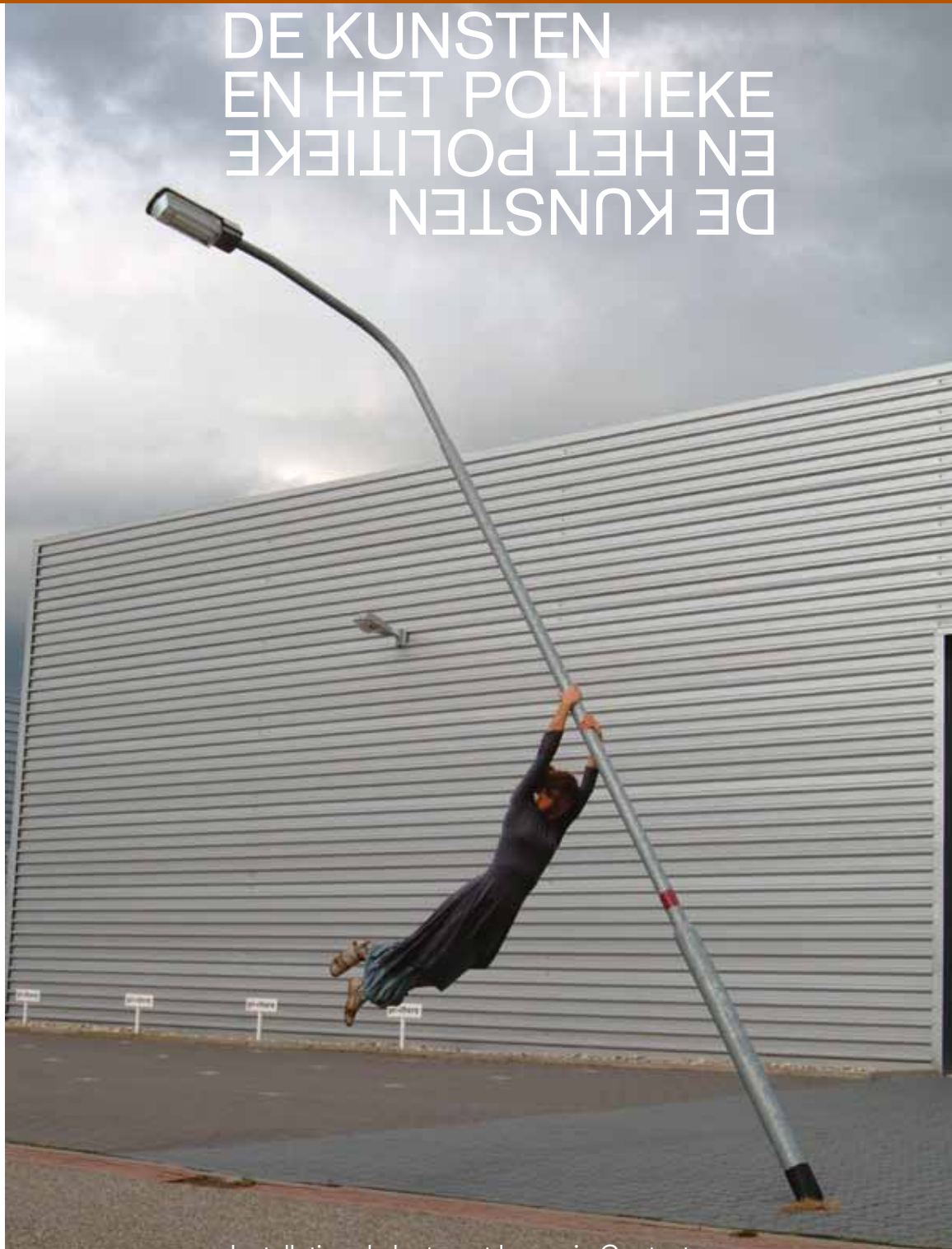


DE KUNSTEN EN HET POLITIEKE EN HET POLITIEKE DE KUNSTEN



Installatierede lectoraat Image in Context
Academie Minerva, Hanzehogeschool Groningen
Door dr. Anke Coumans – 13 november 2012

DE KUNSTEN EN HET POLITIEKE EN HET POLITIEKE DE KUNSTEN

Installatierede lectoraat Image in Context
Academie Minerva
Hanzehogeschool Groningen
Door dr. Anke Coumans
13 november 2012

DE KUNSTEN EN HET POLITIEKE

Beste studenten en docenten van Minerva, beste collega-lectoren, geacht bestuur en management van de Hanzehogeschool, lieve vrienden, collega's van de Hogeschool voor de Kunsten in Utrecht, beste collega's van de RUG, lieve familieleden, lieve ouders.

Zoals u hoort bij deze aanhef, spreek ik vandaag tot een erg divers gezelschap waarin allen een andere hoop en verwachting hebben van de rede die ik vandaag uitspreek. Aansluitend bij de titel van mijn lectoraat *Image in Context*, begin ik daarom met het scheppen van de brede context van lectoraten in het algemeen, waarna ik zal inzoomen op de context van mijn eigen lectoraat. Pas daarna zal ik u meenemen naar het beeld zelf, waarbij ik voor u zichtbaar wil maken wat mijn eigen invalshoek voor het onderzoek binnen het lectoraat is: het dialogische beeld en het dialogische als artistieke en politieke strategie in relatie tot de disciplines die zich medeverantwoordelijk voelen voor dit dialogische beeld: de kunsten, de fotojournalistiek, de documentairemakers, het burgeractivisme en de antropologie. Ik verbind daarbij, zoals de titel die ik deze rede heb gegeven al impliceert, het dialogische nadrukkelijk met het politieke.

CONTEXT VAN DE VLOEIBARE SAMENLEVING

We leven in een snel veranderende samenleving, door Zygmunt Bauman in zijn boek *the liquid times, living in an age of uncertainty* uit 2007 de 'vloeibare moderniteit' genoemd, een vloeibare samenleving in een staat van overgang. Inmiddels wordt langzaam duidelijk wat die overgangen zullen zijn. We constateren een overgang van het nationale naar het globale, verbonden met het lokale. We zien in de wijze waarop de samenleving

zich organiseert een overgang van top-down geregeerde 1.0 naar open 3.0 bottom-up werkvormen. De focus verschuift van het individu naar de groep, van het neoliberalisme naar post-neoliberalistische ideologieën. En we zien verwoede pogingen om het zich diep ingegraven kapitalisme te vervangen door meer duurzame systemen waarin niet de waardeververmeerdering maar het waardebehoud centraal staat. En in die overgang zijn mensen, instituties en organisaties druk bezig zichzelf te herdefiniëren en te herpositioneren.

Het is niet zo vreemd dat juist in zo'n tijd het onderzoek een opmars kent in het beroepsonderwijs. Niet alleen het onderzoek naar die veranderende samenleving en naar de invloed ervan op de beroepspraktijken, maar ook het onderzoek als deel van het onderwijscurriculum ten behoeve van de ontwikkeling van de onderzoekende professional. In mijn visie is het de taak van onderzoek in het beroepsonderwijs om een onderzoekende liquid professional op te leiden. Een wendbare professional die in staat is zichzelf blijvend te ontwikkelen en die de tools heeft om de wereld om zich heen in kaart te brengen.

Een belangrijk instrument hiervoor is het lectoraat. Lectoraten leveren een bijdrage aan deze nieuwe ontwikkelingen binnen de hogescholen. Vanuit hun onderzoek naar die veranderende samenleving optimaliseren zij de afstemming van het beroepsonderwijs op de beroepspraktijk. Tegelijkertijd vormt het lectoraat samen met de opleidingen een omgeving waar zorg wordt gedragen voor de ontwikkeling van de onderzoekende professional die, nadat hij van school is, zichzelf in relatie tot de wereld om zich heen, blijvend kan ontwikkelen.

VERVAGENDE SCHEIDINGEN, NIEUWE ROLLEN EN PRAKTIJKEN

Een eigenzinnig onderdeel van de beroepswereld vormen de kunstenaars en ontwerpers. De ontwerpers hebben nog ogenschijnlijk hun eigen beroepen, ik noem: de grafisch ontwerper, de productontwerper, de modeontwerper. Maar ook die beroepen zijn in beweging. Niet alleen omdat productieprocessen veranderen en burgers zelf de productiemiddelen binnen bereik hebben - denk aan de recente ontwikkeling van de 3D printer - maar ook omdat de problemen in onze samenleving te complex zijn om vanuit een monodisciplinaire focus op te lossen. Technische innovaties, sociale innovaties, communicatieve innovaties - ze hebben elkaar nodig. Dat betekent interdisciplinariteit, en interdisciplinariteit vereist een blik over de grenzen van de eigen discipline heen.

