haar familie in de tabakshandel heeft verworven. De moeder van Netty bezit de helft van alle aandelen van een sigarettenfabriek. Dit is hun

belangrijkste bron van inkomsten in die periode. Grootveld erkent te parasiteren op de ‘dopesyndicaten’ (a.w., 335).

Rond 1961 experimenteert hij op zijn zolderkamer met een zelfbedacht ritueel waarin een grote bak met allemaal brandende peukjes, de *rookmachine*, centraal staat. ‘De rookgeest wordt bezworen door haar gunstig te stemmen’ (a.w., 188). Al gauw transformeren zijn zolderkamerseances in openbare happenings. In maart 1962 opent hij voor dit doel zijn eigen tempel, de K-Kerk. Hij is voornemens elke avond diensten te houden en offers te plengen voor zijn sekte van Bewuste Nicotinisten. Roken is naar zijn rotsvaste overtuiging een mystieke handeling; het twintigste-eeuwse equivalent van het brengen van oogstoffers in de oertijd. En reclameaffiches met gelukkig uitzierende rokers beziet hij als ‘de totempalen van onze westerse beschaving’ (a.w., 196). Al gauw doopt de pers Grootveld om tot *antirookmagiër*.

Nadat de K-Kerk door een iets te enthousiast gestemde rookgeest in lichterlaaie komt te staan, wordt Robbie genoodzaakt een alternatief *uithangbord* te creëren. In die tijd is net een nieuw bronzen beeldje geplaatst op het Spui in Amsterdam, Het Lieverdje. Volgens de bijbehorende plaquette is het beeldje tot stand gekomen met financiële steun van de tabaksindustrie. Grootveld ziet in dit paradoxale gegeven duidelijk een aanwijzing van zijn beschermheilige St. Nicolaas, ook wel bekend als Klaas (en een van de verwijzingen naar de benaming van de K-Kerk). Het is duidelijk dat de happenings moeten worden voortgezet rondom Het Lieverdje. Naast zijn publieke optredens op het Spui is Grootveld zowat dag en nacht in de weer met het bekladden van reclamezuilen in de binnenstad van Amsterdam. Hij fietst voor dit doel keer op keer hetzelfde parcours af. Dit tot grote ergernis van de reclamebureaus. Tegen de tijd dat zij hun zuilen hebben voorzien van verse affiches, is Robbie al weer onderweg om de reclame-uitingen met daarop gelukkig rokende volwassenen van nieuw geklieder te voorzien.

Hij wordt in die jaren meerdere malen door de politie opgepakt. Waar omstanders denken dat hij gearresteerd wordt, weet Robbie wel beter. Het is alleen maar goed voor de *publicity*. Grootveld vormt in dit kader de perfecte illustratie van het door De Swaan gekenschetste ‘onderhande-

lingshuishouden’ waar Nederland op is afgekoerst. Grootvelds verhouding tot de politie is in één woord coöperatief te noemen (dit in tegenstelling tot zijn latere provovrienden overigens, waarvan wordt gezegd dat ze het geweld niet altijd schuwden). Hij ziet de politieagenten als medestanders in de strijd. Dikwijls voert hij amicale telefoongesprekken met adjudant Houweling op het hoofdbureau. De agenten spelen het spel mee, maar klagen tegelijk over het extra werk. Zij hebben het gevoel dat hun ingrijpen slechts de feestvreugde en het succes van de happenings verhoogt.

In 1970 richt Grootveld met Kees Hoekert de *Lowlands Weed Compagnie* op. Samen pleiten ze voor een gedoogsituatie waarin marihuanarokers professioneel begeleid worden in hun gebruik. In 1971 moeten zij echter voor de rechter verschijnen in verband met hun hennepeteelt. Hoekert wordt tot een geldboete veroordeeld plus een voorwaardelijke gevangenisstraf. Hij vertoont naar aanleiding van deze uitspraak van de rechter interpassieve gelijkens met de chocoprins: ‘Hoe kan ik slechts een boete krijgen als het waar is dat die hele voorraad marihuana in de zin van de Opiumwet is?’, probeert Kees de rechter nog uit te dagen. Hij vindt de boete veel te laag, zeker in vergelijking met alle jongeren die al voor een paar gram de gevangenis in moeten, en gaat onverwijld in hoger beroep’ (a.w., 380-381). In november 1971 wordt het hoger beroep behandeld, maar er vindt geen afwikkeling plaats.

