

Subversief mediagebruik in hedendaagse activistische kunst

Jasper Delbecke

Verzet kan niet vreemd genoeg zijn
(Joost Vandecasteele)

Inleiding

Zelden schuurden kunst en activisme zo sterk tegen elkaar aan als vandaag. Sinds de historische avant-garde bewegingen in de vorige eeuw hun intrede maakten, groeiden kunst en politiek steeds meer naar elkaar toe. Diezelfde trend werd verder gezet bij aanvang van de eenentwintigste eeuw. De effecten van de globalisering, de wereldwijde neoliberalisering, de groeiende polarisering, de stijgende ongelijkheid en de overheersing van angst en terreur zijn vandaag voor een grote groep kunstenaars een aanleiding om zich meer dan ooit te engageren. Sinds de *financial* en *economic meltdown*, de brandhaarden in het Midden-Oosten en de Europese malaise zien we dat kunstenaars nog radicaler te werk gaan. Kunstenaars verheffen niet alleen steeds luider hun stem met betrekking tot de problemen waarmee we te kampen hebben in onze samenleving. Kunst begint zelf politieke ruimtes of momenten te creëren. Ze zoekt nadrukkelijk naar nieuwe manieren van samenwerken, denken en leven. Het is die radicale praktijk waarin kunst, activisme en politiek met elkaar versmelten die Aldo Milohnić definieerde als 'artivism' (2005). Artivism of 'engaged art' wil meer zijn dan een reflectie of een nieuwe vorm van esthetiek. Het neemt een standpunt in en wil deze positie met hand en tand verdedigen. Door over te gaan tot actie wil artivism niet alleen aanzetten tot verandering, maar wil het ook zelf verandering teweeg brengen. 'Artivists' willen niet alleen het debat aanzwengelen, maar ook zelf aan het roer staan van de verandering die ze genereren.

Deze bijdrage onderzoekt een aantal van de gehanteerde artistieke strategieën waarmee deze politieke ruimtes of momenten gecreëerd worden. Hoe verschillen deze initiatieven in de eenentwintigste eeuw van de geëngageerde kunst van het Dadaïsme, het Constructivisme, Installation Art en Performance Art? De historische avant-garde startte in de voorbije eeuw een zoektocht naar een nieuw artistiek vocabularium dat ingebed zit in politieke en sociale verschuivingen (Malzacher 13). Volgens filosoof en activist Peter Weibel is artivism of engaged art een praktijk die het antwoord is van de eenentwintigste eeuw op het *l'art pour l'art*-devies van de vorige eeuw. Het biedt een alternatief voor de obsessie van kunst met het unieke object. Niet de kunst *om* de kunst, maar kunst *voor en met*

anderen is het devies geworden. Die shift zet niet alleen het bestaande denken over kunst onder druk, maar ook de positie van de kunstenaar (26). De stap van symbolische weerstand naar effectieve actie pareert het intellectualisme dat de laatste decennia sterk is toegenomen en waarbij engagement en kritiek werden uitgehold door de heersende consensus (Malzacher 14). De Franse filosofe Chantal Mouffe vat uitstekend samen wat artivism is of kan zijn:

By putting aesthetic means at the service of political activism, this ‘artivism’ can be seen as a counter-hegemonic response to the capitalist appropriation of aesthetics in order to secure its valorisation process. In its manifold manifestations, artivism can certainly contribute to subverting post-political common sense and to creating new subjectivities (72).

Toch is het schijnbaar logische huwelijk tussen kunst en politiek, sociaal of ecologisch activisme vanuit artistiek en activistisch oogpunt niet altijd even evident.

In het eerste luik van deze bijdrage verken ik vanuit mijn eigen observaties als dramaturg en op basis van een grondige literatuurstudie van recente publicaties over dit discours vier dimensies die ervoor zorgen dat de nauwe relatie tussen kunst en politiek vaak als problematisch wordt ervaren. Hiervoor moeten we kijken naar 1) wat ‘activisme’ en ‘kunst’ wezenlijk van elkaar doet verschillen, 2) welke positie en rol van betekenis kunst vandaag in onze maatschappij bekleedt, 3) de strijd die de kunst levert met haar eigen autonomie en 4) de huidige status van verzet en activisme in onze samenleving.

In een tweede luik introduceer ik in navolging van activist en filosoof Lieven De Cauter en filosoof Jacques Rancière de notie van respectievelijk ‘subversiviteit’ en ‘dissensus’ als een alternatief om zowel kunst als activisme en verzet te behoeden voor een aantal valkuilen die we in het eerste luik aanstippen. Aan de hand van twee casussen – het Duitse collectief Das Zentrum für Politische Schönheit en de Chinese dissidente kunstenaar Ai Wei Wei – wordt tenslotte bestudeerd welke rol (het gebruik van) media kan hebben als subversieve strategie, wat met andere woorden het potentieel kan hebben om kunst en verzet te reactiveren.

De hobbelige weg richting Utopia

Zoals hierboven reeds gesteld werd, zijn we vandaag getuige van een tendens binnen de kunsten waarbij kunst een katalysator wil zijn om veranderingen in de

realiteit teweeg te brengen. Dit betekent dat de kunsten zelf een zoektocht initiëren naar nieuwe ideeën voor morgen en nadrukkelijk pogingen ondernemen om nieuwe vormen van samenwerken,

-denken en -leven te ontwikkelen voor de eenentwintigste eeuw. De weg richting Utopia die kunst en (politiek) activisme onder de noemer van 'artivism' samen willen bewandelen, ligt echter bezaaid met obstakels die er voor zorgen dat deze gezamenlijke onderneming geen vanzelfsprekende reis is. Dit luik verkent vier dimensies die het huwelijk tussen activisme en kunst onder druk kan zetten. Hiervoor moeten we kijken naar 1) wat 'activisme' en 'kunst' wezenlijk van elkaar doet verschillen, 2) welke positie en rol van betekenis kunst vandaag in onze maatschappij bekleedt, 3) de strijd die de kunst levert met haar eigen autonomie en 4) de huidige status van verzet en activisme.

Onze hedendaagse samenleving is op sociaal, economisch, politiek en cultureel vlak complexer dan die van een halve eeuw terug. Die evolutie heeft belangrijke consequenties voor allerlei vormen van activisme die er zich in manifesteren. Wanneer we kijken naar activistische groeperingen na 1945 – vakbonden, vrouwenrechtenorganisaties, de eerste klimaatgroepen – zien we dat het doel dat deze bewegingen voor ogen hadden eenduidig te formuleren was. De verhoudingen waren relatief simpel. Je had twee partijen waarvan de één eisen stelde aan de andere: meer inspraak, gelijke rechten, stemrecht of ophouden atoomraketten te stockeren. Wanneer de andere partij die eisen inwilligde, was het conflict grotendeels van de baan. Activisme en verzet renderden. Wanneer we vandaag door de lijst van conflicten gaan waarvoor activisten campagne voeren of ten strijde trekken, zien we dat deze problemen niet eenduidig kunnen geschetst worden, laat staan dat ze snel en eenvoudig op te lossen zijn; het conflict in Syrië, latent racisme in de Verenigde Staten, de klimaatzaak, het kapitalistisch systeem, ... Bij geen enkel van deze problemen is er één verantwoordelijke aan te duiden. De problemen waar we vandaag als samenleving mee geconfronteerd worden, zitten vertakt in allerlei belangen van verschillende partijen waarin oorzaak en gevolg bijna inwisselbaar worden. Verder bouwend op Bruno Latour maakt Christel Stalpaert een gelijkaardige analyse van het huidige eco-activisme, een analyse die veel parallellen vertoont met de vraagtekens die worden geplaatst bij 'artivism'. Het discours van de milieubeweging, bijvoorbeeld, werd lang gedomineerd door een nostalgisch en romantisch verlangen naar een natuurlijke oorsprong: een terugkeer naar of een herstel van de ongerepte natuur kon enkel bereikt worden door de strijd aan te spannen tegen de vervuilende cultuur en industrie. Deze tegenstelling is vandaag niet langer houdbaar. De dichotomie is

