

'De kunst bedrijft politiek, omdat zij ruimten scheidt'

Een interview met Boris Groys

— Johan Hartle

Het interview werd afgenomen in augustus 2012, naar aanleiding van *Logica van de verzameling*, de Nederlandse vertaling van een groot deel van *Logik der Sammlung* (1997) en een zestal meer recente essays. Voor ons gesprek vormden vooral die teksten het referentiekader, maar ook de invloeden en achtergronden van Groys' werk werden besproken, met uitweidingen over de Sovjet-Unie, de mondiale kunstwereld en de geschiedenis van de avant-garde en de filosofie. Daarbij lag steeds de nadruk op de verhouding tussen kunst en politiek, dat wil zeggen op de mogelijkheid van een universele kunst en de bij haar passende vormen van subjectiviteit.

1 HET SCHEPPEN VAN EIGEN RUIMTEN – RUSSISCH
FORMALISME EN ONOFFICIËLE KUNST

Laten we beginnen met enige biografische bijzonderheden. Ik zou graag meer willen weten over uw tijd in de Sovjet-Unie. U hebt in Leningrad filosofie en wiskunde gestudeerd en u hebt zich daarna, eind jaren zeventig, in Moskou vooral met de linguïstiek beziggehouden. Kunt u iets vertellen over de traditie van de linguïstiek in de Sovjet-Unie? In welke mate sloot zij aan op de westerse theorieën van het structuralisme? Wat hebt u destijds bestudeerd, en waarop lag tijdens uw onderzoek in Moskou de nadruk?

Destijds zwommen bijna alle ondernemende en ambitieuze vertegenwoordigers van de Sovjethumaniora met de structuralistische stroom mee. Het Russisch formalisme uit de jaren

twintig (Sjklowski, Tynjanov, Jakobson enz.) werd door velen bestudeerd, evenals het werk van Michail Bachtin en Pavel Florenski. Uit het Westen kwamen Lévi-Strauss, Foucault en vele linguïsten uit de Franse structuralistische school. Uit de Verenigde Staten Chomsky en anderen. De zogeheten Moskouse Tartuschool voor cultuursemiotiek (onder leiding van Joeri Lotman) was richtinggevend. Ik las dat allemaal en nam het in mij op. Bij mijn onderzoek heb ik ook vanuit deze benaderingen gewerkt. Maar in die tijd had ik eigenlijk meer belangstelling voor Husserl en Heidegger – de fenomenologische school, die in Moskou veel minder sterk vertegenwoordigd was. Destijds heb ik ook Merleau-Ponty, Sartre, Deleuze en Derrida gelezen. Als je aan de universiteit werkzaam was geweest, was het eenvoudig om aan allerlei literatuur te komen.

*U verwijst regelmatig naar Derrida en Heidegger. De idee van een submediale ruimte bijvoorbeeld, die u in uw boek *Unter Verdacht* ontwikkeld hebt, zinspeelt op de deconstructie. Sporen van Husserl en Sartre zijn niet zo eenvoudig te vinden. Het Russisch formalisme is hoe dan ook in het Westen nooit voldoende gerecipieerd. Als u overziet wat u destijds hebt bestudeerd, ziet u dan zelf een continue lijn naar uw huidige denken?*

De invloed van het Russisch formalisme is denk ik het sterkst. De fundamentele stelling ervan is dat de voortzetting van een culturele traditie noodzakelijkerwijs voortkomt uit de formele breuk met deze traditie, omdat die traditie anders wordt 'geautomatiseerd': ze wordt te vertrouwd, ze wordt gedomesticeerd en zal uiteindelijk niet meer zichtbaar zijn. Dat betekent dat alle verwijzingen naar omstandigheden, krachten, invloeden, die vaak worden aangevoerd om culturele veranderingen te verklaren, niets uitrichten, omdat er geen directe onberedeneerde causale relatie bestaat tussen de externe contexten van de culturele productie en haar eigen vormen. Om een uitwerking op de cultuur te hebben, moeten deze contexten, moet de zogenaamde 'werkelijkheid' eerst zelf cultureel overdacht worden. En deze reflectie ligt op haar beurt ten grondslag aan de logica

van de culturele productie. Alle culturele verwijzingen naar de uitwendige werkelijkheid fungeren daarmee als pseudomotivaties – hun werkelijke rol is puur het invoeren van nieuwe onderwerpen en methoden in de cultuur.

Het is denk ik duidelijk dat mijn boek *Über das Neue* vanuit dit perspectief geschreven is. Maar *Unter Verdacht* ook. In *Unter Verdacht* gaat het erom dat de verwijzingen naar het Zijn (Heidegger) en naar het Andere en de tekstualiteit (Derrida) er alleen toe dienen om een manier van schrijven te ontwikkelen waardoor het vertrouwde verdacht wordt, dat wil zeggen dat zij een soort vervreemdingseffect produceert – en daarmee het voor de lezer weer interessant maakt. Ik gebruik Heidegger en Derrida dus als materiaal voor mijn analyse – hun invloed op deze analyse zelf is nagenoeg nihil.

Nu kun je het Russisch formalisme reductionistisch noemen, omdat het weigert de cultuur in de natuur in te bedden. Al deze inbeddingen worden opgeschort of, met andere woorden, aan een fenomenologische reductie onderworpen. Het is niet moeilijk om hier het verband met Husserl te zien, aangezien ook hij de vraag stelt hoe de buitenculturele werkelijkheid tot stand komt – hij neemt het bestaan ervan niet zomaar aan, hij heeft het niet over het verborgen Zijn of over het Andere zonder uit te leggen hoe zoiets wordt gevormd.

