



UvA-DARE (Digital Academic Repository)

De kloof overbruggen. Over de gemeenschapskunst van Matthijs de Bruijne.

Huiskens, M.D.H.P.

Publication date
2019

Published in
De Witte Raaf

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Huiskens, M. D. H. P. (2019). De kloof overbruggen. Over de gemeenschapskunst van Matthijs de Bruijne. *De Witte Raaf*, 34(198), 18-19.

General rights

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

Disclaimer/Complaints regulations

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

De kloof overbruggen

Over de gemeenschapskunst van Matthijs de Bruijne

Matisse Huiskens

DE WITTE RAAF

Editie 198 maart-april 2019

(<https://www.dewitteraaf.be/edities/detail/nl/167>)

In een recent interview gaf Matthijs de Bruijne aan dat het problematisch is als een kunstenaar geëngageerde kunst maakt over allerlei sociale thema's, en die kunst vervolgens doodleuk in het Stedelijk tentoonstelt.[1] De Bruijne zoekt naar mogelijkheden om kunst niet slechts als reflectie op de maatschappij te begrijpen, maar in een actieve en wederkerige relatie met de maatschappij te laten fungeren. Vorig jaar in BAK in Utrecht toonde hij onder de dubbelzinnige titel *Compromiso Político – compromiso* laat zich uit het Spaans niet vertalen als compromis, maar eerder als verplichting of inzet – een overzicht van verschillende projecten in China, Nederland en Argentinië.[2]

De Bruijne voelt een sterke betrokkenheid of zelfs verplichting ten aanzien van de gemeenschap waarmee hij werkt. Hij wil niet slechts werk *over* deze mensen maken, maar zich dienstbaar opstellen en *met* hen werken. Toch benadrukt hij de waarde van een 'vrije ruimte' met een minimum aan autonomie, binnen een groter 'apparaat', of dat nu gaat om de kunstwereld in het algemeen, een instituut als BAK, of de Vakbond van Schoonmakers van FNV Bondgenoten, waarmee hij samenwerkt als fotograaf, campagnemedewerker en organisator.

De Bruijne is niet de enige die samenwerkt met gemeenschappen buiten de kunstwereld. Dergelijke praktijken staan ondertussen bekend als *community art* of 'gemeenschapskunst', en ze maken deel uit van de *social turn* van de beeldende kunsten. Voor De Bruijne werd die wending ingegeven door sterk veranderde werkomstandigheden. Na een verblijf aan de Rijksakademie in Amsterdam verbleef hij tussen 2001 en 2005 in Argentinië, waar mede door neoliberal wanbeleid in die periode een economische crisis ontstond, zo ingrijpend dat kunstinstututen niet eens meer hun tegoeden van de bank konden halen en in veel gevallen moesten sluiten. Kunstenaars besloten zich te verenigen en deels op straat te opereren. Dichters ruilden hun zelf

gepubliceerde bundels om voor voedsel, terwijl anderen performden tijdens demonstraties.[3] De Bruijne voelde niet langer de druk om als individueel kunstenaar succesvol te zijn in het museum- en galeriecircuit, en hij leerde hoe er in andere omstandigheden een uitwisseling kan plaatsvinden tussen kunst en samenleving.

In 2002 resulteerde dat in een project ontwikkeld met de *cartoneros*, mensen die in de straten van Buenos Aires afval verzamelden – vaak karton en papier – en doorverkochten voor een paar peso's. Met een aantal van deze 'kartonwerkers' zette De Bruijne de website *Liquidacion.org* op om bij het afval gevonden voorwerpen als kunstwerk te verkopen. Ongeveer zeventig objecten haalden prijzen tussen vijftien en vijftig dollar, en werden eigendom van kopers uit Europa en de Verenigde Staten. Op de website, die nog actief is, staat bij de foto van elk object wie het heeft gevonden, samen met een anekdote geschreven door De Bruijne. Tegelijkertijd is online de Spaanse stem te horen van de *cartonero* die een colaflesje, een horloge of een speelgoedhondje aanbracht. In BAK was een deel van de onverkochte voorwerpen te zien in glazen vitrines in een blauw geschilderde ruimte.