Voor de kunstenaars ligt het nog anders. Als er al een liquid professe is, dan is het wel die van de kunstenaar. Kunstenaars zijn in staat om vele rollen in de samenleving in te nemen. Ik geef u een paar Nederlandse voorbeelden. Enkele van de hier gepresenteerde projecten zullen overigens in het tweede deel van mijn verhaal terugkomen.

New World Summit, Berlijn 2012 is een project onder leiding van kunstenaar Jonas Staal. In dit project opereert hij als de initiator, de conceptontwikkelaar, de organisator en de regisseur van een fysiek platform voor afgevaardigden van als terroristisch geormerkte organisaties. Staal gebruikt de context van de kunsten om spreekrecht te geven aan hen die ieder publiek optreden onmogelijk is gemaakt. Voor de summit liet hij een decor vervaardigen als omlijsting voor de bijeenkomsten waar het (kunst-) publiek bij aanwezig was. Bij de summit

hoort een website waar de organisaties gerepresenteerd worden. In Berlijn waren onder meer aanwezig:

Moussa Ag Assarid, Europese afgevaardigde van *The National Movement of the Liberation of Azawad (MNLA)*; Luis Jalandoni, de belangrijkste onderhandelaar van het *National Democratic Front of the Philippines (NDFP)*; Jon Andoni Lekue, een Baskische advocaat en activist voor *Basque Independence*. [afb. 1]

De in België levende Nederlandse kunstenaar Bart Lodewijks gebruikt het onschuldige krijtje als instrument om langzaam in een buurt te integreren, om contact te maken, om nieuwe feiten over een buurt en haar bewoners te weten te komen, en om zich zelfs letterlijk met zijn krijttekeningen toegang te verschaffen tot de publieke binnenruimtes. En zo tekende hij in België, maar ook in Rio de Janeiro, in Moskou en op Curaçao. Centraal staat de relatie tussen hemzelf en de bewoners. De krijttekeningen zijn middel en bewijs. [Afb. 2]

De aan Academie Minerva docerende kunstenaar Hermen Maat zet samen met zijn partner Karen Lancel de nieuwe media in om in de publieke ruimte tot interactie, tot dialoog te komen. Ik noem hun laatste project *Saving Face* waarin mensen door hun gezicht aan te raken dit gezicht toevoegen aan een database. Deze interactieve database maakt van alle gezichten een gemiddeld gezicht dat de toeschouwer vervolgens kan aanschouwen. Maat en Lancel spreken over hun installatie als over een 'urban meeting place', over het project als een 'smart city meeting ritual', en over zichzelf als gastheren, als 'hosts'. [Afb.3]

De documentaires *Episode I* (2003) en *Episode III* (2008) zijn van de hand van kunstenaar Renzo Martens. In deze documentaires onderzoekt hij de rol van de camera in conflictgebieden. Hij intervineert en maakt een documentaire van zijn interveniërende acties. In *Episode III*

komt hij in Congo als ontwikkelingswerker een waanzinnig plan ontvouwen: de mensen kunnen geld verdienen wanneer ze hun eigen ellende fotograferen en de foto's verkopen aan het Westen.

Lino Hellings tenslotte, zet vanuit het door haar opgerichte *PAPA, Participating Artist Press Agency*, de journalistieke fotografie in om nieuwe analyses te maken van verschillende steden. Ze introduceerde voor een aantal fotografen, die zij wereldwijd liet opereren, een nieuwe methode van fotograferen. Via deze methode ontstaan beelden die verder van de bekende clichés en dichter bij een frisse visie op het leven van alledag staan. Door die beelden vervolgens te analyseren vormen zich nieuwe inzichten over plaatsen als Lagos, Rotterdam, Sao Paulo en Dakar.

Dit is een vrij willekeurige selectie van de meer bekende hedendaagse Nederlandse kunstenaarsprojecten waarin niet het atelier maar de samenleving de directe context van handelen is geweest. Duidelijk is dat niet alleen de grenzen tussen de verschillende designprofessies vervaagen. Ook de grens tussen de werkplaats en samenleving vervaagt, en de grens tussen wat kunst is en wat ontwerpen. Zowel kunstenaars als ontwerpers vormen vanuit onderzoeksgebieden die zij interessant vinden, allianties met alle andere disciplines. Op de grenzen van deze disciplines ontstaan nieuwe artistieke praktijken die zich verplaatsen van de werkplaats naar de samenleving en van de samenleving naar de werkplaats. Als voorbeeld binnen Academie Minerva noem ik het onderzoek van fotografe Andrea Stultiens in Oeganda. Haar onderzoek naar de wijze waarop fotografie ingezet kan worden om tot geschiedschrijving te komen, speelt zich af op de rand van fotografie, antropologie en de literatuur, in Oeganda, in Nederland en op Facebook. In een persoonlijke mail

aan mij schrijft ze (en ja ik heb toestemming om dat hier te openbaren): "De mogelijkheid dat de omgang met -en het denken over een medium dat iets uit de wereld wil laten zien en daarmee wil communiceren binnen wat (denk ik) wordt begrepen als De Kunstwereld een relatie kan aangaan met disciplines die zich met datzelfde stuk wereld, of een verwant communicerend genre bezig houden, en dat dat kan leiden tot kennisproductie wordt eigenlijk nergens genoemd. En ja, dat is natuurlijk waar het deze vooringenomen fotograaf die zich geen fotograaf noemt om gaat." (mail 17 oktober 2012)

Op den duur zal denk ik niet alleen het denken in disciplines maar ook het denken in beroepen gaan verdwijnen. Wat overblijft binnen het artistieke domein waar Academie Minerva voor opleidt, en waar mijn lectoraat zich in beweegt, noem ik vooralsnog de kunsten. En dan definieer ik de kunsten als een samenvoeging van al die artistieke praktijken waarin vanuit allerlei externe allianties gezocht wordt naar nieuwe rollen en verbeeldingswijzen. Dit is mijn brede perspectief op het onderzoeksdomein van de nieuwe rollen van kunstenaars en ontwerpers binnen het lectoraat *Image in Context*.

ONDERZOEK NAAR HET POLITIEKE IN DE KUNSTEN

In dit brede perspectief wil ik vandaag een focus aanbrengen zodat u weet wat binnen het domein *Image in Context* mijn specialisme zal zijn. Die focus ligt op kunst als een publieke discipline, op de wijze waarop de kunsten het politieke een plaats geven, door zich niet afzijdig te houden maar door zich te verbinden met de samenleving. Het gaat me niet om 'de' politiek in de zin van de partijpolitiek of het landsbestuur, maar om het

‘politieke’ als datgene wat ten grondslag ligt aan de wijze waarop we met elkaar onze wereld met alle beperkingen vormgeven. Het publieke en het politieke zijn in die zin zo nauw met elkaar verbonden dat je kunt zeggen dat het politieke plaats heeft in de interacties in het publieke domein. Daar waar mensen zich met elkaar uiteenzetten, daar waar zij zichzelf zichtbaar, hoorbaar en kenbaar maken, daar bevindt zich het politieke.

In het nu volgende betoog zal ik laten zien hoe dat politieke plaats kan vinden vanuit een strategie die ik het dialogische noem. Een strategie die we overal vinden, in de journalistiek, in het activisme, de antropologie en de kunsten. Om die strategie inzichtelijk te maken, wil ik u meenemen naar wat een analyse van het fotografische beeld onthult over het ontbreken van het dialogische in de samenleving. We gaan dus van de context naar het beeld.

In die beweging wil ik u laten zien dat een lectoraat binnen de kunsten gebruik zal moeten maken van drie vormen van onderzoek:

Theoretisch onderzoek om de concepten te vinden voor de beschrijving van de nieuwe praktijken. Praktijkgericht onderzoek als de daadwerkelijke beschrijving van de actuele praktijken. En artistiek onderzoek om nieuwe praktijken te ontwikkelen. Deze vormen van onderzoek kunnen ook beschouwd worden als respectievelijk een gerichtheid op het verleden, op de reeds ontwikkelde theorieën en teksten die ons ten dienste staan; een gerichtheid op het heden, op de artistieke praktijken die nu om ons heen plaatsvinden, en een gerichtheid op de toekomst, op de ontwikkeling van nieuwe praktijken.

