Image not found or type unknown
LAPS
Gerrit Rietveld Academie
www.laps-rietveld.nl

PDF

2006

Radicale autonomie

Jeroen Boomgaard

Kunst ten tijde van procesmanagement

Sinds de kunst steeds vaker wordt ingezet in publiek-private ontwikkelingsprocessen wordt van haar een duidelijk omschreven effect verlangd. De autonome positie van de kunstenaar wordt daarbij sterk gerelativeerd. Geen goede zaak vindt Jeroen Boomgaard. Hij pleit voor een radicalisering van de autonomie van de kunst. Pas dan wordt het mogelijk te ontsnappen aan processen waar het recht van de sterkste geldt en werkelijk effectief te zijn.

Op het eerste gezicht lijkt het de beeldende kunst op dit moment goed te gaan, vooral buiten het meer traditionele terrein van haar activiteiten. Er zijn veel opdrachten voor werk in openbare ruimte of bij nieuwe gebouwen, kunstenaars worden regelmatig betrokken bij landschappelijke en stedelijke herinrichtingsplannen en met het vervagen van de scheiding tussen kunst, architectuur en design lijkt een oude droom uit te komen. Veel avant-garde idealen vinden met de voortschrijdende integratie van beeldende kunst in de maatschappij hun vervulling. Dit gaat echter gepaard met nieuwe plichten en taken, die in een moeite door als norm op het hele veld van de beeldende kunst worden geprojecteerd. Zo leidt de relativering van de autonomie van de kunstenaar die in het openbare opdrachtcircuit geldt, tot een problematisering van de autonomie van de kunst in het algemeen. Autonome kunst is uit de gratie en daarmee de opvatting dat de kunst een weliswaar belangrijke, maar verder toch vooral fraaie franje is.[1] Die noodzakelijke nutteloosheid heeft zijn langste tijd gehad. Kunst moet meer dan voorheen ergens voor dienen, een effect teweeg brengen, iets doen.

Toonbeeld van de nieuwe tendens is de vraag naar interactieve kunst. Beeldende kunst die nadrukkelijk de wisselwerking zoekt bestaat er in vele soorten en maten. Van werken die als een zielig circusaapje op commando telkens opnieuw hun olijke petje afnemen voor het publiek tot omvangrijke projecten die op allerlei manieren en niveaus mensen tot deelname bewegen. Zeer geliefd is tegenwoordig ook de website als het ideaal van de eeuwige en ongehinderde interactiviteit. Wat deze vormen delen is dat men streeft naar een actieve uitwisseling tussen het kunstwerk of de kunstenaar en de toeschouwer, de doelgroep of het publiek. Het kunstwerk kan niet simpelweg bestaan en bekeken of ervaren worden, het vraagt om reactie en reageert zelf. Het belang van het werk komt nog nadrukkelijker dan voorheen bij de toeschouwer te liggen. Zonder zijn aanwezigheid of deelname lijkt het geen zin te hebben.

Interactiviteit is niet nieuw. Het zijn vooral de avant-gardes van de jaren twintig en van de jaren zestig en zeventig van de vorige eeuw geweest die direct contact met de toeschouwer als een manier zagen om de bestaande grenzen van de kunst te doorbreken. Het was een interactiviteit die het nodige van de toeschouwer vereiste: de toeschouwer leek vaak eerder slachtoffer van de invallen van de kunstenaar dan een deelnemer die echt iets in te brengen had. Een goed voorbeeld van de simpelste vorm van interactiviteit zijn de machines van Tinguely. Een grote rode knop om op te drukken, en een groot, onduidelijk ding dat heftig beweegt en een

enorme herrie produceert. Het publiek is hierbij niet meer dan middel om het apparaat in werking te zetten, de machine zelf gaat vervolgens geheel zijn eigen gang. De interactiviteit wordt ermee gevierd en meteen in het absurde getrokken. Maar ook complexere vormen van interactie als de Happening hadden als kenmerk dat de toeschouwer eerder werd ingeschreven in een kunstscenario dan dat het kunstwerk zorgvuldig de golflengte van zijn publiek probeerde te zoeken. Autonomie was in de jaren zestig en zeventig belangrijker dan wisselwerking.