De Bruijne is duidelijk de eindverantwoordelijke voor *Liquidacion.org*. Er heerste soms onbegrip tussen de kunstenaar en de *cartoneros* over selectie en werkwijze, wat blijkt uit de tekst bij een bloemenschilderij van vijfendertig dollar: 'I choose four objects and José is clearly disappointed. He doesn't understand the way I select, doesn't understand why his objects are useless.' [4] De samenwerking lijkt neer te komen op een deal: jullie het geld, ik het verhaal voor een kunstproject. Volgens De Bruijne was de verkoop echter niet het hoofddoel: het ging om de aandacht voor *cartoneros* buiten de kunstwereld. Toen bijvoorbeeld *Clarín*, de grootste krant van Argentinië, niet in het cultuurkatern maar op de reguliere pagina's (de afdeling 'Maatschappij') over het project schreef, ervoer De Bruijne dat als een groot compliment. Het bewees dat hij als kunstenaar *in* de maatschappij actief was, en dat zijn ingreep niet slechts tot de kunstwereld beperkt bleef.[5]

Noortje de Leij stelde in het essay 'Van readymade tot antiekunst', waarmee ze recent de Prijs voor de Jonge Kunstcritiek won, dat De Bruijne daarmee niets nieuws deed: al vanaf het begin van de vorige eeuw wordt afval door kunstenaars verzameld en tot kunst verheven. Elsa von Freytag-Loringhoven raapte in 1913 een roestige metalen ring op die ze de titel *Enduring Ornament* gaf; Damien Hirst liet in 2001 de achtergebleven rommel van een openingsfeest als installatie staan in de Londense Eyestorm Gallery.[6] Maar met *Liquidacion.org* en het *Afvalmuseum* (2011), een later werk van De Bruijne, is er volgens De Leij iets anders aan de hand. Afval is niet het 'wapen' van de kunstenaar, maar van de schoonmakers. Voor het *Afvalmuseum*, tijdens de

overzichtstentoonstelling te zien in BAK en eerder getoond in het Centraal Station van Utrecht, verzamelden schoonmakers van de vakbond eveneens objecten, die vervolgens in plastic zakjes met een kleine notitie aan een wand vol met gele vaatdoekjes werden bevestigd. De Leij merkt op dat de kleine notities doen denken aan briefjes bij de ingang van een supermarkt. De museumbezoeker, meestal eerder werkgever van een schoonmaker, krijgt nu een ongemakkelijk bericht over diens werkervaring: ‘Onze handschoenen komen net tot aan onze polsen, dus als we een toiletpot moeten schoonmaken die vies of verstopt is en je er tot je elleboog in moet, dan word je hartstikke smerig.’[7] Wie dacht in een kunstinstituut te kunnen genieten van schoonheid, werd door De Bruijne geconfronteerd met wat schoonmakers dagelijks ervaren.

De Leij stelt terecht dat De Bruijnes praktijk verder reikt dan sociaal geëngageerde kunst die alleen in of door een kunstinstituut tot stand komt. Refererend aan de avant-garde van begin twintigste eeuw betoogt ze dat afval het materiaal *par excellence* was om uit te drukken dat kunst niet meer ‘schoon’ mocht zijn, een kunstwerk niet uniek en de kunstenaar geen genie. Tegelijkertijd maakt die afwijzing emancipatie mogelijk: de kunst wordt een domein dat een brug kan slaan kan met de maatschappelijke realiteit en met politieke strijd. De Leij's these sluit aan bij wat Sven Lütticken vijftien jaar eerder over De Bruijne schreef: bij hem is er geen sprake van ‘gewoon mooie’ kunst en ‘ongetroebeld esthetisch genot’, maar van een praktijk die de complexiteit van sociale situaties in beeld brengt.[8]