immers vervangen door een ‘rizomatisch netwerk’ waarin de talloze oorzaken van de huidige ecologische crisis bijna onherleidbaar zijn geworden (230-231). Stalpaerts analyse gaat ook op voor de relatie tussen kunst en activisme: elke activistische terechtwijzing en eis schiet tekort om de complexiteit van de huidige crisis te vatten. De complexiteit maakt van de hete hangijzers van vandaag een Gordiaanse knoop. Het is een logisch gevolg dat de bestaande methodes en strategieën van activisme minder impact hebben en verruimd dienen te worden. Een menselijke ketting of een schrijf-ze-vrij-dag kan slechts deelaspecten van een complex probleem aanpakken en schijnen bovendien ook hun beste tijd gehad te hebben.

Het overgaan tot actie – of tenminste een poging tot actie – is wat activisme kenmerkt en wat activisme het verst van kunst doet staan (Malzacher 29). Activistische praktijken kennen een duidelijke agenda: men verzet zich tegen het neerhalen van een bos, het opsluiten van gevangenen in mensonterende omstandigheden, de ongelijkheid tussen mannen en vrouwen of de erbarmelijke klimaatpolitiek. Activisme is rechtlijnig, direct, helder en wil een aantal vooropgestelde doelen bereiken, zoals het omverwerpen van een bestaand systeem. Het is een oproep tot revolutie; de weg plaveien richting utopie. Wat activisme kenmerkt, staat in die zin haaks op wat kunst is: kunst is dubbelzinnig, doet twijfelen en dwingt tot reflectie. “Waar het activisme aan ontbreekt – en waar kunst bol van staat – is verbeelding” (De Cauter and Wren 39). Het gebrek aan verbeelding compenseert activisme met directe en tastbare resultaten, en dit in tegenstelling tot kunst, waar de impact zich op geheel eigen tempo en manier laat voelen. Door zijn strategische directheid verliest activisme vaak de complexiteit uit het oog en laat het weinig ruimte voor nuances. Kunst kan net *tonen* hoe complex en verwarrend de wereld en zijn gebeurtenissen zijn. Maar zelfs voor de kunsten is het *tonen* van de complexiteit van wantoestanden in een hyperdigitale wereld niet meer evident; want “heeft dat louter *tonen* nog wel betekenis, in een wereld waarin we al worden overspoeld met informatie?” (den Hartog Jager 21). De munitie die de kunst in haar artistieke wapens propt, lijkt niet opgewassen tegen de muur van beelden waarmee we overspoeld worden. Moedeloosheid onder kunstenaars dreigt toe te slaan.

De positie die kunst in onze westerse samenleving bekleedt, is een bepalende factor in de manier waarop we de relatie tussen kunst en activisme benaderen. De nauwe band tussen activisme en kunst confronteert ons met de keerzijde van de zwaar bevochten artistieke vrijheid die we vanaf het midden van de negentiende eeuw hebben gekend. Vanaf dat moment – en zeker met de intrede van de

historische avant-garde in de eerste helft van de twintigste eeuw – ontdoen de kunsten zich van het juk van de mecenasen en krijgt het zijn vrijplaats in de maatschappij. Bij het begin van de vorige eeuw heet kunst onafhankelijk, vrij en progressief te zijn. Sindsdien heeft kunst steeds haar grenzen afgetast, naar vernieuwing gezocht en nieuwe ideeën geïntroduceerd over wat mooi en lelijk is. Door zich telkens opnieuw in vraag te stellen en af te breken wat ze voordien zelf heeft opgebouwd, zorgt de kunst ervoor dat ze haar onafhankelijkheid tegenover de samenleving in de verf zet. Op die manier is de kunst er in één eeuw in geslaagd een muur op te trekken tussen haar en de rest van de samenleving. Achter deze muur kregen de kunstenaars vrij spel en af en toe komt er iemand kijken hoe het er in de kunstwereld aan toe gaat (Ibid 43-45). Den Hartog Jager noemt het “een vorm van repressieve tolerantie, waarbij kunstenaars op hun eigen terrein werden opgesloten en daar in de waan werden gebracht dat ze vrij waren” (167). “Kunst staat buiten de wereld en omarmt haar soms zo hevig dat ze er mee samenvalt; absoluut in haar isolement en totaal in haar omhelzing. Beide. Tegelijk”, vat filosoof Maarten Doorman mooi samen (Ibid 147).

Wat de politiek en sociaal geëngageerde kunstenaars vandaag doen is het autonome kunstreservaat verlaten, in een zoektocht een wezenlijke impact te hebben aan de andere kant van de muur. We zijn getuige van een generatie kunstenaars die wil losbreken uit de manier waarop ze ingekapseld zit in de samenleving. Deze generatie kunstenaars is op zoek naar een nieuwe artistieke taal om zich te verhouden ten opzichte van die samenleving. “Juist om die kritische spiegel maximaal effect te geven, heeft kunst er baat bij dicht tegen de grens van maatschappelijke aanvaardbaarheid aan te gaan zitten – en de maatschappij uiteindelijk ook” (Ibid 107). De modernistische idee van kunst als constante bron van verandering en vernieuwing vervaagt hiermee. Na Duchamp en een lawine aan neo-avant-garde-stromingen zijn er geen conventies, grenzen of normen meer die moeten afgebroken worden. Volgens cultuurfilosoof en activist Lieven De Caeter is net het ontbreken aan regels opnieuw een reden om aansluiting te zoeken met de maatschappij en te kijken hoe kunst vandaag relevant(er) kan zijn (*Notes on Subversion* 13). Ook het huidige cultuurbeleid heeft hier een hand in. Om in tijden van besparingen en groeiend populisme de kunsten te verdedigen, eisen politici en bestuurders van cultuurfondsen een maatschappelijke betrokkenheid van kunst. Zo weet “de belastingbetaler” in ieder geval dat het “ergens voor dient” (Doorman 138). “Moet de grens tussen kunst en maatschappij weer open, weg met de muur, net als in de rest van de wereld? Kan kunst dan weer werkelijk betekenis krijgen?” Die terechte vraag werpt den Hartog Jager op (167).