De dubbelzinnigheid van de autonomie

Die wat halfslachtige interactiviteit illustreerde de dubbelzinnigheid van de avant-gardes van die jaren. De autonome positie van de kunst werd in stand gehouden, terwijl tegelijk overschrijding van zowel artistieke als maatschappelijke grenzen het doel was. Maar deze dubbelzinnigheid is inherent aan de autonomie zelf. Autonomie ontstond in de tijd dat het als de plicht van de kunst gezien werd steeds opnieuw te wijzen op het grote tekort, en als haar taak waarheid en schoonheid te verkondigen in een wereld die niet wilde luisteren. In een oneerlijke en onrechtvaardige maatschappij vertegenwoordigde de kunst de utopie van de totale en algemene communicatie, zonder begrepen te kunnen worden door meer dan een handvol insiders.2 De kunst droeg vrijwillig een zware last, of deed alsof, en het bewijs daarvoor werd betaald met armoede en isolement. Hoewel je uit de hedendaagse kritiek op de autonomie anders zou kunnen opmaken, betekende autonomie niet dat kunst nergens over hoefde te gaan, of dat uitsluitend de zieleroerselen van de kunstenaar zelf het onderwerp van zijn werk konden vormen. Autonomie betekende allereerst dat de beeldende kunst vorm en inhoud aan elkaar probeerde te koppelen zodat zij niet meer gezien kon worden als een handige manier om moraal of literatuur te illustreren. Autonome kunst onttrekt zich niet aan de wereld, maar wil hem op een beeldende manier begrijpen. Het communicatieve en zelfs democratische ideaal dat daarin schuilt is de gedachte dat die beeldende taal niet alleen de kern raakt van het leven, maar juist daarom algemeen begrepen zou kunnen worden. Omdat zowel bereik als begrip vaak te wensen overliet, ontstond het beeld dat het de kunst uitsluitend ging om de kunst. Autonomie veranderde van de belofte die de kunst te bieden had in het bewijs van haar onwil of onvermogen.

Autonomie werd en wordt door veel kunstenaars gezien als een zelfverkozen lot, maar zoals de meeste zaken in het leven is het meer lot dan eigen keuze. Zoals gezegd vertolkt de kunst binnen de burgerlijke en veelal democratische samenlevingen de rol van geweten en bezinning, van het hogere dat in het op functionaliteit ingerichte bestaan vergeten dreigt te worden. Die rol is haar functie, de onafhankelijkheid waarop de kunst zich beroept is een essentieel onderdeel van de zelflegitimatie van de westerse maatschappij. De burgerlijke samenleving kan zich er zelf door erkennen als goed en zorgzaam omdat er een terrein in haar midden is dat hogelijk wordt gewaardeerd – ook al wordt er geen cent voor uitgetrokken – waar de hogere waarden worden uitgedragen en dat niet geheel afhankelijk is van de markt. Door de nadruk op individuele keuze ondersteunt deze ideologie echter tegelijk het basisprincipe van de marktwerking. Die dubbele illusie van vrijheid van het individu en ongehinderde algemene communicatie werd voor de avant-gardes het punt waarop zij hun aanval richtten. Omdat daarbij voor veel kunstenaars de persoonlijke, autonome keuzevrijheid voorop bleef staan, bleef de dubbelzinnigheid gehandhaafd en kon ook het avant-gardistisch werk probleemloos worden geabsorbeerd door de markt. Deze soepele acceptatie betekende echter ook dat de autonome positie ideologisch nog steeds een belangrijke rol vervulde.