Mede door Grootvelds acties kwam er uiteindelijk een officiële rookcampagne onder de jeugd en werd de Opiumwet in 1976 aangepast, waarbij het onderscheid tussen soft- en harddrugs werd vastgelegd. Net als bij de chocoprins (en ook bij het kunstwerk Rembo – uitgezonderd het verslavingsaspect) het geval is, is in het levenswerk van Grootveld een curieuze dialectiek tussen interactiviteit en interpassiviteit zichtbaar: uitbesteding van de individuele en collectieve verantwoordelijkheid voor verslaving, je schuldig maken aan wat je zelf bestrijdt, een ludiek spel met de politionele en rechterlijke machten (oprekken van het onderhandelingshuishouden), punitieve verlangens, modern martelaarschap, dader en slachtoffer in één persoon (somasochisme), kwaliteiten van de sjamaan, levenskunst en maatschappelijk engagement. Het creatieve en creërende aspect zit in al deze (levens)kunstwerken zowel in de ludieke acties zelf (de *dro-*

menon van een orde die voortdurend wordt omgekeerd als doel in zichzelf) maar óók in de al dan niet bedoelde opbrengsten of neveneffecten van deze publieke happenings, acties en ‘politieke’ statements. Wat alle voorbeelden laten zien, is dat langs een paradoxale weg van interactieve en interpassieve handelingen de maatschappelijke orde wel degelijk wordt omgevormd. Dat is misschien wel de grootste les die creëren ons leert: op het moment dat jouw creatie de wereld wordt ingestuurd, heb je er geen zeggenschap meer over. Maar dat interpassiviteit ook tot veel goeds kan leiden, is net zo goed een onvoorziene uitkomst van dit door Pfaller bedachte concept. Misschien valt het dan toch wel mee met die cultuurimpasse.

Voorbij de meester-slaafdialectiek?

Zoals de illustraties in dit essay laten zien, hoeft interpassiviteit niet te leiden tot een cultuurpathologische diagnose van een collectief gedragen *emancipatoire last en obsessie* die tot uitdrukking komt in het metaforische beeld van de *interactieve metaalmoehed*. Interpassiviteit kan óók – in een wederzijdse dialectische relatie met haar historische maar nog lang niet uitgespeelde voorganger interactiviteit – creativiteit en levenskunst in het leven roepen. En zoals ik in de voorgaande paragraaf concludeerde, leiden nieuwe creaties soms tot onverwachte uitkomsten. Dit principe bleek ook werkzaam tijdens mijn eigen schrijfproces, waarin ik tot mijn eigen verbazing een andere verborgen laag ontdekte: de niet door mij geanticiperde relatie die er kennelijk bestaat tussen interpassiviteit, creativiteit, levenskunst en sadomasochisme.

Hoewel ik mijn eigen vondst op het eerste gezicht vind getuigen van een leuk staaltje ‘creativiteit’, doet hij in tweede instantie toch minder wonderlijk aan. In het werk van Pfaller en Žižek is een duidelijke relatie zichtbaar tussen interpassiviteit en sadomasochisme. Hiervoor hanteren zij een lacaniaans georiënteerde psychoanalytische insteek. Hoewel ik net als Van Oenen minder geïnteresseerd ben in een psychoanalytisch instrumentarium, kunnen we toch niet om de notie van sadomasochisme als de vermeende ‘grondslag’ van de interpassiviteit heen. De vraag is echter hoe we

tot enkele bruikbare concluderende inzichten omtrent sadomasochisme en interpassiviteit kunnen komen die meer recht doen aan het door Van Oenen en mijzelf meer gebezigde (hegeliaanse) dialectische kader. Want wie ‘dialectiek’ zegt, denkt natuurlijk óók aan de meester-slaafdialectiek (waarbij Pfaller en Žižek misschien zouden zeggen dat Meester en Slaaf *omgekeerd* staan voor de afkorting SM, voor Sadistisch en Masochistisch, maar dat terzijde).