De Franse filosoof Jean Baudrillard maakt ons duidelijk dat we in een *simulacrum* leven omdat alle informatiebronnen naar elkaar verwijzen. Wat in een interview in een willekeurig radioprogramma wordt gemeld, wordt bevestigd als ‘nieuws’ in het Radio1-journaal, keert terug in het tv-journaal en wordt daarna besproken in ‘De wereld draait door’ en bij Pauw en Witteman. Wat verdwijnt wanneer beelden en teksten alleen nog maar naar andere beelden en teksten verwijzen, is de werkelijkheid zelf. In de vergaande opvatting van Baudrillard is die werkelijkheid zelfs overbodig geworden.

Het beeld volstaat.

De filosoof die mijn denken over de samenleving van nu het meest heeft beïnvloed is de mediatheoreticus Vilém Flusser. Aan de basis van mijn verhaal over het dialogische beeld ligt zijn onderscheid tussen twee communicatiestructuren: hij noemt ze discursief en dialogisch, maar omdat discursief een woord is dat ook veel andere betekenissen heeft, prefereer ik het woord programmatisch. Communicatie is programmatisch wanneer van de ontvanger verwacht wordt dat hij het programma uitvoert dat beoogd is. Programmatische beelden zijn dwingende, ons sterk sturende beelden. Communicatie is dialogisch wanneer de communicatie erop gericht is dat de ontvanger iets terug kan zeggen. Zijn inbreng heeft een plek in de communicatie. De communicatie is programmatisch wanneer er geen ontwikkeling plaatsvindt. De communicatie is dialogisch wanneer deze wel plaatsvindt.

Flusser maakt zich net als Baudrillard zorgen om onze beeldcultuur. Hij beweert dat we in een te programmatische cultuur leven omdat het beeld er regeert,

en niet zomaar het beeld: hij spreekt over het *technische beeld*. Hij bedoelt daarmee het door de techniek geproduceerde beeld dat zo op de werkelijkheid zelf lijkt dat we vergeten dat het maar een beeld is. Wij kennen dit technische beeld als het fotografische beeld, of dat nu een analoog of een digitaal geproduceerde foto is. Dus simpel gezegd: het fotografische beeld overheerst onze cultuur en is de dominante communicatievorm geworden.

En dat is erg.

Dat beeld dat onze publieke ruimtes overheerst, fysiek, in kranten, op televisie en op het internet, moet heel serieus worden genomen omdat het ons passief maakt. Foto's zijn beelden die vaak geruisloos binnenkomen en waar we niets op terug kunnen zeggen. Voor Flusser ligt de oorzaak van een samenleving waarin mensen steeds meer gezegd wordt en steeds minder gevraagd, in deze passief makende eigenschap van het fotografische beeld. Hoe slaagt de foto daarin? De foto is in essentie een onverankerd beeld. De foto is een beeld dat zich los heeft kunnen zingen van zowel zijn maker als de werkelijkheid. Het pretendeert objectief te zijn, een ware afdruk van de wereld om ons heen, maar dat is het niet. Iedere foto is een interpretatie. Foto's geven daarbij slechts een illusie van werkelijkheid. Het zijn boodschappen die, omdat ze geen herkomst hebben, niet verbonden kunnen worden met de boodschapper. Hoewel dit voor alle publieke foto's geldt, wordt het vooral duidelijk wanneer we oog in oog staan met foto's van impactvolle gebeurtenissen. Wie heeft die foto van die dode Kadhafi of die dode Pim Fortuyn de wereld in gestuurd? [afb.4] Wie wil mij daar iets mee vertellen? Wat wil men mij daarmee vertellen? Wat moet ik met een foto van een door een autobom

uitgebrand autowrak? Wat moet ik met de foto's van rampen, van aardbevingen? De kunstenaar Anno Dijkstra verzucht in een artikel in de Volkskrant: "Het was vreselijk, zo kwetsbaar, een uitgestrekt dood lichaam. Maar ook vreselijk omdat ik niet wist wat ik er mee moest. Ik vond het heel erg maar hij is geen oom, geen familie. Het is niet duidelijk wat je met je gevoelens moet. Dit soort gebeurtenissen zijn een stuk groter dan jezelf". De meeste foto's hebben een problematische relatie met de werkelijkheid waar ze naar pretenderen te verwijzen. Alleen al omdat we de werkelijkheid, de bom-aanslag, de oorlog, de doodgeschoten man, vaak alleen maar kennen door die foto. De foto plaatst zich tussen ons en de wereld en wordt ons beeld van de wereld. Door hun onverankerdheid worden foto's spookbeelden. Het is alsof we ze niet naar de werkelijkheid zelf getrokken krijgen. De beelden drijven, zweven in ons cognitief systeem. Ze plaatsen zich als concepten tussen ons kijken en de wereld om ons heen.

Op pregnante wijze wordt de onverankerdheid van foto's duidelijk in de reclamebeelden om ons heen. Dit zijn ook geen afdrukken van een werkelijkheid, ze presenteren zich alleen maar als zodanig. Er bestaat geen vrouw die er voor de camera uitziet als dit meisje in haar gouden bikini. Zij is geen afdruk maar een projectie, een calculatie. Zij laat ons niet zien hoe de werkelijkheid is, maar hoe zij zou moeten zijn. Zij vraagt de toeschouwer te worden als het beeld. [Afb. 5]

Het is geen wonder dat er, in een samenleving met een overdaad aan fotografische beelden die ons bezetten en ons passief maken, een tegenreactie ontstaat. We zagen dit in navolging van de film *Beperkt Houdbaar* van Sunny Bergman uit 2007 over de invloed van gefotoshopte vrouwbeelden in de reclame. In die tegenacties werden deze beelden in de openbare ruimte bestic-

kerd met de tekst 'beperkt houdbaar'. [Afb. 6] Maar we zien het ook in de reacties op andere ons programmerende beelden. Bijvoorbeeld die van de overheid die ons gedrag ten aanzien van in dit geval terrorisme wil beïnvloeden door gewone burgers als rolmodel tussen ons en het terrorisme te plaatsen. Geraffineerd wordt ons gevraagd ons met de dame in kwestie te identificeren en haar na te praten: 'Ik...'. Ook zo'n beeld roept een fysieke tegenreactie op. Het is een actieve weigering van de ons programmerende beelden. [afb.7] Hier zien we hoe het programmerende fotografische beeld in een soort dialogische dynamiek geplaatst wordt door erop te antwoorden, juist wanneer dat niet de bedoeling is. De activisten gaan tegen het programma van het beeld in, ontmaskeren het, weigeren het.

Het beeld is een projectie; zijn ontstaan is niet verankerd in de werkelijkheid maar in een calculatie. Zo schrijft Flusser over het technische beeld. Hij verwijst naar het computerprogramma dat ten grondslag ligt aan het digitale technische beeld, maar we zien hoe dit het calculatieparadigma van een hele communicatiecultuur is geworden. Communicatie in de publieke ruimte is geen expressie, geen representatie, maar een calculatie. Een berekening om tot vermeerdering te komen. Vermeerdering van beelden, vermeerdering van effect, vermeerdering van macht, vermeerdering van kapitaal.

In de traditionele fotojournalistiek, in de politieke propaganda en in de reclame -de meest bekende genres van het programmerende publieke teken- wordt de wereld gerepresenteerd als de enig mogelijke. Er wordt gedaan alsof er geen kwestie meer is van een keuze. En om die strategie te laten slagen moet de boodschap steeds maar herhaald worden,

bevestigd worden. Opdat mensen niet gaan denken maar zich laten programmeren. Propaganda bevestigt de mens in zijn angsten en verlangens en veruiterlijkt ze als vanzelfsprekendheden, waarheden. De angst je baan kwijt te raken wanneer er teveel Polen komen, wordt bevestigd en vertaald in de waarheid dat hun cultuur een andere is dan de onze. Politiek wordt propagandistisch in haar communicatie wanneer zij die mogelijkheid van het hebben van een keuze verdonkeremaant. We kunnen altijd anders, maar wellicht veronderstelt dat een ander denken: het ter discussie stellen van vanzelfsprekendheden als rijkdom, groei, concurrentiepositie. De manier om de keuze tegen te gaan, is het te stellen als de morele keuze tussen goed en kwaad, terwijl dat in wezen geen keuze is.¹ Duaal denken is totalitair denken: ja-nee, voor-tegen, goed- slecht, zwart-wit; het is de illusie van een keuze die geen keuze is.