Het geluk, en wel onmiddellijk

Het geduld met de autonomie lijkt op. Autonomie is nu een verwijt geworden en geldt als een van de voornaamste redenen voor het niet goed functioneren van de kunst. Autonomie wordt gelijkgesteld met onverstaanbaarheid, egocentrisme en navelstaarderij. De kunst moet nu haar communicatiepretenties waarmaken, de belofte onmiddellijk inlossen en zich niet langer verschuilen in een domein waar zij alleen rekening en verantwoording aflegt aan zichzelf. De afstandelijkheid dient te worden opgegeven en ingeruild voor daadwerkelijke betrokkenheid in de vorm van reactie en wisselwerking. Kortom, de kunst moet meedoen.3

Op het eerste gezicht lijkt dit nieuwe takenpakket de uiteindelijke bevrijding van de kunst uit de ideologische kluisters waar de burgerlijke samenleving haar in geketend hield. Niet langer het hogere, of de belofte van geluk in de toekomst wordt van de kunst verwacht, maar directe betrokkenheid in het realiseren van een betere wereld in het hier en nu. Het avant-garde ideaal krijgt eindelijk de kans te slagen op een manier die de verworvenheden van diezelfde avant-gardes in de schaduw stelt.

Waar deze aversie tegen autonomie en dit expliciete verlangen naar interactiviteit vandaan komt en wat het precies behelst, is niet meteen duidelijk. Je zou tenslotte kunnen zeggen dat kunst als symbolisch systeem altijd al interactief is, altijd communiceert.4 Precies omdat de rol van de kunst niet helemaal zelf gekozen is en een duidelijk maatschappelijke betekenis heeft, is er een bestaand kader waarbinnen zij geïnterpreteerd kan worden en zo een uitwisseling met ons kan aangaan. Als we kunst tegenkomen weten we niet precies wat ons te wachten staat, maar we weten wel dat het iets is dat een speciale arbeid vereist. Onze interpretatie is deel van het kunstwerk, het verandert er ook door, omdat binnen de institutie kunst die interpretatie weer wordt doorgegeven, geheel los van alles wat de kunstenaar ermee gewild of bedoeld had. De afwijzing van deze vorm van interactie en de roep om een meer nadrukkelijke wijze van reageren betekent dat de symbolische betekenis die kunst had blijkbaar niet meer wordt begrepen of niet meer wordt erkend. Daardoor ontstaat de ironische situatie dat bijvoorbeeld het verlangen naar kunst die duidelijke samenbindende symbolen biedt een bewijs is van een teloorgang van de symbolische betekenis van kunst. En dat deze verwachting daarmee naadloos past in de hier besproken tendens die van de kunst een duidelijke werking of effect verlangt.

De onduidelijkheid over de aard van de nieuwe symbolen die de kunst zou moeten bieden is kenmerkend voor de onbestemdheid die de verlangde interactiviteit omgeeft. Want ondanks de gevraagde inzetbaarheid staat de kunst nog steeds voor het afwijkende, het onverwachte, het onbestemde en het artistieke, kortom voor alles waarvan men vermoedt dat het in het dagelijks leven niet aan bod komt. Maar daarbij gaat het niet langer om een scherpe analyse van het tekort in het heden en om de belofte van geluk in een toekomstige wereld. Het tekort moet nu gecompenseerd worden, de belofte dient onmiddellijk ingelost. Daarbij gaat het niet langer om een volledig verbeterde wereld: een kleine bijdrage aan plaatselijke tevredenheid is voldoende. Maar de geringe omvang van de verwachting mag niet het zicht ontnemen op de zwaarte van de taak. De dubbelzinnigheid waar de kunst zo lang onder leed, en die zij in de vorm van de autonomie voor zichzelf probeerde goed te praten, is, juist nu de autonomie geen buffer meer biedt, meer dan ooit het kenteken van de kunst. De kunstenaar dient te zorgen voor de uitzondering en de verrassing, dat wat niet op het programma staat, maar hij moet daarbij wel tegemoet komen aan onze verwachtingen, rekening houden met onze wensen, meedraaien in de molen van onze vermaakseconomie, zonder dat hij zich nog mag beroepen op autonomie of eigen program. De taak van de kunstenaar is er niet lichter op geworden.