De verschillende vormen van kunst en theater die we plaatsen onder de noemers activism, engaged art, critical art, ... zijn voorbeelden van pogingen om – langzaam of heel radicaal – die muur tussen kunst en maatschappij neer te halen. De oude dichotomie tussen heteronomie en autonomie op de schop? Maar wat zijn hiervan de consequenties? Volgens Doorman moet de autonomie bewaakt blijven, want “kunst moet haar onafhankelijkheid bewaren als zij urgent wil blijven en de wereld iets wil bewijzen van hoe het anders kan, over hoe al die beelden op ons inwerken. Daarom is autonomie [...] een voorwaarde om betrokken te kunnen zijn en de wereld iets te bieden door principieel anders te zijn” (155). In het relaas van den Hartog Jager, De Cauter en Doorman resoneert ook Jacques Rancières idee van het ‘esthetische regime’. Door de autonomie die ‘de kunst’ heeft verworven en het vervagen van grenzen tussen kunst en het leven – zoals bij de historische avant-gardebeweging duidelijk het geval was – is er een paradoxaal geheel ontstaan waarin de autonomie en de heteronomie voortdurend op gespannen voet leven met elkaar. Ook al staan ze tegenover elkaar, toch kunnen autonomie en heteronomie in de kunst niet zonder elkaar (*Het esthetische denken* 32-45).

In haar strijd om autonomie en het bekomen van een vrijplaats ontstond ook de idee van kunst als spiegel van en voor de maatschappij (Vanderbeeken 42). Kunst toont de wantoestanden, wijst ons op de gruwel en dwingt ons tot reflectie. Kunst wordt omgedoopt tot een kritisch medium. Kunstenaars houden onze verlichte samenleving bij de les. Door ons regelmatig van impulsen te voorzien, houdt ze ook die maatschappij levendig (den Hartog Jager 45-52). Alleen zijn we vandaag zo vertrouwd geraakt met kunst die ons wil wakker schudden dat het ook zijn zeggenschap en impact verliest. We verwachten een kritische blik op de wereld als we een galerij of het theater betreden. Deze verwachtingen worden zelfs voorgeschoteld als vooropgestelde ideeën aan de beleidsmakers, namelijk in de vereiste meerjarenplanning van kunstenaars en gezelschappen. Hierdoor dreigt kunst haar eigenlijk verontrustende karakter te verliezen. Kunst als kritisch medium is geïnstitutionaliseerd. De consensus die rond de kritische waarde van kunst is gegroeid, creëert volgens Rancière mee de ruimte waarin de artistieke praktijk plaats vindt. Het genereert een retorisch discours waarin ons eigen ‘kritisch denken’ niet in vraag wordt gesteld maar louter bevestiging krijgt (*The Emancipated Spectator* 143-144). Er is consensus over wat kritiek is en kan zijn. Volgens Rancière is dit ook het punt waardoor veel acties en interventies van ‘activist art’ maar weinig slagkracht hebben.

In 'activist' art nowadays a clear trend has emerged that plays on the reality of occupying an exhibition space as a way of proving the real effects of subverting the social order. The trend manifests a form of hyper-commitment to 'reality' that short-circuits reflection on the powers of artistic practices by relying on the combined effects of the self-evidence of sculptural presence, action in the 'real world' and rhetorical demonstration. Art attempts to exceed consensus by supplementing it with presence and meaning. But it may well be that oversaturation is the very law of consensus itself. The more art fills rooms of exhibitions with monumentalized reproductions of the objects and icons of everyday life and commodity culture, the more it goes into the streets and professes to be engaging in a form of social intervention, and the more it anticipates and mimics its own effect. Art thus risks becoming a parody of its alleged efficacy. (*Dissensus* 148)

Rancière verwijt 'activist art' gemakzucht en het bestendigen van de consensus door met een vooropgestelde agenda naar buiten te treden. Het laat weinig ruimte voor verbeelding. Op een gelijkaardige manier hebben verzet en activisme met dezelfde problemen te kampen. Enerzijds zijn verzet, rebellie of weerbarstigheid lege begrippen geworden. Autonomie, inspraak, zelfontplooiing – de verworvenheden van mei '68 – zitten vandaag ingekapseld in het hegemoniaal kapitalistisch systeem. "Subversiveness is a fashion trend, criticism a criterion for obtaining a grant, activism a style and punk is a sort of gel, in an era where taking an opposite stance is seen as a symptom of infinite bourgeois ennui" (Vanhaesebrouck 21). Verzet wordt in vele gevallen opgepikt en groeit uit tot een hype om vervolgens af te botten en een stille dood te sterven. Activisme is een hol begrip geworden: zo groot de noodzaak tot verzet en opstand vaak is, zo ook het gevoel dat doordachte ideeën ontbreken. Stakingen en betogingen die in Brussel plaats vinden, zijn hiervan exemplarisch: stevast lopen ze van en naar hetzelfde traject. Wekelijks worden straten afgezet voor een manifestatie, maar niemand kijkt er nog van op. Het ontbreekt het activisme aan verbeelding om hun boodschap op een radicaal andere manier te brengen. De methodes en strategieën tot verzet zijn uitgewerkt en nieuwe ideeën lijken zich niet meteen aan te melden. De consensus lijkt het pleit gewonnen te hebben en heeft ons in een tijd gebracht van intellectueel en politiek relativisme:

The constant awareness of the complexity of the notions of truth, reality, or even politics seem to have manoeuvred us into a blind alley: either we are too simple or we are too complex, too populist or too stuck in

hermetic eremitism. Either we include too much or we exclude too many. We have reached a point where the necessary awareness that everything is contingent has often become an excuse for intellectual relativism. (Malzacher 14)

Anderzijds is de politiek vandaag vaak kritische stemmen liever kwijt dan rijk. Lieven de Cauter gaat nog een stap verder en spreekt zelfs van een “grootschalige criminalisering van en de inperking van het recht op activisme” (*De activistische verbeelding* 49). Met de golf van angst, pessimisme, fundamentalisme, terreur, militarisering en economisch geweld die we sinds 9/11 kennen – en vandaag alleen maar exponentieel zien groeien – is onze samenleving geobsedeerd door veiligheid. Actiegroepen die de neoliberale hegemonie met zijn uitgesproken voorkeur voor economische groei, de ongelimiteerde vrijheid van de markt en het gebrek aan alternatieven aan de kaak stellen, worden monddood gemaakt en opzij gezet als naïevelingen. Activisme en verzet hadden het nog nooit zo moeilijk als vandaag.

Van revolutie naar subversiviteit als een vorm van dissensus

Bovenstaande analyse toont aan dat het kwetsbare huwelijk tussen kunst en activisme het vandaag zwaar te verduren heeft. Dit leidt tot de conclusie dat bestaande esthetische en activistische strategieën uitgeput lijken en lijden aan een gebrek aan verbeeldingskracht. De revolutionaire ambities van kunst en activisme stranden op de talloze zandbanken die de complexe wereld hen voor de voeten optrekt. Volgens filosoof Slavoj Žižek is het antwoord hierop niet nóg meer verzet en actie maar het radicaal bevragen van de positie die verzet en activisme in dit hegemoniale systeem inneemt (68). Kunst wil die mechanismen blootleggen, maar faalt in die opdracht omdat kunst zelf deel uitmaakt van de hegemoniale consensus: “It can mock its illusions, but it reproduces its logic” (*Rancière The Emancipated Spectator* 45).