Naast documentairemakers, activisten, feministen, anti-globalisten, zijn ook kunstenaars, ontwerpers, fotojournalisten zich hiertegen teweer gaan stellen, onder meer door zich te buigen over de problematische positie van het fotografische beeld.

Ik geef een aantal voorbeelden.

Jonas Staal deed dat door het nieuws via installaties fysiek te maken in de publieke ruimte. Zo plaatste hij een door een autobom geruïneerd autowrak in de stad, of voor een museum. [Afb. 8] Adri Schokker, docent aan de Academie van Popcultuur van Minerva, maakte een installatie waarin je een mal van jezelf kon toevoegen aan een rampscenario, waardoor je jezelf direct een plek kon geven in zoiets onvoorstelbaars als een ramp. En recentelijk zocht hij een vergelijkbare actieve omgang met de foto van de dode Khadaffi. Hij maakte er een kleurplaat van, die mensen via gekleurde plakkertjes zelf konden invullen. De foto werd hiermee aanraakbaar, verander-

baar, toegeëigend. [Afb. 9] Anno Dijkstra maakte werkelijke beeldjes op basis van het beeld van de dode Pim Fortuyn. [Afb. 10] Toeschouwers mochten die beeldjes zelfs meenemen, en ze plaatsden op de schoorsteen, iets wat zichtbaar maakte hoe onhandelbaar het beeld is. Wie wil er nou een beeldje van de dode Pim Fortuyn op zijn schoorsteen? In 2007 deed hij iets vergelijkbaars met de wereldberoemde Vietnamfoto van Nick Ut van het naakte meisje dat de napalm probeert te ontvluchten. Hij maakte er een standbeeld van dat hij op een afgelegen veldje plaatste. Mensen hingen jassen om het beeld heen, en uiteindelijk werd het beeld vernield. [Afb. 11]

Staal, Schokker en Dijkstra laten ons nadenken over de onmogelijkheid ons tot het fotografische beeld te verhouden. Het zijn dus metabeelden in die zin dat ze als beeld een uitspraak doen over beeld. Ze brengen bovendien de interactie terug door mogelijk te maken dat we iets met de beelden doen. Ze maken ze fysiek, aanraakbaar, veranderbaar, meeneembaar. Het worden dingen, zoals een foto naast beeld ook weer papier kan worden.

Een geheel andere dialogische correctie vindt plaats in de analyses van nieuwsfoto's door Hans Aarsman. Hij weigert het programma van de foto te volgen, zich te laten leiden door de wijze waarop de foto de blik stuurt en de interpretatie veroorzaakt. Hij laat zien, in de Volkskrant en op TV bij *De wereld draait door*, dat je de relatie tussen foto en werkelijkheid kan herstellen. Hij gaat daarvoor dwars door de programmering heen op zoek naar de werkelijkheid achter de foto, de werkelijkheid waar de foto een vingervijzing naar is. Hij schrijft naar aanleiding van een foto van een executie in het voormalig Nederlands-Indië: "Wat me als eerste opviel, was dat die foto van de executie zelf, met die drie mannen in de greppel,

staand is. Dat is niet logisch. Net als nu namen fotocamera's standaard foto's liggend. Dus als je een staande foto wilde nemen, moest je ook toen al je armen draaien. Dat staat ongemakkelijk. Bovendien loopt de greppel in de lengte, dus wat is het belang van een staande foto hier?" [Afb. 12] In feite deprogrammeert Aarsman zichzelf. Hij weigert het programma van het fotografische beeld te volgen en loopt als een spoorzoeker door het beeld alsof het de werkelijkheid zelf is. En in die deprogramming neemt hij ons mee, leert hij ons dat dit een mogelijkheid is. Hij ontnemt de foto haar magie. Hij laat zien hoe je iets terug kunt doen, hoe je kunt onderhandelen met een foto door de link met de werkelijkheid te herstellen.

Lino Hellings van *PAPA* de- of herprogrammeert de toeschouwer, maar dan wel via de maker die het fotografische beeld creëert. Hellings stuurt op verschillende plekken in de wereld fotografen op pad met een paar simpele regels zoals 'Begin ermee jezelf een simpele vraag te stellen zoals: Hoe zou het recht om niets te doen er uit kunnen zien?' En: 'Fotografeer terwijl je loopt alles wat je aandacht trekt.' En: 'Volg geen vaste route.'² Door deze simpele regels zien de fotografen iets anders. Ze maken andere dan de voor de hand liggende beelden omdat hun blik anders wordt geprogrammeerd. Er ontstaan vervreemde beelden die de toeschouwer opnieuw laten kijken naar het beeld, als venster op of vingervijzing naar de werkelijkheid.

¹ "Wat er aan de hand is, is dat het politieke tegenwoordig wordt uitgespeeld in het morele register... In plaats van een strijd tussen 'rechts en links' staan wij nu voor een strijd tussen 'goed en kwaad'." Mouffe, *Over het politieke* 2008: pagina 11.

² Zie voor de precieze formulering van de vijf stappen *The making of papa*, Post Editions Rotterdam/Drik, Dhaka, 2012.

Wat in al deze voorbeelden gebeurt, is dat er in een programmatische uitgangssituatie een dialogische dynamiek wordt aangebracht. De toeschouwer wordt geactiveerd omdat hij in de gelegenheid wordt gesteld om zich los te maken van de programmering. Er ontstaat een tweede toeschouwer naast of bovenop de eerste. Je zou met de semioticus Umberto Eco kunnen spreken over de koppeling van de metatoeschouwer aan de naïeve toeschouwer.³

Het meest duidelijk wordt dit in wat ook wel de strategie van de over-identificatie wordt genoemd. In over-identificatie wordt het systeem zo letterlijk genomen dat de toeschouwer het op een gegeven moment vreemd gaat vinden, en zich ervan losmaakt.⁴ Ik noem als voorbeeld de documentaire *Enjoy Poverty* waarin Renzo Martens het systeem van de ontwikkelingshulp als format neemt en daar een invulling voor vindt die duidelijk maakt hoe vreemd het systeem eigenlijk in elkaar zit. "Wat nu bij iedereen wringt, inclusief bij mijzelf, is dat we niet weten waar de karikatuur, de ironie ophoudt. Het is net die ironie die alles des te realistischer maakt. En die ironie wordt des te gevaarlijker omdat ze zo realistisch is." (<http://www.rektoverso.be/nummers/913-nr-35-mei-juni-2009>)

Over-identificatie ontstaat wanneer het beeld balanceert tussen realistisch en absurd. Daardoor laat het ons nadenken over het systeem in plaats van het te accepteren. In een samenleving met een overdaad aan programmatische communicatie, neemt de dialogische communicatie niet voor niets vaak de vorm aan van een ontmaskering van de programmatische strategie. Door het programma zichtbaar te maken, door de mensen zich er bewust van te maken dat er een pro-

gramma achter de communicatie zit dat ze best kunnen weerstaan, vindt bevrijding van de tegenstem plaats.

OPRECHTE BEELDEN

Belangrijk echter is om te constateren dat kunstenaars, ontwerpers en journalisten naast die ontmaskering ook steeds vaker op zoek gaan naar alternatieven om wel tot 'oprechte' verankerde beelden te komen, zoals we zien in het werk van Lino Hellings en Andrea Stultiens. Een ander voorbeeld daarvan is een beeld van de kunstenaar Roy Villevoye uit 1995. [Afb. 13] Dit beeld is zo interessant omdat hij er een antwoord mee vindt op het ontbreken van die andere verankering: de verankering in de maker zelf. Hij maakt duidelijk dat hij niet alleen, onzichtbaar achter een camera, degene is die de foto maakt. Hij is ook zelf onderdeel van de wereld die hij fotografeert. We zagen dit eerder al in de documentaires van Renzo Martens.

De zoektocht naar wat je het oprechte beeld zou kunnen noemen is eigenlijk een zoektocht naar de wijze waarop de maker van het beeld zichzelf in het beeld kan plaatsen om op die wijze 'ik' te zeggen. Dat deed Renzo Martens door zichzelf als foute ontwikkelingswerker onderdeel van de film te maken. En dat zien we ook in de foto's van Roy Villevoye. De fotograaf heeft zichzelf aanwezig gesteld op indirecte manier in de gekleurde vierkanten in het beeld die de basiskleuren van de fotografie representeren. Zoals Martens zijn eigen ongemakkelijke verhouding als westerling tegenover ontwikkelingssamenwerking zichtbaar maakt -er zijn geen simpele oplossingen- zo maakt De Villevoye onze ongemakkelijke verhouding als westerling tegenover andere culturen zichtbaar. Niet voor niets kadreert hij het beeld als een ouderwetse koloniale foto.