Met *Liquidacion.org* slaagde De Bruijne erin om gevonden voorwerpen als kunst te slijten, waardoor hij aandacht bij de pers wekte en de *cartoneros* in Buenos Aires er net iets beter in slaagden om in hun levensonderhoud te voorzien. Kunst met sociale *return*: missie geslaagd! Het nadeel werd voor De Bruijne duidelijk nadat hij op uitnodiging van de *cartoneros* in 2005 verbleef in de noordelijke provincie Tucumán, een straatarm gebied in Argentinië, geteisterd door voedseltekorten en geweld. Datzelfde jaar keerde hij terug naar Nederland en verwerkte al het materiaal dat hij ginds had verzameld tot *El Comedor*, een installatie met twee diaprojectoren gevuld met zwart-witbeelden die een meer objectief en vooral geen ‘romantisch’ beeld van de armoede gaven. Hoe het leven er daar aan toeging, werd pas echt duidelijk dankzij fragmenten van gesprekken die De Bruijne voerde met mensen over hun dagelijkse misère. Meer dan bij *Liquidacion.org* en het *Afvalmuseum* werd bij *El Comedor* een beroep gedaan op de verbeelding van de toeschouwer. Met meerdere door de kunstenaar uitgevoerde ingrepen, zoals het zwart-witfilter (waardoor de foto's op tekeningen lijken) en de installatie van afzonderlijke projectoren, gaf *El Comedor* minder snel prijs wat er in maatschappelijke zin op het spel stond. In plaats van dat er direct op de armoedige situatie van de *cartoneros* en het vaak onzichtbare werk van de schoonmakers werd

gealludeerd, diende de bezoeker zelf uit te maken wat elk persoonlijk verhaal betekende in relatie tot de geobjectiveerde beelden. De Bruijnes eigen, geprivilegieerde positie werd hem pijnlijk duidelijk toen hij later terugging naar Tucumán en een vrouw hem begroette met de woorden: ‘Ha, daar ben je weer! En wanneer ga je terug?’ Hij begreep meteen dat hij degene was die weg *kon* gaan, en dat zij tot het einde van haar leven moest blijven waar ze was. De Bruijne begon zich af te vragen in hoeverre hij in staat was om als kunstenaar door middel van artistieke reflectie de situatie van mensen echt te verbeteren. Ook na zijn deelname aan de volgens hem nagenoeg ‘perfect’ uitgevoerde groepstentoonstelling *The Potosí Principle* (2010) in het Reina Sofia in Madrid, concludeerde hij dat het creëren van bewustzijn over sociale misstanden bij een klein, gespecialiseerd publiek niet volstaat om verandering tot stand te brengen. [9]

De Bruijne ging op zoek naar manieren om buiten het domein van de kunsten te stappen. Hij bleef sporadisch werk in kunstinstellingen tonen, maar in 2010 ging hij ook voor de Vakbond van Schoonmakers van FNV Bondgenoten werken. Hij droeg onder meer bij aan acties onder de titel *Schoon Genoeg* (2011-2017), geïnitieerd door de toenmalige vakbondsleider Ron Meyer, vandaag partijvoorzitter van de SP. Een van zijn belangrijkste taken was ervoor te zorgen dat de schoonmakers gemeenschappelijk een visuele identiteit konden uitdragen. Als fotograaf maakte hij talloze foto’s van de protestacties, waarop kleurige borden te zien zijn met teksten als ‘kwaliteit kost tijd!’, ‘geen intimidatie’ of ‘leefbaar loon’, terwijl sommige schoonmakers de geel gehandschoende vuist in de lucht steken. Ze konden zelf de tekst op de kartonnen borden bepalen, en De Bruijne zorgde ervoor dat hun acties werden omgezet in herkenbare beelden. Hij wilde zich zo goed mogelijk in dienst stellen van de schoonmakers: ‘Mijn prioriteit is niet het verder uitbouwen van mijn carrière als kunstenaar. Het kunstwerk dient vóór alles de campagne van de bond te ondersteunen.’ [10]

Het lijkt dus alsof De Bruijne met het vakbondswerk zijn autonomie geheel heeft opgeofferd. Je zou echter ook kunnen spreken van een offer waarmee weerstand wordt geboden aan de regels van de kunsten en aan de allesbepalende marktwerking. De Bruijne probeerde niet langer een kunstwerk te verkopen om het geld te laten terugvloeien naar de gemeenschap, zoals bij *Liquidacion.org*. Bij *Schoon Genoeg* sloeg hij die stap over, en leek hij de kunstwereld met haar te paaien personen, haar hypes en oplopende prijzen links te laten liggen. In dat opzicht is het opmerkelijk dat hij zes jaar later weer in een kunstinstituut tentoonstelde. Keerde hij met *Compromiso Político* terug naar een wereld die hij had afgewezen?