Activist en politiek filosoof Lieven De Cauter schuift subversiviteit naar voren als een alternatief voor het doorbrekende karakter van het revolutionaire en disruptieve denken van artivism. Subversiviteit komt van het Latijn *sub*, wat ‘onder’, en *vertere*, wat ‘draaien’ betekent. In het Nederlands laat subversiviteit zich het best definiëren als ‘gezagsondermijnd’. De Cauter merkt op dat subversiviteit een modern fenomeen is. In de turbulente zeventiende eeuw duikt het woord ‘subversiviteit’ voor het eerst op in Engeland. In België duikt het op rond 1824, niet toevallig de periode van de Belgische revolutie. Wat subversiviteit

volgens De Cauter fundamenteel doet verschillen van het ‘revolutionaire’ is de houding die het impliceert. Een gebeurtenis of proces kan revolutionair genoemd worden, maar een persoon kan een subversieve houding aannemen waarop het gezag geen vat heeft (*Notes on Subversion* 17). Vanuit die analyse herdefinieert De Cauter ‘subversiviteit’ als een concept om vandaag mee aan de slag te gaan en de problemen waarmee kunst en activisme mee te kampen hebben te overstijgen.

Subversivity [...] as a disruptive attitude that tries to create openings, possibilities, in the ‘closedness’ of a system. [...] If the revolution is utopian, then subversity is heterotopian. [...] Subversivity is not revolutionary thinking and acting, it does not advocate a world revolution or upheaval, but consists in temporary disruptions of states of affaires – generally not the system in totality. It aims to create space for alterity, for deviance and drifting. (Notes on Subversion 9)

Gezien de complexiteit van de huidige samenleving – een rizomatisch netwerk waarin de oorzaken en gevolgen van conflicten inwisselbaar zijn geworden – is subversiviteit als methode en/of strategie het overwegen waard. Net omwille van zijn immanente, singuliere, heteronome en tijdelijke karakter laat subversiviteit zich immers niet zo gemakkelijk inkapselen door de immuniserende strategieën van de heersende consensus. De melancholie - zoals die als oud zeer werd omschreven door Stalpaert – en die vroeger met activisme gepaard ging, wordt nu vervangen door een affirmatieve houding. Rosi Braidotti wijst terecht op de geschiedenis van het feminisme als mogelijkheid tot slagen van een dergelijke affirmatieve houding dat door middel van discursieve praktijken zich verzette tegen verstikkende conventies. “Political subjectivity or agency therefore consists of multiple micro-political practices of daily activism or interventions in and on the world we inhabit for ourselves and for future generations” (267).

Het immanente, singuliere, heteronome en tijdelijke karakter van subversiviteit kent opvallende parallellen met Ranières concept van dissensus:

What ‘dissensus’ means is an organization of the sensible where there is neither a reality concealed behind appearances nor a single regime of presentation and interpretation of the given imposing its obviousness on all. It means that every situation can be cracked open from the inside, reconfigured in a different regime of perception and signification. [...] Dissensus brings back into play both the obviousness of what can be

perceived, thought and done, and the distribution of those who are capable of perceiving, thinking and altering the coordinates of the shared world. (*The Emancipated Spectator* 49)

Rancières dissensus impliceert een ontwrichting van onze zintuigen die elke dag worden gebombardeerd door prikkels. Het esthetische kan zodoende het zintuiglijke herdefiniëren. Het esthetische doorbreekt de ideologisch gekleurde structuren die onze werkelijkheid mee vorm geven. Het bewijst dat de werkelijkheid niet hoeft te zijn zoals ze in de huidige gang van zaken wordt gepresenteerd.

Alleen merkt filosoof Bernard Stiegler hier terecht op dat Rancière vergeet dat het esthetische vandaag deel uitmaakt van de marketingmachine waarmee het kapitalisme ons platwalst. De apparaten, kanalen en middelen die ons waarnemen van de werkelijkheid sturen en bepalen, zijn in handen van technologiegiganten en marketeers (2). Kunst kan het niet langer halen van de door tablets, computers en smartphone voortgebrachte tsunami aan beelden en spektakel. Gezien Stieglers terechte kritiek op Rancière 'dissensus' en 'het delen van het zintuiglijk waarneembare' wil deze bijdrage ook dieper ingaan op de notie van subversiviteit als een waardevol alternatief en tegengewicht voor de incorporatie en recuperatie van artistieke strategieën door de marketing. Omwille van de houding die subversiviteit impliceert, kan ze minder gerecupereerd en gecommodificeerd worden. Maar ook hier bestaat het gevaar te verglijden in een zoveelste modetrend, zoals Vanhaesebrouck al aangaf. Aan de hand van onderstaande casussen – Das Zentrum für Politische Schönheit en Ai Wei Wei – wil deze tekst duidelijk maken dat subversiviteit als strategie de positie van kunst en/of activisme en verzet in onze maatschappij gronding kan bevragen vanuit het systeem waarvan ze zelf deel uitmaakt. In beide casussen wordt door middel van een subversief gebruik van de hedendaagse mediakanalen kritische vragen gesteld.

Lobbyen voor de mensheid: Das Zentrum für Politische Schönheit en Ai Wei Wei

Het collectief ZPS ziet zichzelf niet als een groep kunstenaars of activisten, maar als 'stormtroepen': „Sturmtruppe zur Errichtung moralischer Schönheit, politischer Poesie und menschlicher Großgesinntheit“ (website ZPS). Ze werpen zich op als een lobbygroep voor de mensheid. In de nationale en internationale politiek wordt de druk en impact van lobbygroepen steeds groter. ZPS stelt zich

dan ook luidop de vraag: “wie verdedigt anno 2016 nog de mensenrechten?”. Het is deze vraag die de basisgedachte vormt voor hun interventies en projecten als “lobbygroep voor de mensheid”. De kapstok waaraan ze hun projecten ophangen is het concept van “agressiver humanismus”. ‘Agressief humanisme’ is een scherp antwoord op de meer gematigde, traditionele mensenrechtenorganisaties die in de ogen van ZPS te braaf en te mak uit de hoek komen. Organisaties als Amnesty International of Greenpeace zijn voor ZPS ontoereikend. ZPS deelt de kritiek zoals die in de bovenstaande analyse werd gegeven. De gevestigde mensenrechtenorganisaties beperken zich volgens hen tot symbolische campagnes waarin enkel geïnformeerd en gesensibiliseerd wordt. Zij wijzen de traditionele ngo’s terecht en noemen ze exemplarisch voor het onvermogen van de West-Europese democratie om als een ware voorvechter van de mensenrechten naar voor te treden (Pelzer and Ruch). Het trieste voorbeeld dat hun besluiteloosheid en onmacht illustreert, is de manier waarop Europa omgaat met de toestroom van vluchtelingen waarvan we het laatste jaar getuige zijn. ‘Agressiver Humanismus’ is ZPS’s radicale antwoord op de stagnatie van de mensenrechtenorganisaties. Daarmee laat ZPS resoluut het symbolische achter zich om voor actie te kiezen (Ruch 72).