Interessant aan deze voorbeelden is het doorbreken van de subject-object-verdeling. Je geeft aan dat je zelf onderdeel bent van de werkelijkheid waarover je iets wilt zeggen. Dit is iets wat me in mijn onderzoek naar het oprechte beeld in hoge mate interesseert, en wat in zekere zin ook het fotografische beeld overstijgt. De fotografie is vanwege zijn problematische, zogenaamd objectieve, relatie tussen beeld en werkelijkheid een voor de hand liggend onderzoeksobject voor het dialogische. Juist omdat de ik afwezig is. Hoe kan een foto 'ik' zeggen? Maar in feite is de zoektocht naar oprechtheid in de wijze waarop we ons via taal, via kunstwerken, in organisaties tot elkaar verhouden het meest wezenlijke aspect van de dialogische strategie. De dialoog is de zoektocht naar een herstel van onze relatie met elkaar en met de wereld om ons heen. De dialoog is in feite 'Dit vind ik hiervan, en wat vind jij?' Er kan enkel sprake van een dialoog zijn wanneer er een 'ik' is, want pas als er een 'ik' is, is er een 'jij'. De zin 'Dit vind ik', roept automatisch de vraag op 'En wat vind jij?'⁵

Maar ik ben u nu inmiddels de volgende stap verschuldigd.

Tot nu toe hoop ik u te hebben laten zien hoe de programmatische fotografie op verschillende manieren in een dialogische dynamiek is geplaatst. Hoe de toeschouwer van passief slachtoffer van de magie van het fotografische beeld is losgemaakt door een tweede toeschouwer vrij te maken, degene die de codering doorziet en die actief in onderhandeling kan gaan met de foto als foto en met de verbeelde werkelijkheid. Ik zou nu met u de stap willen zetten van het dialogische naar het politieke. Ik heb u laten zien hoe op het terrein van het fotografische beeld kunstenaars, ontwerpers en anderen via tal van dialogische praktijken het bestaande ter discussie weten te stellen,

daarmee de tegenstem bevrijdend (in potentie althans).

Dit dialogische staat model voor de politieke rol die de kunsten kunnen hebben. Doordat het nieuwe beeld een appèl doet, vraagt om een actie, een overdenken, bevrijden de kunstenaars de toeschouwer uit zijn overgeleverde positie. In feite brengen al deze praktijken een ter discussiestelling van het bestaande voort. Het zijn ook dialogische praktijken omdat er een dialoog plaatsvindt tussen het bestaande en het nieuwe, het vanzelfsprekende en het vreemde: het nieuwe ondervraagt het bestaande en dwingt een koersverandering.

In een gezonde samenleving moeten de vanzelfsprekendheden, de verborgen ideologie, de programma's in een andere kracht zichtbaar gemaakt worden, uitgedaagd worden, zodat duidelijk kan

³ "De (...) semiotische interpretatie is het uitvloeisel van het proces waarbij de destinataire, als hij geconfronteerd wordt met de lineaire manifestatie van de tekst, deze opvult met betekenis. De kritische (...) interpretatie daarentegen is de interpretatie waarbij getracht wordt te verklaren om welke structurele redenen de tekst die (of mogelijke andere) (...) interpretaties kan produceren." Umberto Eco. *De grenzen van de interpretatie*, 1993, pagina: 35.

⁴ Overidentificatie wordt ook wel subversieve affirmatie genoemd. "Subversieve affirmatie is een artistieke/politieke tactiek die kunstenaars/activisten in staat stelt aan bepaalde sociale, politieke, of economische vertogen deel te nemen en ze te affirmeren, toe te eigenen of te consumeren, maar ze tegelijkertijd te ondermijnen. Ze wordt gekenmerkt door het feit dat er zich tegelijkertijd een zich distantiëren van en een onthullen van wat geaffirmeerd wordt, plaatsvindt. In subversieve affirmatie zit steeds een surplus vervat dat de affirmatie destabiliseert en in haar tegendeel keert." Inke Arns en Sylvia Sasse, 'Subversieve affirmatie', in *AS, no 176, winter 2005-2006*, pagina 164.

⁵ Daarom kun je het dialogische ook met het autonome verbinden, in de zin dat de autonomie van de spreker de autonomie van de ontvanger oproept. Zie voor de relatie tussen kunst en autonomie het onlangs verschenen artikel 'Vervreemding als politieke interventie', *Filosofie en Praktijk*, herfst 2012, jaargang 33, nr. 3.

worden dat de bestaande werkelijkheid niet de enig mogelijke is. Het politieke is het krachtenveld in de publieke ruimte waarin deze strijd plaatsvindt. Iedere communicatie in de publieke ruimte is een politieke daad omdat ze dat krachtenveld in beweging brengt. Hetzij door het bestaande te bevestigen, hetzij door het bestaande te tarten. Enkel de door Chantal Mouffe zo genoemde agonistische daad waarin de ene uiting botst op de andere beschermt de democratie. Immers enkel het tarten van het bestaande laat zien dat er ook iets ander mogelijk is.

Hiermee eindig ik het tweede deel van mijn rede. Ik heb u laten zien dat in het politieke zich de dialogische tegenkracht bevindt, die het mogelijk maakt dat een samenleving niet onderworpen is aan communicatie, maar beseft ontstaat dat er sprake is van stellingnames waar een eigen denken tegenover gezet kan worden.

Het dialogisch politieke is een correctie op de propagandistische politiek, de tot passiviteit aanzettende nieuwsfoto's en de infiltrerende reclamestrategieën in het publieke domein. Het dialogisch politieke stelt vragen, werpt kwesties op, creëert publiek domein. De kunsten zijn in staat dit politieke opnieuw een plaats te geven in de publieke ruimte. Via mijn lectoraat wil ik door middel van tal van artistieke dialogische praktijken het bestaande ter discussie stellen. Daarmee de tegenstem bevrijden.

In potentie althans.

Ik dank u voor uw aandacht.
Zo gezegd.....zo gedaan.

INSTALLATIE REDE LECTORAAT
IMAGE IN CONTEXT – ANKE COUMANS



Afbeelding 1
Jonas Staal, *New World Summit*, Berlijn 2012



Afbeelding 2
Bart Lodewijks, *Favela Santo Amaro drawing*, Rio de Janeiro 2011



Afbeelding 3
Hermen Maat & Karen Lancel, *Urban Places*, 2012



Afbeelding 4
Voor zijn limousine ligt Pim Fortuyn, nadat plotseling een man van dichtbij het vuur op hem opende. 6 mei 2002 / In front of his limousine lies Pim Fortuyn, after a man suddenly opened fire on him from nearby. 6 May 2002 (Foto/ Photo: ANP).



Afbeelding 5
Reclame gouden bikini / Advertisement gold bikini
http://www.geenstijl.nl/mt/archieven/2007/04/is_verboden_he_1.html



Afbeelding 6
Foto van een plakactie van Beperkt Houdbaar / photograph of a sticker-protest against Brief Shelf Life
<http://www.sargasso.nl/wp-content/uploads/2007/05/beperkthoudbaar.jpg>



Afbeelding 7
Foto van een beplakt affiche Nederland tegen Terrorisme / Photograph of a poster of The Netherlands against Terrorism, covered with stickers
http://www.flexmens.org/drupal/?q=adbust_terreurcampagne



Afbeelding 10
Anno Dijkstra, *Voorstel*, 2012 / *Proposition*, 2012



Afbeelding 8
Jonas Staal, *Autobom III en IV - Anatomie van een bomwрак*, 2007 / *Car bomb III and IV - Anatomy of a bomb wreck*, 2007



Afbeelding 11
Anno Dijkstra, *voorstel nr 17*, 2007 / *proposal nr 17*, 2007



Afbeelding 9
Adri Schokker, *Color by numbers*, 2012



Afbeelding 12
Executiefoto voormalig Nederlands Indië eind jaren 40. Album R. Jacobus / Photograph of an execution in the former Dutch Indies.