In een lezing tijdens de opening van de tentoonstelling stelde Merijn Oudenampsen dat het geen kwestie is van een afwijzing van het een of het ander. Bij De Bruijne gaat het volgens hem eerder om de strategie van het *dual perspective*, een term uit Antonio Gramsci's gevangenisgeschriften uit de jaren dertig.[11] Deze strategie bestaat erin dat kunstenaars de blik zowel op het domein van de kunst als op de maatschappij richten: ze komen als het ware met de ene voet 'binnen' en met de andere voet 'buiten' de kunstwereld te staan. Oudenampsen reageerde hiermee op het idee van kunstcriticus Hans den Hartog Jager dat activiteiten die in het kunstdomein plaatsvinden geen enkele invloed hebben op de maatschappij, hoe hard een kunstenaar ook schreeuwt. De romantische notie van artistieke autonomie – kunst is gevrijwaard van enig nut – leidt er in dat geval toe dat de kunstenaar tot het einde der tijden blijft roepen in de woestijn. Volgens Oudenampsen laat De Bruijne zien dat een kunstenaar in staat is om buiten de grenzen van het artistiek domein actief te zijn, op een manier die deze grenzen bevraagt. Hoe meer de grens tussen beide domeinen wordt opgezocht, hoe krachtiger het werk kan zijn.

Een dergelijke strategie brengt ook gevaren met zich mee. Claire Bishop heeft opgemerkt dat de artistieke waarde van projecten geassocieerd met de zogenaamde *social turn* ondergeschikt raakt aan het belang van de sociale impact.[12] Zo waren de acties van de vakbond uiterst succesvol in het op de kaart zetten van de schoonmakers, maar is het de vraag welke dimensie de foto's kregen toen ze naderhand in BAK te zien waren. De foto's verwerden daar eerder tot vrolijke kiekjes dan tot beelden die aanzetten tot nadenken over sociale ongelijkheid. Is de oversteek van het domein van de actie naar een kunstinstituut moeilijker te maken dan kunst in dienst te stellen van een protestcampagne? En was hier niet alsnog sprake van de onschuldige maatschappelijke reflectie waar De Bruijne aan probeert te ontkomen?

Ongeacht de lastige vertaalslag is de betekenis van gemeenschapskunst verre van eenduidig. De heropleving van *community art*, waarvan de vroegste vormen geassocieerd kunnen worden met sociale bewegingen in de jaren zestig en zeventig, zou een antwoord kunnen bieden op de neoliberale 'hyperindividualisatie' en op verregaande flexibilisering.[13] Maar gemeenschapskunst zou evengoed een neveneffect van het neoliberalisme kunnen zijn: de kunst mag dienen als doekje tegen het bloeden – het leegbloeden van de welvaartstaat. Het (veel bekritiseerde) deelfonds *The Art of Impact* (2014-2015) lijkt dat te bevestigen. Na een bezuinigingsronde binnen de cultuursector van tweehonderd miljoen euro onder staatssecretaris Halbe Zijlstra in 2010, stelde het ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap 'maar liefst' zeven miljoen euro beschikbaar aan kunstprojecten waarvan de sociale impact al bij de subsidieaanvraag moest worden vastgesteld. Gedetineerden (of ex-gedeteneerden) krijgen door aan een toneelstuk deel te

nemen een gevoel van gelijkwaardigheid; (moslim)jongeren werken tijdens een schrijfcursus aan ‘gezond zelfvertrouwen’.[14] Problematisch is dat deze projecten vanwege hun *sociale* karakter werden gesubsidieerd. De kunstenaar moet zich dan aan de opgeworpen kaders aanpassen, zodat grensoverschrijding bij voorbaat onmogelijk wordt. Het is moeilijk bijten in de hand die je voedt.