Het project *Die Kindertransporthilfe des Bundes* (2014) is een project dat representatief is voor de subversieve manier waarmee ZPS de media hanteert, bespeelt en inzet om de (constructie van) onze realiteit te ontleden en de hiaten te accentueren. *Die Kindertransporthilfe des Bundes* is een fictief federaal reddingsprogramma dat door ZPS werd opgezet om 55000 Syrische kinderen uit Aleppo over te vliegen naar Duitsland en onder te brengen bij gastgezinnen. Inspiratiebron was een gelijkaardig initiatief van Groot-Brittannië in 1938 waarbij Joodse kinderen de overstek konden maken naar een warm pleeggezin. Op een hyperreële manier zette ZPS in korte tijd een campagne op zoals we die kennen van andere ngo’s en mensenrechtenorganisaties: meeslepende TV-spotjes met emotionele getuigenissen, folders en opzichtige billboards in het straatbeeld moesten de mensen overtuigen om zich op te geven als pleeggezin. De website die ze hierbij lanceerden, bevatte de nodige documenten voor de aanvraag. Een door acteurs bemand callcenter beantwoordde de vragen van geïnteresseerden. Na één week stond de teller op 800 families die zich hadden aangemeld voor het programma. Het realiteitsgehalte en de geloofwaardigheid werd opgekrikt door telkens de officiële huisstijl van de Duitse overheid te kopiëren en mee te nemen in de communicatie van het reddingsprogramma. ZPS liet geloven dat Manuela

Schwesig – de Duitse minister voor familiale aangelegenheden - de initiatiefneemster was van *Kindertransporthilfe des Bundes*.

Naar aanleiding van het grote succes van de campagne organiseerde ZPS een druk door de pers bijgewoond dankmoment aan het kabinet van SPD-minister Schwesig. Bloemen, teddyberen, kaarsen en ballonnen tooiden de gevel van de ambtswoning om Schwesig voor haar altruïsme te honoreren. In naam van de minister bedankte haar woordvoerder – een actrice van ZPS – de toegestroomde burgers met de woorden: “Frau Schwesig ist keine Freundin großer Worte. Sie spricht nicht gerne darüber, wenn sie Gutes tun!” ZPS anticipeerde met andere woorden op hoe dergelijke initiatieven maar al te vaak door politici worden gerecupereerd en ingezet voor eigen electoraal succes. In een volgende fase van het *Kindertransporthilfe des Bundes*-project zette ZPS in naam van minister Schwesig reeds haar kiescampagne op voor de SPD-voorzittersverkiezingen van 2017 waarin Schwesig zich profileert als de “redder van de kinderen van Aleppo”. De campagne krijgt kleur door de vele videoboodschappen en fleurige tekeningen van Syrische kinderen die Schwesig bedanken voor haar gastvrijheid. Met haar actie *Die Kindertransporthilfe des Bundes* daagt ZPS rechtstreeks de Duitse overheid uit om over te gaan tot handelen. Ze laakt de onwil en het gebrek aan urgentie om in te grijpen in Syrië. In haar provocatie van de overheid gaat ZPS zelfs nog een stap verder. In het hart van Berlijn staat een monument dat moet herinneren aan het kindertransport van 1938 dat 10 000 Joodse kinderen naar Groot-Brittannië bracht. Voor ZPS is dit dé uitgelezen locatie om haar tenten op te zetten voor het *Kindertransporthilfe des Bundes*-project en om een nieuw monument op te richten voor de kinderen van Aleppo. Er wordt een indrukwekkende constructie van containers opgetrokken waarop verschrikkelijke beelden geprojecteerd worden van de omstandigheden waarin de Syrische kinderen leven. Onder het motto “Deutschland kann nicht alle Probleme der Welt lösen. aber es kann einem aus 100 Kindern helfen” wil de Duitse overheid het voortouw nemen in de *Kindertransporthilfe*-campagne en zelf één kind ondersteunen. Via de kiescampagne *1 aus 100* mag het publiek zelf een kind kiezen uit honderd kinderen dat de steun mag genieten van de Duitse overheid. De getuigenissen van de honderd kinderen zijn te bekijken en te lezen aan de zijkanten van de containers. Door hun stem uit te brengen op voting.1aus100.de kan men op zijn Syrische vluchteling naar keuze stemmen. Wie de gruwelijke beelden en verhalen niet langer kan aanhoren, kan zich begeven naar de hulppost die opgesteld staat naast het nieuwe herdenkingsmonument.

ZPS maakt gebruik van wat schrijver en dramaturg Sébastien Hendrickx omschrijft als de ‘alsof-strategie’. ZPS “verplaatst zich spelenderwijs in een specifieke maatschappelijke praktijk door het nabootsen van een set rollen, activiteiten, procedures, discoursen, attributen en ruimtes eigen aan die praktijk – net genoeg om er de dominante metafoor in het werk van te maken. Anderzijds wordt deze praktijk binnengeloodst in het domein van de kunst, waar ze – vrijgemaakt van haar eigen conventies – kan worden gemanipuleerd en bevraagd” (43). ZPS omarmt zo de mechanismen en strategieën van lobbygroepen om een impact te genereren waar Amnesty International of Greenpeace alleen maar kunnen van dromen. De semimilitaire component in ZPS’ aanpak verklaart de zwarte strepen op het gezicht van de in maatpak getooide leden van ZPS. Hun keuze voor hippe maatpakken maakt komaf van het clichébeeld van de linkse activist: jeans, groene parka, onverzorgde baard en warrig lang haar. De zwarte vegen en vlekken op hun gezicht moeten hun strijdvaardigheid als “stormtroepen van de schoonheid” – letterlijk en figuurlijk – in de verf zetten. Die theatrale elementen combineren de acteurs met een vlotte omgang met de vragen die de pers op hen afvuurt. Net zoals elke raspoliticus pareren de leden van ZPS probleemloos elke vervelende opmerking. Met plezier stillen ze de honger naar sensatie van de pers. Elk woord dat ze uitspreken, elke stap die ze zetten, is beredeneerd, net zoals de *spindoctors* van het politieke spel. De ‘alsof-strategie’ kunnen we zien als een subversieve strategie en tevens als een vorm van dissensus omwille van haar ambigue karakter. Enerzijds accentueert de ‘alsof-strategie’ de rigide structuren waarin het opereert en door haar korte maar krachtige interventies wijst ze op de hiaten in het systeem waarvan de ‘alsof-strategie’ gebruik maakt. De ‘alsof-strategie’ incorporeert de logica en de wetten van het systeem waarmee ze speelt. Het plaatst zich niet aan de zijlijn maar midden in het speelveld. Anderzijds laat het zien dat andere handelingswijzen, denkpatronen en verwezenlijkingen mogelijk zijn binnen de kapitalistische structuur. Dit is de grensverleggende kracht die de ‘alsof-strategie’ in zich draagt. Hendrickx merkt terecht op dat de “alsof-strategie over een grotere marge beschikt voor maatschappijkritiek en toekomstverbeelding omdat ze de toets van de werkelijkheid niet ten volle hoeft te doorstaan” (45). Het is die voortdurende mutatie en transformatie van verschillende realiteiten die nieuwe werelden doet oplichten: “to bend reality – if only for a brief, shining moment – toward reality” (Boyd 154). Door het ontwikkelen van haar fictief reddingsprogramma bewijst ZPS dat directe en concrete projecten het leed van duizenden mensen kunnen verzachten. Het toont aan dat het kan, ook al is het maar voor even. Hierin schuilt volgens Hendrickx dan ook de kracht van de ‘alsof-strategie’: het doet de vormelijke mogelijkheden sterk toenemen. Door middel van de ‘alsof-

strategie' kunnen kunstenaars vergaande experimenten uitproberen met maatschappelijke alternatieven. De conventies die eigen zijn aan andere domeinen – zoals het lobbyapparaat of de ngo's – kan ZPS naast zich neerleggen of naar zijn hand zetten (44-45).