Afbeelding 13
Roy Villevoye, *Kó (Showing Primary Colours in Kombai)* (details), 1995

Inauguration speech research group Image in Context
Academy Minerva
Hanze University Groningen
Dr. Anke Coumans
13 November 2012

THE ARTS AND THE POLITICAL

Dear students and teachers of Academy Minerva, dear fellow professors, board of directors and managers of the Hanze University, dear friends, colleagues of the Utrecht School of the Arts in Utrecht and of the University of Groningen, and dear family members and parents.

As you may hear in this opening, I'm speaking to a very diverse gathering of people, all of whom may have their own hopes and expectations about the speech I'm about to give. So, in connection with the title of my research group *Image in Context*, I will start by creating a broad context of research groups in Higher Education in general, after which I will focus on my own research group. After this I will take you along to the image itself, in which I hope to make visible what my own perspective for the research of the research group is: the dialogical image and the dialogical aspect as an artistic and political strategy in relation to the disciplines who also feel responsible for this dialogical image: the arts, photo journalism, documentary making, civil activism and anthropology. In this I make a deliberate connection between the dialogical and the political, as I have implied in the title of this speech.

CONTEXT OF THE LIQUID SOCIETY

We are living in a society which is changing rapidly. In his book *The liquid times, living in an age of uncertainty* of 2007 Zygmunt Bauman calls it the 'liquid modernity', a liquid society in a state of transference. By now it is slowly becoming clear what these changes will be. We observe a transference from the national to the global, connected to the local. We see in the way in which society organizes itself, a transference from top

down generated 1.0 to open 3.0 bottom-up forms of working. The focus is shifting from the individual to the group, from neo-liberalism to post neo-liberalist ideologies. And we see ardent attempts to replace a deeply embedded capitalism by more sustainable systems in which not increased value is the key focus, but holding on to values. And in this shift people, institutions and organizations are working hard to redefine and reposition themselves.

It is not strange that in times like these research in professional education is becoming more and more important. Not only research into this changing society and into its influence on the professional practice, but also research as part of the curriculum, with has as its objective the training of researching professionals. In my opinion the task of research in professional education is to train a researching liquid professional. A flexible professional who is capable of lifelong development and who possesses the tools to map the world which surrounds him.

An important instrument for this is the research group. Research groups contribute to these new developments in higher education. Based on their this research into this changing society they optimise the synchronization of professional education for the professional practice. At the same time, the research group and the education programmes form an environment which takes care of the development of the researching professional who, after he left school, is able to keep developing himself in relation to the world around him.

VANISHING BOUNDARIES, NEW ROLES AND PRACTICES

An independent minded part of the professional practice is made up by artists and designers. Designers appear to still

have their own professions, for example: graphic designer, product designer, fashion designer. But these professions are changing as well. Not only because production processes are changing, and people have the means of production at their own disposal – think of recent developments concerning the 3D printer - but also because the problems our society faces are too complex to solve from a mono-disciplinary focus. Technical innovations, social innovations, communicative innovations – they all need each other. This means interdisciplinarity, and interdisciplinarity requires looking across the boundaries of your own discipline. For artists the situation is a little different. If there is such a thing as a liquid profession, then it surely is the profession of the artist. Artists are able to take on many roles in society. I'll give you a few Dutch examples, to some of the projects presented here I will return to in the second part of my speech.

New World Summit, Berlin 2012 is a project which took place in Berlin in May 2012. It is a project which was supervised by artist Jonas Staal, in which he is initiator, concept developer, organiser and director of a physical platform for delegates earmarked as terrorist organisations. Staal uses the contexts of the arts in order to give the right of speech to those who have been excluded from all kinds of public appearances. For the summit he had a special set designed, as an illustration for the meetings in which an (arts loving) audience was present. Part of the summits is a website where the organisations present themselves. In Berlin these were among others: Moussa Ag Assarid, European delegate of *The National Movement of the Liberation of Azawad (MNLA)*; Luis Jalandoni, the most important negotiator of the

National Democratic Front of the Philippines (NDFP); Jon Andoni Lekue, a Basque lawyer and activist for *Basque Independence*. [image 1]

Dutch artist Bart Lodewijks, who lives in Belgium, uses the common crayon as an instrument to slowly integrate into a neighbourhood, to make contact, to get to know new facts about a neighbourhood and its people, and to literally obtain a way into public spaces with his crayon drawings. This way he made drawings in Belgium, but also in Rio de Janeiro, Moscow and on Curacao. Most important is the relationship between himself and the people of the neighbourhood. The crayon drawings are both means and evidence. [image 2]

Academy Minerva teacher Hermen Maat works with Karen Lancel on using new media in order to bring about interaction and dialogue in public spaces. I mention their latest project *Saving Face* in which people, by touching their face, add their own face to a database. This interactive database transforms all faces into an average face, which the viewer can then observe. Maat and Lancel talk about their installation as if it is an 'urban meeting place', about their project as a 'smart city meeting ritual', and about themselves as hosts. [image 3]

The documentaries *Episode I* (2003) and *Episode III* (2008) were made by artist Renzo Martens. In these documentaries he researches the role of the camera in conflict-areas. He intervenes and makes a documentary about his intervening actions. In Episode III he arrives in Congo as an aid worker to explain an outrageous plan: people can make money when they take photographs of their own misery and sell these to the West.

And finally Lino Hellings who makes use of press photography through PAPA *Participating Artist Press Agency*, an organisation she founded herself, in order to make new analyses of dif-

ferences between cities. For a number of photographers, who operate all over the world, she introduced a new method of photography. This method has resulted in images which are further removed from well-known clichés and closer to a fresh vision of everyday reality. By then analysing these images, new insights are formed about places such as Lagos, Rotterdam, Sao Paulo and Dakar.

This is a rather random selection from the more well-known artistic projects in which not the studio, but society has been the immediate context of action. It is clear that not only the boundaries between different design professions are vanishing, but also the boundary between studio and society, and the boundary between what is art and what is design. Both artists and designers enter into alliances with other disciplines, based on research areas they find interesting, and on the boundary of these disciplines new artistic practices arise, which move from the workspace to society and from society to the workspace. As an example within Academy Minerva, I would like to mention the research of photographer Andrea Stultiens in Uganda. Her research into ways in which photography can be used to arrive at the writing of history, is research which takes place on the edge of photography, anthropology and literature, in Uganda, in The Netherlands and on Facebook. In a personal email she wrote me (and yes, I have her permission to read this to you): “The possibility that dealing with and thinking about a medium which wants to show something of the world and wants to communicate with this within what (I think) is understood as the Art World can enter into a relationship with disciplines which are working with that same piece of world, or with a connected communicating genre, and that this can lead to knowledge production is

not really mentioned anywhere. And yes, that is of course what matters most to this biased photographer who does not call herself a photographer.” (17 October 2012).

In due course I think that not only thinking in disciplines will disappear, but thinking in professions as well. What remains within the artistic domain Academy Minerva trains for, also the domain of my own research group, are what I call the arts, for now. And then I define the arts as a collection of all the artistic practices in which artists search for new roles and new ways of imagining based on all kinds of external alliances.

This is my wider perspective on the research domain of the new roles of artists and designers within the research group *Image in Context*.

RESEARCH INTO THE POLITICAL IN THE ARTS

In the wider perspective I just delineated I would like to add a focus, so you will know what my specialty will be within the domain of *Image in Context*. This focus will be on art as a public discipline, on the way in which the arts make room for the political, by not staying aloof, but by connecting with society. I am not concerned with ‘politics’ here in the sense of party policies or the national government, but with the ‘political’ as that which is at the foundation of how we shape our world, flaws included, together. In this respect the social and the political are so closely connected that you can say that the political takes place within interactions in the public domain. In the places where people interact, where they make themselves visible, heard and known, that is where the political is.

In the now following discourse I would like to show you how the political can

take place based on a strategy which I call the dialogical. A strategy we find everywhere, in journalism, activism, anthropology and in the arts. In order to explain this strategy I'm moving to what an analysis of the photographic image reveals about the lack of the dialogical in society. So we are moving from context to image.

In this movement I would like to show you that a research group in the arts will have to make use of three forms of research: theoretical research to find the concepts for the description of new practices. Practice based research as the actual description of current practices. And artistic research to develop these new practices. These forms of research can also be seen as respectively a focus on the past, on theories and texts which were developed earlier and which we can make use of, and a focus on the present, on the artistic practices which are taking place around us right now, and a focus on the future, on the development of new practices.