Samen oplopen

De effecten van het nieuwe takenpakket zijn in de kunst goed zichtbaar. Niet alleen in de hausse aan sociaal betrokken, goed bedoelde projecten ‘voor de mensen’ maar op een fundamenteler niveau in haar relatie tot de tijd. Er wordt nauwelijks werk gemaakt waar tijd niet op de een of andere manier een rol in speelt. Als het niet simpelweg beweegt, dan groeit of verrot er wel iets, en als de toeschouwer het niet moet uitzitten dan moet hij er wel aan meedoen. Tijd, in de zin van een gedeeld moment wordt programmatisch aan de kunst toegeschreven als mogelijkheid voor verbinding met het publiek. Gedeelde tijd is minder vrijblijvend dan een gedeelde plek. Door een tijdje met de toeschouwer mee te lopen, verklaart het kunstwerk zich solidair, het is niet onverschillig tegenover de aanwezigheid van de ander. Die voorkeur voor een gedeeld moment in plaats van een gedeelde plaats, biedt niet alleen de mogelijkheid aan de kunst het publiek een andere tijdservaring te laten ondergaan, het onderwerpt de kunst ook aan een regiem van beweging en verandering, dat onthullend genoemd kan worden voor de ware aard van onze samenleving.5

De belangrijkste bestuurlijke ontwikkeling van de laatste decennia is het stelselmatig terugtreden van de

overheid in het aansturen van de inrichting en het beheer van de samenleving. Dat heeft niet alleen tot een ander model geleid, maar ook tot een geheel andere dynamiek. Het procesmanagement dat de opengevallen plaats heeft ingenomen, hecht de hoogste waarde aan de voortgang van het proces. Principes en uitgangspunten worden gezien als hindernissen in de ontwikkeling, belangen zijn het enige dat telt. Het oude inspraakmodel lijkt daarbij te zijn geradicaliseerd, in die zin dat iedereen partij is. Er is geen duidelijke centrale overheid meer, die zich spreekbuis en hoeder voelt van het algemeen belang, er is nu sprake van een niet centraal gestuurd proces waar iedere partij voor zijn eigen belang kan opkomen. Deze schijnbare vervolmaking van de democratie heeft neveneffecten die het tegendeel bewerken van wat het model suggereert. Want hoewel alle belangen meetellen is de spil waar het proces om draait De Markt. Die spil is dominant in het aansturen van de doorgaande beweging, maar staat zelf niet ter discussie, de spil vormt het duistere punt dat op alle niveaus doorslaggevend is zonder als belangenpartij ter tafel te komen. Het gevolg van deze impliciete dynamiek is dat het proces meestal de richting inslaat van de partijen met het grootste aandeel in de markt, maar omdat iedereen medeplichtig is, kan het resultaat worden voorgesteld als een natuurlijke uitkomst.6

De rol van de overheid lijkt ondertussen gereduceerd tot het lanceren van absurde, onhaalbare en uitsluitend op electoraatbevrediging gerichte symptoombestrijding, terwijl grote infrastructurele beslissingen bijna geheel aan de werking van de markt worden overgelaten.7 Toch is dat niet helemaal waar: de overheid bekommert zich ook nadrukkelijk om de voortgang en de legitimatie van het model. De vraag naar en subsidiering van interactieve en vaak ook op participatie gerichte projecten is een uitvloeisel van de zorg over het haperen van het procesmodel. Niet deelnemen aan de maatschappij is meer nog dan voorheen een sociale zonde geworden. Ook hierbij gaat het niet zozeer om de uitkomsten van de deelname als wel om het meedoen zelf; reactie of interactie geldt als bewijs van participatie. Door officieel iedereen tot deelnemer te maken en niet meedoen te veroordelen of zelfs te bestraffen onder de noemer van gemeenschappelijk belang weet de overheid haar opoffering van het algemeen belang te maskeren. Het betrekken van kunstenaars hierbij slaat twee vliegen in een klap. Zij kunnen ervoor zorgen dat de uitgeputte bron van participatiemodellen weer gaat stromen en tegelijkertijd raakt de kunstenaar zijn rol van officiële buitenstaander kwijt, en daarmee zijn symbolische betekenis die de belofte inhield van een andere wereld.