Wat ik mij eveneens afvraag, is wat destijds uw relatie met de kunst was. Het is bekend dat u nauw betrokken bent geweest bij het Moskouse conceptualisme – dat het in het Westen zichtbaar werd, mag grotendeels uw verdienste worden genoemd. Niettemin ben ik benieuwd naar bijzonderheden over die tijd – welke institutionele vormen van logica waren in de Sovjetkunst werkzaam? De distributiesystemen waren zeer uiteenlopend. Kunt u bijvoorbeeld de productievoorwaarden van de Sovjetkunst toelichten: waar zagen mensen elkaar en waar werden nieuwe werken gepresenteerd? Maar ook: hoe werd men op de hoogte gesteld van ontwikkelingen in de westerse kunst? En vooral: hoe zou u achteraf uw eigen positie in dit netwerk omschrijven?

De officiële Sovjetkunst werd volledig door de Vakbond van Sovjetkunstenaars gedomineerd. Deze vakbond beheerste alle gebieden van het leven van zijn leden: studio's, tentoonstellingen, publicaties, maar ook onderkomen, medische zorg, ontspanning enzovoort. Die officiële kunst interesseerde mij toen niet. De onofficiële kunstenaars waren zelfredzaam en toonden hun werk in hun studio's of thuis. Je moest ze persoonlijk kennen of dezelfde vrienden hebben om dat werk te kunnen zien. Maar als je bij een bepaalde alternatieve groep hoorde, was dat geen probleem.

Het was niet moeilijk om aan boeken, catalogi en tijdschriften uit het Westen te komen, maar als onofficiële kunstenaar mocht je het land niet verlaten. De onofficiële kunstwereld was zeer gevarieerd – bijna alle richtingen uit het modernisme en postmodernisme waren er vertegenwoordigd. Lange tijd liep ik daar rond als een weinig betrokken toeschouwer, omdat een groot deel van de kunst die werd gemaakt weinig indruk op me maakte, vooral door het ontbreken van de relatie met de Sovjet-werkelijkheid. De in dat milieu overheersende ondoordachte, dissidente houding die haar eigen voorwaarden niet ter discussie stelde, stoorde me.

Pas aan het begin van de jaren zeventig begonnen kunstenaars kunst te maken die de voorwaarden van het Sovjetleven wilde overdenken, onder wie Ilya Kabakov, Erik Bulatov, Vitaly Komar en Alexander Melamid, en Dmitri Prigov. Zij vormden toen een kleine minderheid in het onofficiële kunstmilieu en ik ben over die kunstenaars gaan schrijven – simpelweg omdat niemand anders in de Sovjet-Unie dat op systematische wijze deed. Dat was destijds mijn rol. En ook terugblikkend kan ik moeilijk zeggen, wat nu precies de invloed of de betekenis van die rol was.

De overlapping van privé en openbaar, waarop u zojuist wees – dissidenten die hun huiskamer als tentoonstellingsruimte gebruikten –, is ook een motief in uw denken over het museum. In de westerse kunst zijn de afgelopen twintig jaar de menselijke verhoudingen het onderwerp van kunst geworden, bijvoorbeeld door banken neer te zetten en voor het kunstpubliek te koken,

en dat herinnert in zekere mate aan de gemeenschapswoning in de Sovjet-Unie. Wat kunnen wij over het museum leren als we nogmaals aan de situatie in de Sovjet-Unie terugdenken?

De intimiteit die u noemt, was een gevolg van de sociale en politieke solidariteit tussen kunstenaars en de beschouwers of bezoekers van hun werk. Ze behoorden tot hetzelfde onofficiële, dissidente milieu – ze leidden hetzelfde bestaan. Ze bevonden zich niet zozeer in een museum als wel in hetzelfde schuitje. Deze innerlijke solidariteit heeft elke esthetische distantie overgedetermineerd. De tegenstelling kunstenaar versus toeschouwer werd buiten werking gesteld.

In het Westen streven veel kunstenaars naar diezelfde ervaring van solidariteit of zelfs van intimiteit – naar een overwinning op de esthetische distantie, de kilte van de kunstmarkt en de gangbare tentoonstellingsruimte. Met dit doel engageren zij zich in verscheidene nieuwe sociale bewegingen, bijvoorbeeld Occupy. Daar vinden ze voor hun kunst een alternatieve ruimte waarin het verschil tussen kunstenaars en toeschouwers in ieder geval verminderd wordt – zo niet helemaal verdwijnt.

In een gesprek met Ilya Kabakov hebt u gezegd dat de westerse kunst u eigenlijk niet heeft verbaasd. Wat u 'in Rusland over de westerse kunst wist', bleek in wezen 'juist' te zijn.¹ Wat was destijds bepalend voor uw kennis van de westerse kunst?

Het lezen van tijdschriften als *Art In America*, *Artforum*, *Flash Art*, catalogi, boeken enzovoort. Toen ik naar het Westen kwam, heb ik inderdaad vastgesteld dat de westerse kunst er ongeveer uitzag zoals ik me haar aan de hand van die lectuur had voorgesteld. Anderzijds, zulke kennis volstaat niet. Je moet kunstenaars ontmoeten en het kunstmilieu zelf ervaren om te begrijpen waarop het bij mensen werkelijk aankomt als zij kunst maken.

1 Boris Groys en Ilya Kabakov, 'Dialog über den Westen', *Die Kunst der Installation*. München/Wenen: Carl Hanser Verlag, 1996, p. 12.