THE DIALOGICAL AS A POLITICAL STRATEGY

The French philosopher Jean Baudrillard makes clear that we live in a *simulacrum*, because all sources of information refer to each other. What is talked about in an interview in a random radio programme, is confirmed as 'news' in the Radio 1 news broadcast, occurs again in a news programme on TV and after this is talked about in talk shows and current topics TV programmes. What is lost when images and texts only refer to other images and texts is truth itself. In Baudrillard's radical opinion, it has even become redundant.

The image suffices.

The philosopher who had the greatest influence on my thinking about today's society is media theorist Vilém Flusser. I founded my argumentation about the dialogical image on a division he makes between two communication structures: he calls them discursive and dialogical. But because discursive is a word that also has many other meanings I prefer the word programmatical. Communication is programmatic when the recipient is expected to execute the intended programme. Programmatic images are compelling and powerfully driven in a certain direction. Communication is dialogical when the aim of communication is that the recipient is able to respond. His input has a place in the communication. The communication is programmatical when there is no development. Communication is dialogical when this does take place.

Just like Baudrillard, Flusser is worried about our image culture. He claims that we live in a culture that is too programmatic because the image rules, and not just the image: he speaks of a *technical image*, with which he means the image produced by technology, which is so similar to reality itself that we forget it's only an image. We know this technical image as the photographic image, whether this is an analogue or digitally produced photograph. Simply put: the photographic image rules in our culture and has become the dominant form of communication.

And that is serious.

The image which dominates our public spaces, physically, in newspapers, on television and on the internet, has to be taken very seriously because it makes us passive. Photographs are images which often sneak in soundlessly and to

which we cannot respond. For Flusser the origin of a society in which people are told what to do more and more, and are asked to act less and less, lies in this passivity-inducing characteristic of the photographic image. How does a photograph succeed in doing this? In essence, a photograph is an unanchored image. A photograph is an image which is connected neither to its maker nor to reality. It pretends to be objective, a true imprint of the world around us, but it's not. Every photograph is an interpretation. Photos only give an illusion of reality. They are messages which, because they have no origin, cannot be connected to the messenger. Although this applies to all public photos it becomes especially clear when we are face to face with photos of impacting events. Who sent the photograph of a dead Gaddafi out into the world, or that of a dead Pim Fortuyn? [image 4] Who wants to tell me something with that? What do they want to tell me with that? What should I do with a photograph of a car wreck burnt out by a car bomb? What should I do with photographs of disasters, earthquakes?

In an article in the 'Volkskrant' artist Anno Dijkstra sighs: "It was horrible, so vulnerable, a stretched out dead body. But also horrible because I did not know what to do with it. I was very sorry, but he was not an uncle, not family. It is not clear what you should do with your emotions." This kind of events are so much larger than yourself. Most photographs have a problematic relationship with reality, which they pretend to refer to. If only because we only know this reality, the bomb attack, war, the man shot dead, through this photograph. The photograph places itself between us and the world and becomes our image of the world. Because they are not anchored, photos become ghostly images. It is as if we cannot pull them into reality. The images hover, float into our cogni-

tive system. They place themselves as concepts between our viewing and the world around us.

The fact that photographs lack anchor becomes powerfully clear in the commercial images which surround us. These are no imprints of reality either, they only present themselves as such. The woman who, in front of the camera looks like this girl in her gold bikini, does not exist. She is not an imprint, but a projection, a calculation. She does not show us what reality is like, but how it should be. She asks the viewer to become like the image. [image 5] It is no wonder that, in a world with a surplus of photographic images which occupy us and make us passive, counter reactions are surfacing. We saw for example counter actions following a film by Sunny Bergman from 2007, *Beperkt houdbaar* ('brief shelf life') about the influence of photo shopped female images in commercials. In these counter actions the images were covered with stickers in public spaces which said: 'brief shelf life'. [image 6] But we also see it in the reactions to other images which programme us. For example in images the government sends out, which aim to influence our behaviour concerning, in this case, terrorism by placing ordinary citizens as a role model between us and terrorism. In a sophisticated way we are asked to identify with the lady in question and to say after her: 'Me...'. An image like this also calls up a physical counter reaction. It is an active refusal of the images which programme us. [image 7] Here we see how the programming photographic image is placed into a kind of dialogical dynamic by answering it, even when this is not the objective. Activists protest against the programme of the image, debunk it, refuse it.

The image is a projection, its emergence not anchored in reality but in a calculation, so Flusser writes about the technical image. He refers to the com-

puter programme which is the foundation of the digital image, but we see how this has become the calculation paradigm of a whole communication culture. Communication in public spaces is not an expression, not a representation but a calculation. A calculation in order to come to multiplication. A multiplication of images, of effect, of power, a multiplication of capital.

In traditional photo journalism, political propaganda and in advertising – the best known genres of the programming public symbol – the world is presented as the only possible one. People act as if it there is no choice anymore. And in order to make this strategy succeed the message has to be repeated again and again and confirmed many times. Because programming is only possible when thinking is eliminated, if there is no possibility of choice left. For this confirmation is of crucial importance. Propaganda confirms human beings in their fears and desires and displays these as self-evident truths. The fear of losing your job when too many Polish people come to the country is confirmed and translated into the truth that their culture differs from ours. Politics become propagandistic in their communication when they try to disguise the fact that you have a choice. We can always act differently, but this may well suppose a different kind of thinking: putting up for discussion self-evident truths such as wealth, growth, competition. The way to counter choice is to present it as a moral choice between good and evil, which in fact is no choice.¹ Dual thinking is totalitarian thinking: yes-no; in favour – against; good – bad; black – white. It is the illusion of a choice which is no choice.

As well as from documentary makers,

activists, feminists and anti-globalists protest has come from artists, designers and photo-journalists, for example by their studying of the problematic position of the photographic image. I'll give you a few examples. Jonas Staal started his protest five or six years ago by making news physical in public spaces via installations. He placed a car wreck, ruined by a car bomb, somewhere in the city, or in front of a museum. [image 8] Adri Schokker, teacher at the Academy for Pop Culture of Academy Minerva, made an installation to which you could add a model of yourself in a disaster scenario, by which you were able to place yourself into something as unimaginable as a disaster. Recently he tried to find a comparable active interaction with a photo such as the one of a dead Gadaffi. He turned it into a colouring plate which people were able to fill in themselves by adding coloured stickers. This made the photograph touchable, changeable and appropriated. [image 9] Anno Dijkstra made real statuettes based on the image of a dead Pim Fortuyn. Viewers were even allowed to take these statuettes and put them on the mantelpiece at home, something which made visible how intractable an image really is. Because who wants to have a statuette of a dead Pim Fortuyn on the mantelpiece? [image 10] In 2007 he did something comparable to the world famous Vietnam photograph by Nick Ut of the naked girl trying to flee the napalm cloud. He made a statue of this which he placed in a remote field. People hung coats on the statue and eventually it was destroyed. [image 11]

Staal, Schokker and Dijkstra make us think about the impossibility for us to relate to the photographic image. They are meta-images, in the sense that as an image they speak out about the image. Moreover they bring back the interaction by doing something else with the

images, by making them physical, touchable, changeable, transportable. They become things, in the way a photograph, in addition to an image, can also become paper again.

A completely different dialogical correction takes place in the analysis of Hans Aarsman's news photos. He even refuses to follow the programme of the photograph, refuses to let himself be led by the way a photograph guides the direction of your gaze, thus causing an interpretation. He shows, in the *Volkskrant* and in the TV programme *De wereld draait door*, that you can repair the relationship between a photograph and reality. In order to do this, he cuts right through the deprogramming in search of the reality behind the photograph, the reality the photograph refers to. He writes: "What I noticed first was that the photograph of the execution itself, with those three guys in a ditch, is a portrait picture. This does not make sense. Just as today, a photograph has a standard programming of taking a picture landscape-style. So if you wanted to take a portrait picture, then, as now, you would have to turn your arms. That is uncomfortable. Moreover the ditch runs lengthwise, so what is the significance of a portrait picture here?" [image 12] In fact Aarsman is deprogramming himself. He refuses to follow the programme of the photographic image and, like a pathfinder, he walks through the image as if it is reality itself. He takes us with him in this deprogramming, teaches us that it is a possibility. He deprives the photograph of its magic, and shows how you can counteract, how you can negotiate with a photograph by restoring its link to reality.

Lino Hellings of *PAPA de-* reprogrammes the viewer, this time via the maker who has created the photographic image. Hellings sends out photographers to various places around the

world, with a few simple instructions, such as: *Start by asking yourself a simple question, such as: what could the right to do nothing look like? And: While you walk, take pictures of everything that attracts your attention. And: Don't follow a standard route.*² Because of these simple instructions the photographers see something else, other than the common sense images, because the way they're looking is programmed in a different way. This results in alienating images which allow the viewer to look again at the image as a window on or a reference to reality.