Het lijkt zo mooi: kunst die ergens voor dient, kunstenaars die deel uitmaken van een planningsproces. Maar in deze beweging raakt de kunst een groot deel van haar vermogen kwijt. In het beste geval kan zij een artistieke dimensie inbrengen, maar in de voltooiing en doorrekening van het project waar zij een deel van is, zal zij het eerste kind van de rekening zijn.8 In het slechtste geval zal zij deel uitmaken van het eindresultaat en terecht afgerekend kunnen worden op het inruilen van de belofte van een betere wereld voor een pragmatiek die ellende als natuurlijke gang van zaken accepteert.

Radicale autonomie

De eis van effectiviteit en het ongeduld met de autonomie kan gezien worden als een symptoom van het verdwijnen van de traditionele burgerlijke samenleving. Daar is niet veel aan te doen en het is ook niet iets om naar terug te verlangen. Dat betekent echter niet dat alle verschijnselen waarmee deze verandering gepaard gaat, klakkeloos moeten worden omarmd. In een maatschappij die een groot deel van haar waarden opgeofferd lijkt te hebben aan de onbelemmerde voortgang van de markt, zou juist het terugrijpen op de autonomie een positieve impuls kunnen betekenen. Juist nu de ideologische lading van de autonomie haar langste tijd gehad heeft kan de keuze ervoor de inherente meerwaarde ervan in het spel brengen. De rol die de kunst in de burgerlijke ideologie kreeg opgelegd is namelijk meer dan alleen het product van diezelfde samenleving. De definitie van autonomie als louter legitimatie van een ondeugdelijk systeem zou niet alleen de kunstwerken een deel van hun potentieel ontnemen, zij zou ook elke kans op verandering van het systeem van binnenuit bij voorbaat kansloos verklaren. De autonomie van de kunst stelde haar in staat een andere en mogelijk betere samenleving denkbaar te makenen zij maakte het de avant-gardes mogelijk de grenzen van de autonomie en daarmee van het heersende systeemop te zoeken door interactiviteit en direct engagement op de agenda te plaatsen.

De uitzonderingspositie die de kunst innam wordt tegenwoordig vertaald als de vraag naar het inpasbare alternatief. Het onbestemde en afwijkende, de verrassing en het speelse, maar ook de kritiek en de ondermijning, ze zijn allemaal bruikbaar omdat ze de fundamentele wet van beweging en voortgang niet in de weg zitten. Sterker nog, het artistieke alternatief kan erin slagen de bestaande gang van zaken van een geweten te voorzien, of ludieker te laten lijken, zonder dat er daarmee ook maar iets verandert. Door het toelaten van zelfs het meest afwijkende toont de maatschappij haar tolerantie. De deelname van de kunstenaar die zijn autonome positie verlaten heeft laat het procesmanagement nog sterker naar voren komen als een natuurlijk en vanzelfsprekend proces. In deze constellatie verliest de kunst haar zichtbaarheid en legitimiteit. De enorme kunstmatige constructies die het maatschappelijk leven bepalen kunnen niet alleen elke vorm van afwijzing incorporeren of zelfs belonen, ze laten geen plek meer voor de kunst omdat die simpelweg niet opgewassen is tegen de kunstmatigheiduitwassen van de belevingseconomie.9 De kunst kan hier alleen maar iets tegenover stellen dat niet bij voorbaat uit onze verlangens geboren is, of nadrukkelijk aan onze wensen tegemoet komt. Wanneer het interactieve een verplichting dreigt te worden kan de autonomie opnieuw dienen voor het aangeven van de grenzen van het systeem. Alleen het autonome werk dat zich verhoudt tot zijn omgeving maar daarin zijn eigen tijd en plaats kiest, is in staat uit de kunstmatigheid te kieperen en iets zichtbaar te maken dat buiten de horizon van onze verwachting ligt.