De manier waarop ZPS de traditionele en nieuwe media bespeelt en haar logica incorporeert stelt hen in staat de ambiguïteit in de werkelijkheid te injecteren. De manier waarop ze het rijke palet aan verschillende media gebruiken en naar hun hand zetten, is een essentiële schakel in ZPS's 'alsof-strategie'. Theater – of in het geval van ZPS, *Aktionskunst* – kan op die manier het statuut dat media in onze samenleving bekleedt kritisch bevragen en tegelijkertijd als wapen gebruiken. De werkelijke veldslag voert ZPS immers in de kranten, op TV, Facebook en Twitter (Malzacher 28).

In de *Aktionskunst* van ZPS resoneert het werk van de Oostenrijkse theatermaker Christoph Schlingensiefel of het Duitse collectief Rimini Protokoll. Wat ZPS gemeen heeft met deze kunstenaars is het spel met en de deconstructie van hoe gebeurtenissen worden geanalyseerd en gerepresenteerd als 'realiteit'. Het is wat theaterwetenschapper Carol Martin omschrijft als "theatre of the real".

Theatre of the real, [...] a larger category that encompasses both theatre about real events *and* the way real events are conceptualised using diverse means, including fiction clearly identified as such, in the service of nonfiction.

Theatre of the real is where the procedures of society are tested, where the role of the artist is to create an aesthetic laboratory for ideas and actions, where the outside world is inside the theatre, and where the role of the spectator is one of a critical analyst assessing the potential of new and accepted wisdom for the greatest good. We have here a shift in paradigm, perspective, subject, performance, and methodology. (42)

Onder de noemer 'theatre of the real' vallen volgens Martin onder andere 'documentary theatre', 'reality-based theatre', 'theatre-of-facts', 'theatre of witness', 'nonfiction theatre', 're-enactments' en 'biographical theatre'. Deze vormen van 'theatre of the real' bevragen radicaal de manier waarop de realiteit wordt voorgesteld. Door de explosie aan technologie en communicatiemiddelen is de 'objectieve' waarheid amper te bepalen en is het statuut van de realiteit in een gemanipuleerde, digitale wereld uiterst labiel (30).

Today media is an arbiter of truth and the benefactor of its invention. Media is still 'evidence' that what is purported to have happened actually did happen. It functions as a record of events, as a form of testimony, and as source information open to extensive manipulation. (39)

Als antwoord op het manipulatieve karakter van de media ontwikkelen subversieve theatermakers nieuwe methodes en strategieën om die kanalen waarmee we zo vertrouwd zijn geraakt, te gebruiken en te bevragen. Ze omarmen de complexe en paradoxale manier waarop de media onze realiteit construeren (40). ZPS deed dit eerst en vooral door een marketing en PR-campagne op gang te trekken voor hun project *Kindertransporthilfe des Bundes*. Ze incorporeert en misbruikt tegelijkertijd een logica die verantwoordelijk is voor de manier waarop onze realiteit vorm krijgt. ZPS doet dit niet door zich tegenover haar opponenten te plaatsen – zoals de traditionele activistische mantra wil – maar door mee te stappen in haar denkpatronen en machtsmechanismen en om daarna van binnenuit het rizomatische netwerk te kraken. Hierin ligt de subversieve kracht van het gebruik en misbruik van de nieuwe media: bestaande netwerken en constellaties tijdelijk een slag toebrengen. Dankzij Facebook, Twitter en Youtube maken ze ook hun guerrilla-acties openbaar. Een schijnbare transparantie staat hierbij centraal. De leden van ZPS werpen zich op als doorwinterde woordvoerders die met plezier de pers en tegenstanders te woord staan. Met haar verkiezingscampagne *1 aus 100* gebruikt ze de codes en esthetiek van de ontelbare talentenjachten op TV die de vrijdag- en zaterdagavonden rijk zijn. Ze wijst op de perverse logica waarbij de wil en stem van de massa bepaalt wie een ster wordt en wie een nul blijft. De ene week wordt iemand door de massa bejubeld, de volgende dag wordt diezelfde persoon uitgespuwd. Die wegwerplogica zet ZPS bij *1 aus 100* in om te wijzen op de parallellen met de erbarmelijke vluchtelingenpolitiek van Europa. Enkel een kleine minderheid – graag hoog opgeleid en die ons niet tot last is – mag Fort Europa binnen om een nieuw leven op te bouwen. ZPS is een meester in het incorporeren van de codes en beeldtaal van dergelijke politieke, sociale en culturele structuren en systemen om ze nadien onder vuur te nemen. Net door hun 'alsof-strategie' creëert ZPS een geloofwaardigheid waarmee ze de bestaande systemen en structuren radicaal kan bevragen en haar protagonisten op de knieën dwingt.

Met de Chinese kunstenaar Ai Wei Wei kent ZPS een soortgenoot. Deze bijdrage focust zich niet op één van Ai Wei Wei's kunstwerken, maar wel op de manier waarop hij sociale media gebruikt als subversief middel. Voor de Chinese autoriteiten is de kunst en de figuur van Ai Wei Wei al jaren een doorn in het oog.

Sinds 2008 is Ai Wei Wei dan ook een *persona non grata* in eigen land en trachten de autoriteiten hem het zwijgen op te leggen door hem te beschuldigen van belastingontduiking, zijn atelier af te breken, hem hardhandig te arresteren, huisarrest te geven of zwijgplicht op te leggen. Sindsdien wordt de Chinese dissident voortdurend gefilmd, gefotografeerd en gevolgd in binnen- en buitenland door de Chinese geheime dienst. Elke stap die hij zet, elk gesprek dat hij voert, wordt door Peking geregistreerd. Als antwoord op deze schaduwoperatie van de Chinese overheid neemt Ai Wei Wei zelf een hypertransparante houding aan. Via Facebook, Twitter en Instagram deelt hij praktisch alles: de gesprekken met buitenlandse curatoren, een zwempartijtje met zijn zoon of een dag in zijn atelier worden te grabbel gegooid voor de geheime diensten die moeten uitvissen wat China's meest bekende *enemy of the state* in zijn schild voert. Ai Wei Wei zet met deze hypertransparantie niet alleen zijn politieke tegenstanders in hun hemd. Hij tilt zijn subversieve houdingen tegenover de overheid tot een hoger plan en laat ze uitgroeien tot een subversieve artistieke strategie. Samen met de Chinese veiligheidsdiensten kijken honderdduizenden mensen mee die Ai Wei Wei volgen op Facebook, Twitter of Instagram. Het controle- en repressiemiddel dat een dergelijke schaduwoperatie van de Chinese overheid moet zijn, mist zo zijn effect. Iedereen ziet nu hoe hij zijn activisme tegenover het corrupte Chinese systeem vorm geeft. Zijn volgers zien wat er fout loopt en zijn tegenstanders zien met lede ogen aan hoe Ai Wei Wei door alles openbaar te maken succes oogst en op applaus kan rekenen van de hele wereld.