What happens in all of these examples is that a dialogical dynamic is added to a programmatic starting situation. The viewer is activated because he is enabled to free himself from the programming. A second viewer emerges, next to or on top of the first one. Speaking with Umberto Eco, specialist in semiotics, you could say there is a link between the meta-viewer and the native viewer.³

This becomes very clear in what is sometimes called 'the strategy of over-identification'. In over-identification the system is taken so literally that at a certain point the viewer starts thinking it strange and disconnects himself

¹ "What is going on is that the political is played out in the moral register these days... Instead of a battle between 'left and right' we are now facing a battle between 'good and evil'." Chantal Mouffe, *Over het politieke* 2008, pagina 11.

² See for a precise wording of the five steps *The making of papa*, Post Editions Rotterdam/Drik, Dhaka, 2012.

³ "The (...) semiotic interpretation is the result of the process in which the recipient, when confronted with the linear manifestation of the text, completes this with meaning. The critical (...) interpretation on the other hand is the interpretation which tries to explain because of which structural reasons the text can produce this (or possibly other) interpretations." Umberto Eco. *De grenzen van de interpretatie*, 1993, page: 35.

from it.⁴ For example *Enjoy Poverty*, in which Renzo Martens takes the system of development aid as a *format* and finds contents for this which make clear how strange the system itself really is. “Where friction occurs for everyone, including myself, is that we do not know where the caricature, the irony ends. It is precisely this irony which makes everything all the more real. And this irony becomes more dangerous because it is so realistic.” (<http://www.rektoverso.be/nummers/913-nr-35-mei-juni-2009>) Over-identification occurs when the image balances between realistic and absurd. This makes us think about the system rather than just accepting it. In a society with a surplus of programmatic communication, dialogical communication frequently takes on the form of a debunking of the programmatic strategy. By making the programme visible, by making citizens aware of the fact that there is a programme behind the communication that they can easily resist liberation of the counter voice takes place.

THE SINCERE IMAGE

It is important however, to assert that artists, designers and journalists, in addition to this debunking, more often go in search of alternatives, in order to arrive at ‘sincerely’ anchored images, as we can see in the work of Lino Hellings and Andrea Stultiens. Another example of this is an image of the artist Roy Villevoeye of 1995. [image 13] This image is interesting because with this he finds an answer to the lack of the other kind of anchoring: the anchoring of the maker himself. He makes clear that he is not only the one invisible behind the camera making the image, but he is also part of the world he is photographing. We saw

this before in Renzo Martens’ documentaries. The search of what you could call the sincere image is really a search for the way in which the maker of the image can place himself inside the image in order to say ‘I’. This is what Renzo Martens did by making himself part of the film as a crooked aid worker. And we also see this in the photographs of Roy Villevoeye. In an indirect way, the photographer has made himself present in the coloured squares in the image, which represent the basic colours of photography. In the way Martens clarifies the uncomfortable relationship between himself as a westerner and development aid – there are no simple solutions – so De Villevoeye exposes the uncomfortable relationship between westerners and other cultures. Not for nothing does he give the photograph a framework of an old-fashioned colonial picture.

What is interesting about these examples is the disruption of the subject-object division. You indicate that you yourself are a part of the reality about which you wish to say something. This is something in my research into the sincere image that interests me profoundly, and which in a certain sense also transcends

⁴ Over-identification is also called subversive affirmation. “Subversive affirmation is an artistic/political tactic which enables artists/activists to participate in certain social, political, or economic discourses and to affirm these, appropriate them or to consume them, but to undermine them at the same time. They are characterised by the fact that a distancing from and a revealing of what is affirmed takes place simultaneously. A subversive affirmation always contains a surplus which destabilises the affirmation and turns towards her opposite.” Inke Arns and Sylvia Sasse, ‘Subversive affirmation’, in *AS, no 176, winter 2005-2006*, page 164.

⁵ This is why you can also connect the dialogical with the autonomous, in the sense that the speaker’s autonomy invites the autonomy of the recipient. See for the relationship between art and autonomy the recently published article ‘Vervreemding als politieke interventie’, *Filosofie en Praktijk*, autumn 2012, year 33, nr. 3.

the photographic image., Because of its problematic, supposedly objective relationship between image and reality, photography is an obvious research subject for the dialogical. Especially because the 'I' is absent. How can a photograph say 'I'? But in fact, the search for sincerity in the way we relate to each other via language, art, in organizations, is the most essential aspect of the dialogical strategy. The dialogue is the search for the restoration of our relationship with the world around us. The dialogue in fact is: 'this is what I think, what do you think?' There can only be a dialogue when there is an 'I', because only when there is an 'I' there is a 'you'. The sentence, 'this is what I think' automatically calls up the question 'and what do you think?'

By now we have come to the point where I owe you the next step. I hope that by now I have shown you how programmatic photography has been placed into the dialogical dynamic in various ways. How the viewer has been liberated from being a passive victim of the magic of the photographic image because a second viewer has been liberated, the one who sees through the coding and who enters into active negotiations with the photograph as a photograph and with an imagined reality. Together with you I would like to take the step from the dialogical to the political. I have shown you how in the field of the photographic image artists, designers and others have called into question that which exists, via countless dialogical practices and so liberating a counter voice (at least, potentially).

This dialogical aspect is a model for the political role the arts can have. Because this new image sends an appeal, requires action and consideration, artists liberate viewers from their dependent position. In fact, all these practices bring about a discussion of that which already

exists. They are also dialogical practices because there is a dialogue between the existing and the new, the obvious and the strange: the new is questioning the existing and forces it to change course.

A healthy society should expose its self-evident truths, hidden ideologies and programmes in another power, and challenge them, so it becomes clear that the existing reality is not the only possible one. The political is the force-field in the public domain in which this battle takes place. Each communication in the public space is a political act because she gives movement to this force-field, either by confirming the existing, or by taunting the existing. Only the agonistic action, so named by Chantal Mouffe, in which one form of expression collides with another, protects democracy.

Because only the taunting of the existing shows that something else is possible as well.

With this I would like to end the second part of my speech. I have shown you that the political itself contains the dialogical counter-force which makes it possible for a society to not be subject to communication, but that there is the possibility of taking stances which can be counteracted by someone's own thinking.

The dialogical political is a correction of propagandistic politics, of passivity inducing news-photo's and infiltrating advertising strategies in the public domain. The dialogical political asks questions, stirs up discussions, creates a public domain. The arts are capable of giving this political a new place in the public space. Through my research group I would like to call into question that which exists by means of all kinds of artistic and dialogical practices. And with this, liberate the counter voice.

Potentially, at any rate.

TEKST REDE

Anke Coumans

TEKSTBEWERKING

Irun Scheifes

REDACTIE

Sylvia Sebregts

EINDREDACTIE

Linda Hendriks

ENGELSE VERTALING

Annejoke Smids

ONTWERP

Studio Edwin de Boer

FOTOGRAFIE OMSLAG

Deborah Roffel

PRINT

Telenga, Franeker

Uitgave lectoraat Image in Context,
kenniscentrum Kunst & Samenleving

Academie Minerva,
Hanzehogeschool Groningen

KENNISCENTRUM KUNST & SAMENLEVING

Het lectoraat Image in Context maakt deel uit van het kenniscentrum Kunst & Samenleving. In het kenniscentrum Kunst & Samenleving bundelen de School of Performing Arts (Prins Claus Conservatorium en Dansacademie Lucia Marthas) en de Academie voor Beeldende Kunst, Vormgeving en Popcultuur MINERVA van de Hanzehogeschool Groningen hun praktijkgericht onderzoek. De lectoraten in het kenniscentrum doen onderzoek naar innovatie in de kunsten in samenhang met veranderingen in de samenleving. Doel is om kunstenaars, vormgevers en musici optimaal toe te rusten voor hun creatieve en innovatieve rol in de samenleving. De resultaten van het onderzoek vloeien terug naar zowel de beroepspraktijk als naar de kunstvakopleidingen.

LECTORATEN

Lifelong Learning in Music
Lector: Dr. Rineke Smilde (leading lector)
Associate lector: Drs. Evert Bisschop
Boele

Popular Culture, Sustainability &
Innovation
Lector: Dr. Anne Nigten

Image in Context
Lector: Dr. Anke Coumans