Bij meester-slaafrelaties is zowel sprake van een affectieve kant (wederzijdse gevoelens) als een contractuele kant (de rol die beiden aannemen). Met Van Oenen (2011) en De Swaan (1979) zouden we kunnen stellen dat in het pre-interactieve tijdperk van de bevelshuishouding deze affecten en rollen tussen meester en slaaf weliswaar ongelijk maar wel duidelijk waren. In die zin was er nog geen sprake van ‘dialectiek’. Maar met de komst van het onderhandelingshuishouden en de interactieve samenleving in de jaren zestig en zeventig, staan de affecten en rollen niet meer zo eenduidig vast. Er treedt meer gelijkwaardigheid én inwisselbaarheid op en daardoor misschien wel meer onduidelijkheid. Agressie wordt binnen een wederzijds begrepen verstandhouding tussen handhavers en burgers als het ware gesublimeerd. Hierdoor wordt het onderscheid tussen ‘dader’ en ‘slachtoffer’ steeds minder duidelijk. De plundersaars bij de rellen in Londen (zomer 2011) zijn enerzijds vanuit hun vernielzuchtige gedrag makkelijk in het hokje ‘dader’ te plaatsen, maar zijn anderzijds (of eveneens), wanneer zij voor de rechter staan met hun zielige verhalen over een slechte jeugd, als ‘slachtoffer’ te boekstaven. Deze dialectiek, als een voortdurend wisselende wacht van polen die ooit dienden als vaststaande ankerpunten, treffen we ook aan in de casussen van de chocoprins, Rembo en ‘Robbie’: wie de dader is en wie het slachtoffer, is in een interpassieve samenleving die nog steeds sterk boogt op interactieve arrangementen niet altijd eenduidig te verifiëren. We bevinden ons voortdurend in paradoxen. De Ander heeft het altijd gedaan, maar kan ik mezelf ook zien als een ‘ander’ voor de Ander? We willen nieuw gezag, maar laten ons tegelijkertijd door niemand meer de wetten voorschrijven. We willen wel verantwoordelijk zijn, maar alleen als we dit instaan voor onszelf mogen uitbesteden aan oom agent of de rechtbank.

Analoog aan de archeologisch waarneembare sadomasochistische ‘oerlaag’ die onder de interpassiviteit als theorie verscholen ligt, probeert het gesublimeerde geweld zich een weg naar buiten te banen in een samenleving die geobsedeerd is door veiligheid. Hooliganisme loont niet meer en is uit de tijd. Gewelddadige demonstraties zijn vervangen door vreedzame witte marsen. Lik-op-stukbeleid volgt voor overtreders die op surveillancemcamera’s worden vastgelegd en met onzichtbaar DNA-spray worden geïmpregneerd. Binnen de transitie van *interactief heiligdom* naar *interpassief veiligdom* (vgl. Van Oenen 2011, 125-154) is er dus een taboe ontstaan op agressie en geweld. Nu wil ik vernielzucht en criminaliteit absoluut niet verheerlijken. Wat ik daarentegen wil betogen is dat interpassiviteit misschien wel hierom draait: hoe kunnen de destructieve krachten in een samenleving die is doortrokken van kantiaanse redelijkheid een uitlaatklep vinden? We willen onze agressie uiten, maar we snappen als het ware niet meer waarop. Dit is precies waar de interpassieve kunst om de hoek komt kijken. En zelfs als een interpassief kunstwerk als Rembo, dat speciaal is ontworpen voor vernielzuchtige wandelaars, tóch gedragsregulerend blijkt te werken, dan kunnen we ons altijd nog verlaten op Van den Boomens suggestie om Rembo met rust te laten en ‘de beelden verderop’ te grazen te nemen.