Pascal Gielen en Hanka Otte zien een alternatief, een andere vorm van gemeenschapskunst, die ze typeren als *commoning arts*. [15] Een belangrijk aspect hiervan is ‘wederkerigheid’: als *commoner* dien je bij te dragen aan de creatie en productie van gemeenschappelijke goederen vooraleer er gebruik van te mogen maken. *Commoning* kunstenaars zouden een meer autonome positie hebben dan andere gemeenschapskunstenaars en traditionele moderne en hedendaagse kunstenaars: deze twee laatste groepen overleven slechts door de overheid en/of de markt. Door deel te nemen aan het maatschappelijk systeem van wederkerigheid kan de *commoning* kunstenaar in politiek en economisch opzicht autonoom zijn, doordat er sprake is van zelforganisatie in plaats van het dictaat van markt en staat.

Bram Ieven schreef al eerder, in 2014, over *commoning* als alternatief voor de afhankelijkheid van de markt.[16] Omdat veel modernistisch experiment zonder particuliere galleries en een burgerlijke kunstmarkt geen weg naar het publiek zou hebben gevonden, werd de grote afhankelijkheid van de markt duidelijk: de autonomie van het modernisme werd relatief. Daarom werd volgens Ieven de afgelopen jaren het idee van de *commons* aantrekkelijk. Aangezien het modernisme een schijnautonomie pretendeerde, moeten we uitgaan van een directe relatie tussen kunst en samenleving. Ieven begrijpt die onmiddellijke relatie echter op een andere manier: kunst en kunstinstituties zitten evengoed verankerd in het kapitalistische systeem. Zodoende zijn zowel de modernistische autonomie, de verstrengeling van kunst en samenleving in het geval van *commoning* én de opnieuw verkondigde, maar nog steeds ‘illusoire’ afstand tussen het kunstdomein en de politiek – Ieven noemt *New World Summit* (2012-2016) van Jonas Staal als voorbeeld – stuk voor stuk mislukte pogingen tot onafhankelijkheid. In het licht van deze mislukkingen betwijfelt Ieven ten zeerste of kunst de plaats kan zijn waar subversie mogelijk is, en waar alternatieven voor het kapitalisme uitgewerkt kunnen worden. Met een opmerkelijk defaitisme voor een linkse intellectueel gespecialiseerd in De Stijl, besluit hij dat we de nieuwe leefregels van de kunst misschien maar moeten aanvaarden: kunst biedt géén alternatieven, en kunst kan niet leiden tot een betere samenleving.

Gielen en Otte zijn zoals gezegd optimistischer en zinspelen op de mogelijkheid van een nieuw soort samenleving gebaseerd op *commoning*, met kunstpraktijken die uitgaan van wederkerigheid. De vraag blijft: hoe komt zo’n

samenleving tot stand? Hoe bied je weerstand aan het logge, almachtige kapitalistische apparaat? De Bruijne heeft die vraag in zijn werk in ieder geval een eigen vorm gegeven. Zijn praktijk laat zien hoe wederkerigheid kan functioneren, als schoonmakers deel uitmaken van zijn ‘kunst’, en hij zelf bijdraagt aan hun protestacties. De overheid speelt geen bemiddelende rol en er is geen noodzaak om verkoopbare objecten of diensten te creëren. Dat zijn acties zich vervolgens moeilijk lieten vertalen naar de tentoonstellingsruimte, zegt wellicht ook iets over de doorlopende worsteling daarmee. Zelfs in BAK, een van de meest zelfreflexieve instituten van Nederland, ontkwam ik niet aan de gedachte dat vooral de institutionele, sociaal geëngageerde positie binnen het kunstveld werd verduidelijkt. In een dergelijke context kan De Bruijnes praktijk waarschijnlijk geen onvoorziene ervaringen teweegbrengen.