Sinds kort zet Ai Wei Wei deze subversieve strategie ook in op een andere manier in. Eind 2015 trok Ai Wei Wei naar de kusten van Griekenland. Via de populaire vluchtroutes in het Griekse binnenland komt hij terecht aan de Grieks-Macedonische grens waar honderdduizenden oorlogsvluchtelingen stranden en wachten om af te reizen naar West-Europa. Zijn hypertransparantie wendt hij hier aan als subversieve strategie. Als een bezetene fotografeert en filmt hij de gruwel en wanhoop waarmee de honderdduizenden vluchtelingen te maken hebben. Ai Wei Wei documenteert hoe hij samen met zijn team en andere vrijwilligers naar een gammele sloep rent om de opvarenden te helpen, registreert de chaos in de door vrijwilligers geïmproviseerde vluchtelingenkampen en plaatst getuigenissen van kinderen online. De subversieve strategie die hij oorspronkelijk aanwendde om zijn eigen opponenten van antwoord te dienen, wordt nu een kanaal van bewustmaking met betrekking tot de vluchtelingencrisis. De ophefmakende re-enactment van de aangestrande peuter Aylan is hiervan het culminatiepunt. Het is een signaal dat niet alleen bij zijn volgers maar ook bij zijn

politieke tegenstanders aankomt. Terwijl Instagram normaal gezien een kanaal is waarin het bulkt van de gezellige theekransjes, euforische zaterdagavonden of prettig gestoorde *selfies*, wordt het in handen van deze kunstenaar omgevormd tot een artistieke strategie om het ‘democratische’ systeem van binnenuit op zijn gebreken te wijzen. Telkens wanneer we door onze *feeds* vol pret *swipen*, passeert ook de schrijnende situatie die in het Middellandse Zeegebied gaande is.

Wanneer we de artistieke strategieën van Ai Wei Wei en ZPS naast elkaar plaatsen, is er een opmerkelijk verschil te noteren. Ai Wei Wei kent meer impact dan ZPS. Het succes van Ai Wei Wei in eigen land is fenomenaal. De verklaring hiervoor kan gezocht worden bij de spreekwoordelijke ‘muur’ die nog steeds kunst en maatschappij van elkaar scheidt en het spanningsveld tussen autonomie en heteronomie dat hiermee gepaard gaat (zie supra). Den Hartog Jager merkt op dat de kunsten in China niet dezelfde ontvoogdingsstrijd naar autonomie hebben gekend zoals wij in West-Europa. Kunst is daar geen autonoom veld, maar maakt er deel uit van de samenleving. Het staat er nog steeds ten dienste van de Chinese staat. Het wordt gezien als een vorm van volksverheffing die de natie moet verenigen. Door deze constellatie én de aard van zijn werk heeft Ai Wei Wei in China en daarbuiten meer invloed en betekenis dan eender welke andere westerse kunstenaar (167). Kunst maakt hier geen deel uit van een ‘aparte’ wereld, afgedwongen door een historische avant-garde, maar van de ‘reële’ wereld. Dit is in schril contrast met de context waarin ZPS opereert met haar *Aktionskunst*: een westerse context waarin we vertrouwd zijn met dergelijke vormen van kunst. Net het ontbreken van deze vormen van kunst in de Chinese context zorgt ervoor dat Ai Wei Wei een reële politiek impact heeft waarvan vele geëngageerde kunstenaars enkel kunnen dromen.

Slagen ZPS en Ai Wei Wei erin om te ontsnappen aan Rancière’s op ‘activist art’ die te veel anticipeert op haar eigen effect? ZPS overstijgt de oude dichotomieën die het activisme lang met zich heeft meegesleept. Enerzijds legt ZPS de perverse mechanismen bloot en schrikt ze er in deze opdracht niet van terug om haar eigen positie grondig te bevragen. Ze wijst op de complexiteit van de realiteit en toont hoe oorzaken en gevolgen genesteld zitten in een rizomatisch netwerk waarin eenduidige antwoorden steeds te kort schieten. Anderzijds wijst ze op de mogelijke alternatieven die er zijn. Het laat zien dat de huidige loop van zaken niet zo hoeft te lopen en dat concrete alternatieven haalbaar zijn. Voor Rancière is het in deze essentieel om vooral je eigen limieten te erkennen. Kunst hoeft zich niet te beperken tot het toe-eigenen van de beeldtaal die de consensus blijft bestendigen en die uitvergroten: “use fragile surfaces to compose a proposition

on what it is that is given to see to us and an interrogation into the power of representation” (*Dissensus* 149). Zoals hierboven gesteld slaagt ZPS in deze opdracht door de ‘alsof-strategie’ aan te wenden. Zij accentueren het regime van representatie en binnen die contouren stellen ze het ook in vraag door middel van een subversief gebruik van verschillende communicatiekanalen waarin de realiteit wordt gerepresenteerd. ZPS verschilt van ‘puur’ activisme omdat ze verwarring wil zaaien en daardoor de andere partijen tot denken en handelen dwingt.

Ai Wei Wei gebruikt een gelijkaardige strategie en creëert een sneeuwbaaleffect waarmee hij zijn eigen vijanden mee in de val lokt. Hoe harder de Chinese autoriteiten tegen hem optreden, hoe beter Ai Wei Wei’s punt in de verf komt te staan. Ai Wei Wei speelt met de manier waarop de autoriteiten in China hun realiteit willen representeren en hoe zij de realiteit van anderen willen ondermijnen. Door het hele systeem met sociale media te ondergraven, slaagt Ai Wei Wei erin om te laten zien dat er alternatieven mogelijk zijn en dat de realiteit niet hoeft te zijn zoals ze nu door de Chinese overheid wordt vastgelegd en verdedigd. Ai Wei Wei schrikt in deze situatie ook niet voor terug om zichzelf – zijn ego en positie als kunstenaar – in vraag te stellen.

Coda over verzet

In zijn jongste roman *Jungle* beschrijft auteur Joost Vandecasteele een golf van absurd verzet die zich manifesteert op de straten van Brussel. Er is een groep van fietsers die met toeters op hun fiets rondrijden en het geclaxonner van nerveuze automobilisten moeiteloos overtreffen. Een groepering die zichzelf de ‘Anti-klanten’ noemt gaat in de rij wachtenden staan als een nieuwe winkel de deuren opent. In een poging om de kooplustigen hun honger naar consumptie te ontnemen, vertellen de ‘Anti-klanten’ tegen de andere wachtenden de ergste verhalen en anekdotes over ziektes en oorlogen. Anderen kleven net boven hun wenkbrauwen kleine ledlampjes zodat ze er op de schermen van de security uitzien als lichtgevende hoofden. Of ze tekenen bizarre geometrische figuren op hun kaken en voorhoofd zodat geen enkele databank hun gezicht kan matchen. In zijn eigen polemische stijl houdt Vandecasteele een pleidooi voor verzet dat bevreedend en onvoorspelbaar is. Hij pleit voor een buitenissig idee: een nieuwe staatsgodsdienst voor België met een totaal absurde god. Ons land heeft met haar geschiedenis in het absurdisme immers alles in huis voor het eren van een andere god, een ‘echte rare’. Laat ons zo geloven in die absurde god, gaat Vandecasteeles betoog verder, zodat zelf fundamentalisten schrik zullen hebben van hoe fundamenteel gelovig wij wel niet zijn.