Het taboe op geweld is niet alleen gelegen in het feit dat we niet onder ogen willen zien dat destructieve krachten altijd bij het menszijn en het scheppen zullen horen, maar ook in het feit dat sommige ‘interpassieven’ daarvan genieten. Interessant in dit kader is de definitie van de *interpassief* die Van Oenen in eerder werk (2004, 59) opstelde: ‘Maar tot echte interpassieve subjecten reken ik alleen diegenen die de interpassieve status daadwerkelijk verlangen en daarvan ook genieten, zij het misschien niet volledig bewust en niet in alle situaties.’ En hiermee belanden we toch weer – geweld of niet – in het psychoanalytische jargon van Pfaller en Žižek. Interpassiviteit als sadomasochistische uitbesteding is als verboden vruchten, als gesublimeerd genot (*jouissance*), als niet-conformistische levenskunst... Interpassief/ve leven/skunst zal ons wellicht uiteindelijk van de laatste restjes dader-slachtoffercultuur bevrijden. Maar creaties gaan altijd een eigen leven leiden. *Be careful what you wish for.*

Elke Müller (1973) promoveerde in 2009 bij de Faculteit der Wijsbegeerte aan de EUR op de inlijvingsproblematiek van oude en nieuwe technologieën. In hetzelfde jaar verscheen haar proefschrift *Tijdreizen in de grot. Virtualiteit en lichamelijke van panorama tot CAVE* als handelseditie bij uitgeverij Klement. Momenteel doet ze filosofisch en cultuurhistorisch onderzoek naar medisch onverklaarde klachten en daarnaast is zij werkzaam in de museum- en erfgoedsector.

Literatuur

- Boomen, T. van den (2006) ‘Rembo’. Te raadplegen op: http://www.tijsvandenboomen.nl/?page_id=2&mode=browse&artikel_id=849 [3 februari 2006].
- Duivenvoorden, E. (2009) *Magiër van een nieuwe tijd. Het leven van Robert Jasper Grootveld*. Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers.
- Müller, E. (2009) *Tijdreizen in de grot. Virtualiteit en lichamelijke van panorama tot CAVE*. Kampen: Klement.
- Oenen, G. van (2004) ‘Hit me with your rhythm-stick!. De moderne burger vraagt om straf’. *Filosofie & Praktijk* 25 (5), 50-62.
- Oenen, G. van (2011) *Nu even niet! Over de interpassieve samenleving*. Amsterdam: Uitgeverij Van Gennep.
- Pfaller, R. (2002) *Die Illusionen der anderen*. Berlijn: Suhrkamp Verlag.
- Pfaller, R. (2008) *Ästhetik der Interpassivität*. Hamburg: Philo Fine Arts.
- Stadsdeel Slotervaart/Overtoomse Veld (2004) ‘Kansen in de kunst. Kunsten cultuurbeleid stadsdeel Slotervaart/Overtoomse Veld’ (Sector Welzijn, Onderwijs en Burgerzaken, Afdeling Beleid). Te raadplegen op: <http://biodata.asp4all.nl/slotervaart/2004/61500428653282/61500428653282.pdf> [mei 2004].

Swaan, A. de (1979) *Uitgaansbeperking en uitgaansangst. Over de verschuiving van bevelshuishouding naar onderhandelingshuishouding. Oratie Universiteit van Amsterdam: De Gids/Meulenhoff.*

Tonkens, E. (1999) *Het zelfontplooiingsregime. De actualiteit van Denendal en de jaren zestig.* Amsterdam: Bert Bakker.

Žižek, S. (1997) *The plague of fantasies.* Londen: Verso.


Websites

<http://www.rembandtpark.org/wp/?p=67>

<http://www.amsterdamsfondsvoordekunst.nl/organisatie.php?page=201&id=201>

<http://www.nieuwestexpress.nl/page/1984/nl>

<http://www.danielbertina.nl>

 De Creative Commons Licentie is van toepassing op dit artikel (Naamsvermelding-Niet-commercieel 3.0). Zie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/nl> voor meer informatie.

³ Waarbij ik wil opmerken dat sjamanistische handelwijzen op zich niets van doen hebben met interpassiviteit zoals uiteengezet in de werken van Pfaller, Žižek en Van Oenen.

⁴ Saillant detail: de hondjes waar Van den Boomen op doelt, zijn gemaakt door kunstenaar Arno Coenen, die zich op zijn beurt voor zijn serie kunstwerken in het Amsterdamse Rembrandtpark liet inspireren door het beeld Rembo van Bastienne Kramer (www.danielbertina.nl).

¹ Het Griekse woord *dromos* betekent renbaan (Van Oenen 2011: 51).

² Deze casus werd eerder door Van Oenen beschreven in een artikel met de veelzeggende titel 'Hit me with your rhythm-stick!. De moderne burger vraagt om straf' (2004).