El Comedor was daarop een uitzondering. Niet toevallig beschouwt De Bruijne deze installatie als zijn meest geslaagde werk, en niet *Liquidacion.org*, het *Afvalmuseum* of de acties voor *Schoon Genoeg*.^[17] *El Comedor* leidde bij De Bruijne tot het inzicht dat hij zich ‘buiten’ het domein van de kunst moest begeven, omdat hij zich niet in staat achtte met dit werk de sociale situatie van de arme bevolking te verbeteren. Tegelijkertijd beseft hij dat er altijd een afstand blijft bestaan tussen de kunstenaar en de gemeenschap waarmee hij werkt, zoals er ook een afstand bestaat tussen de toeschouwer en de gemeenschap die figureert in de installatie. De kloof tussen kunst en samenleving kan misschien nooit overbrugd worden, en het is goed te beseffen hoe moeilijk het is die afstand zelfs nog maar te verkleinen.

Noten

1. Interview van de auteur en Anouk Slewe en Luuk Vulkers met Matthijs de Bruijne, 29 oktober 2018, Amsterdam.
2. *Compromiso Político*, gecureerd door Matteo Lucchetti, bevatte ook werk van Jeremy Deller, Piero Gilardi en Mierle Laderman-Ukeles.
3. Matthijs de Bruijne, lezing tijdens *New World Academy #1: Towards a People's Culture*, BAK basis voor actuele kunst, Utrecht, 17 november 2013, <https://vimeo.com/90675280> (<https://vimeo.com/90675280>).
4. <http://www.liquidacion.org/object/16.html> (<http://www.liquidacion.org/object/16.html>).
5. Op. cit. (noot 1).
6. Noortje de Leij, ‘Van readymade tot antiekunst’, *De Groene Amsterdammer*, 9 januari 2019.

7. *Het Afvalmuseum* (2011), notitie bij gele schoonmaakhandschoen van Nicole Bosma uit Maastricht.
8. Sven Lütticken, 'Matthijs de Bruijne', *De Witte Raaf*, nr. 107, 2004.
9. Op. cit. (noot 1); e-mail correspondentie met Matthijs de Bruijne, 14 februari 2019.
10. Lotte Haagsma, 'Mijn doel is hetzelfde als dat van de vakbond. Interview met beeldend kunstenaar Matthijs de Bruijne', *Open*, Noodnummer, 2011, p. 58.
11. Merijn Oudenampsen, 'The Strategy of the Dual Perspective', lezing, 10 februari 2018, BAK, Utrecht: <https://merijnoudenampsen.org/2018/03/03/the-strategy-of-the-dual-perspective/> (<https://merijnoudenampsen.org/2018/03/03/the-strategy-of-the-dual-perspective/>).
12. Claire Bishop, 'The Social Turn: Collaboration and Its Discontents', in: Idem, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, New York & Londen, Verso, 2012, pp. 11-40.
13. Paul de Bruyne, Pascal Gielen, 'Introduction. Between the Individual and the Common', in: Paul de Bruyne, Pascal Gielen (red.), *Community Art. The Politics of Trespassing*, Amsterdam, Valiz, 2011, p. 3.
14. <https://theartofimpact.nl/projecten/radicaal-schrijven/> (<https://theartofimpact.nl/projecten/radicaal-schrijven/>); <https://theartofimpact.nl/projecten/het-gevangenis-project/> (<https://theartofimpact.nl/projecten/het-gevangenis-project/>).
15. Pascal Gielen, Hanka Otte, 'When Politics Become Unavoidable. From Community Art to Commoning Art', in: Nico Dockx, Pascal Gielen (red.), *Commonism. A New Aesthetics of the Real*, Amsterdam, Valiz, 2018, pp. 271-277.
16. Bram Ieven, 'De ethiek van de wereldverbeteraar', *Metropolis M*, nr. 4, 2014, pp. 48-51.
17. Op. cit. (noot 1).

De Witte Raaf
Postbus 1428, B-1000 Brussel
Tel +32 2/223.14.50

info@dewitteraaf.be

(mailto:info@dewitteraaf.be)