De voorbeelden die Vandecasteele voorschotelt, mogen dan al van de pot gerukt zijn, de logica van zijn pleidooi dat verzet niet vreemd genoeg kan zijn, is dat allerm minst. Vandecasteeles 'vreemd verzet' anticipeert op de reactie van de tegenpartij en dient hen van antwoord op een manier die zij niet verwachten. Het slaat zijn tegenstanders met verstomming en doet hen zelfs twijfelen over hun eigen denken en doen.

Zowel kunst als activisme zal zich vandaag moeten herdefiniëren. Zoals door Žižek werd geopperd, moeten we de positie die kunst en verzet in ons hegemoniaal systeem bekleden radicaal bevragen. De uitdagingen en valkuilen zijn talrijk, maar dat zijn de nieuwe mogelijkheden ook: "Strange connotes not only odd, peculiar, and weird but also unexpected and inexplicable in ways that attract new interest and attentions" (Martin 43). Vandecasteeles pleidooi voor 'vreemd verzet' is hierin een mooie denkoefening die parallellen kent met subversiviteit. Vreemd verzet en subversiviteit is een houding waartegen wetten, bewakingscamera's of een bureaucratisch apparaat moeilijk weerwerk kan bieden. Net zoals de projecten van ZPS en Ai Wei Wei tackelen vreemd verzet en subversiviteit hun tegenstander niet laf van langs achter, maar kijken zij naar de mogelijke stappen die we kunnen zetten om vervolgens frontaal te tackelen. Deze kunstenaars doen twijfel rijzen bij de ander over de eigen middelen en het eigen kunnen. Willen kunst en activisme vandaag nog een rol van betekenis spelen, dan moeten ze hun disruptieve karakter achter zich laten en voluit de kaart van de subversiviteit trekken. Niet door van buitenaf te opereren, maar door van binnen in het systeem de barsten die zich er reeds bevinden groter te maken.

Bibliografie

Boyd, Andrew. "Reality Blending." *Truth is Concrete - a Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Ed. Florian Malzacher. Berlin: Sternberg Press, 2014. 154-156.

Braidotti, Rosi. "The New Activism: a Plea for Affirmative Ethics." *Art and Activism in the Age of Globalization*. Eds. Lieven De Cauter, Ruben De Roo and Karel Vanhaesebrouck. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. 264-271.

De Cauter, Lieven and Jacob Wren. "Kunst en Activisme. Kan je van artiesten activisten maken? Een kontro:verso tussen strijdlust en melancholie." *Rekto:Verso: Tijdschrift voor cultuur & kritiek* 67 (2015): 39-42.

- De Cauter, Lieven. "De activistische verbeelding. Interview met Dominiue Willaert." *Metamoderniteit voor beginners: Filosofische memo's voor het nieuwe millennium*. Nijmegen: Vantilt, 2015. 224-237.
- De Cauter, Lieven. "Notes on Subversion/Theses on Activism." *Art and Activism in the Age of Globalization*. Eds. Lieven De Cauter, Ruben De Roo and Karel Vanhaesebrouck. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. 8-18.
- Den Hartog Jager, Hans. *Het Streven: Kan hedendaagse kunst de wereld verbeteren?* Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep, 2014.
- Doorman, Maarten. *De navel van Daphne. Over beeldende kunst en engagement*. Amsterdam: Uitgeverij Prometheus, 2016.
- Hendrickx, Sébastien. "Kunst die zich voordoet alsof ze iets anders is dan kunst." *Rekto: Verso: Tijdschrift voor Cultuur en Kritiek* 58 (2013): 42-46.
- Malzacher, Florian. "No Organum to Follow: Possibilities of Political Theatre Today" *Not Just a Mirror: Looking For the Political Theatre Today*. Ed. Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag, 2015. 17- 30.
- Martin, Carol. "History and Politics on Stage: the Theatre of the Real". *Not Just a Mirror: Looking For the Political Theatre Today*. Ed. Florian Malzacher. Berlin: Alexander Verlag, 2015. 32-43.
- Milohnic, Aldo. "Artivism. Performing Action, Performing Thinking." *Maska* 1-2. 90-91 (2005).
- Mouffe, Chantal. "Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art." *Truth is Concrete - a Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Ed. Florian Malzacher. Berlin: Sternberg Press, 2014. 66-75.
- Pelzer, Stefan and Philipp Ruch. "Europäischer Mauerfall. Mit Kunst die Gesellschaft hacken – Das Zentrum für Politische Schönheit." Lezing 30/12/2014, laatst geraadpleegd op 14/03/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=uKdG5gq1NGU>
- Rancière Jacques. "Het delen van het zintuiglijk waarneembare." *Het esthetische denken*. Vert. Werner van der Star. Amsterdam: Valiz, 2007.15-73.
- Rancière, Jacques. "The Misadventures of Critical Thought." *The Emancipated Spectator*. Trans. E. Elliott. London: Verso Books, 2011. 25-49.
- Rancière, Jacques. "The Paradoxes of Political Art." *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Ed. And Trans. Steven Corcoran. London: Bloomsbury, 2010. 134 – 151.
- Ruch, Philipp. *Wenn nicht wir, werd dann? Ein Politische Manifest*. München: Ludwig Verlag, 2015.

Stalpaert, Christel. "The performer as Philosopher and Diplomat of Dissensus: Thinking and Drinking Tea with Benjamin Verdonck in *Bara/ke* (2000)." *Performance Philosophy Journal* 1 (2015): 226-238.

Stiegler, Bernard. "Of Symbolic Misery, the Control of Affects, and the Shame that Follow." *Symbolic Misery. Volume 1. The Hyper-industrial Epoch*. Trans. Barbaby Norman. Malden: Polity Press, 2014. 1-14.

Vanderbeeken, Robrecht. *Buy Buy Art. De vermarkting van kunst en cultuur*. Berchem: Uitgeverij EPO, 2015.

Vanhaesebrouck, Karel. "As Dead as a Dodo? Commitment beyond Postmodernism." *Art and Activism in the Age of Globalization*. Eds. Lieven De Cauter, Ruben De Roo and Karel Vanhaesebrouck. Rotterdam: NAI Publishers, 2011. 20-25.

Weibel, Peter. "People, Politics and Power." *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*. Ed. Peter Weibel. Cambridge: MIT Press, 2015. 29-61.

Žižek, Slavoj. "The Prospect of Radical Politics Today." *Democracy Unrealized. Documenta 11 – Platform 1*. Eds. Okwui Enwezor et. Al. Ostfildern-ruit, Hantje Cantz, 2002.