De keuze voor de autonomie kan nog iets anders opleveren. De eis van effectiviteit en wisselwerking die aan de kunst wordt opgelegd verhult het feit dat de effectiviteit van het procesmanagement vooral de markt ten goede komt en dat de wisselwerking met alle belangenpartijen voor het grootste deel niet meer is dan een schijnbeweging. Het gemeenschappelijk belang waarmee het wordt gelegitimeerd is niets anders dan schaamteloos eigenbelang en het recht van de sterkste. Een autonoom kunstwerk kan er in die context niet alleen in slagen te laten zien dat eigenbelang eigenlijk het heersende principe is, het kan de symbolische vrijheid die van oudsher het kenmerk van de autonomie was weer zeggingskracht verlenen. Omdat de kunstenaar uit eigen keuze een geheel eigen wereld schept, laat hij zien dat het mogelijk is radicaal te kiezen. En omdat hij die uit eigenbelang gecreëerde eigen wereld in de wereld zet als symbool voor wat er mogelijk is, weet hij het begrip algemeen belang weer lading te geven.10 De kracht van dat gebaar schuilt in de concrete aanwezigheid ervan. Ook al is het werk efemeer, is het niet veel meer dan het vluchtige genoegen van een gedeelde maaltijd, het verschilt fundamenteel van de zelfverwenningswereld die wij voor onszelf creëren, omdat het iets toevoegt. Het kunstwerk produceert aanwezigheid, het consumeert niet.

Interactiviteit, procesmatige kunst, sociale betrokkenheid, het kan allemaal. Werkelijk effectief wordt dat echter pas wanneer het niet berust op de effectberekening van procesmanagement, maar op een geradicaliseerde autonomie. Het autonome kunstwerk beantwoordt aan de vraag naar het afwijkende, het andere dat de fantasie weer kan voeden, maar het doet dat op een manier die de verwachting verstoort. De radicale autonomie kan in

elk proces meedraaien, de plek, het publiek, het discours, het zijn allemaal factoren die er een rol in kunnen spelen. Maar het radicaal autonome werk zal daar altijd iets aan toevoegen dat de grenzen van de context overschrijdt en een meerwaarde heeft die niet simpelweg als rendement kan worden weggeschreven. De symbolische handeling van de kunstenaar kan daarbij, juist omdat hij niet meer ideologisch wordt ondersteund, het idee van vrijheid sterker uitdragen dan in de tijd dat autonomie nog het keurmerk van de kunst betekende. De autonome actie van een kunstenaar tekent de wereld zoals we haar nog niet kennen. De interactie kan slechts ademloos volgen.

Noten

1. Recentelijk nog verwoord door de scheidende voorzitter van de raad voor Cultuur Winnie Sorgdrager, de Volkskrant, 29-12-2005.
2. Yves Michaud gebruikt in verband met de geschiedenis van de autonomie het begrip 'communicatieve utopie', in : 'Het einde van kunstutopie', Yang, jaargang 39, nr. 3 (Gent, november 2003), pp. 359-381. Andere basisteksten over de autonomie en de pogingen van de avant-garde om ermee te breken: Martin Damus, Funktionen der Bildenden Kunst im Spätkapitalismus (Frankfurt am Main, 1973); Peter Bürger, Theorie der Avantgarde (Frankfurt am Main, 1974); Hal Foster, The Return of the Real (Cambridge, Mass./Londen, 1996).
3. Er is te veel om naar te verwijzen. Hier volstaat de oproep die klinkt uit het boekje Nieuwe symbolen voor Nederland, red. Rutger Wolfson (Amsterdam, 2005). Dit geschrift wordt elders in dit nummer van Open besproken door Lex ter Braak.
4. Het gaat me er hier niet om op Bourriaud-achtige wijze een bepaald vermogen voor de kunst te claimen. Het gaat meer om een fundamenteel uitgangspunt van symbolische systemen, waar de kunst net als de taal er een van is. Dat de interpretatie soms maar zeer beperkt is, door weinigen wordt begrepen en misschien zelfs dient als onderscheidend kenmerk in de zin van Bourdieu, is van een andere orde.
5. Zie bijvoorbeeld het Kunstenplan Openbare Ruimte Tilburg 2002-2010, dat onder de titel Kort verscheen (Tilburg, 2001).
6. Zie ook BAVO (Gideon Boie en Matthias Pauwels), De metropool of je leven!, eigen uitgave, z.j.
7. Op het moment dat ik dit schrijf oppert minister Verdonk de lachwekkende maatregel iedereen te verplichten op straat Nederlands te spreken. Een idee dat bij het verschijnen van dit nummer waarschijnlijk alweer verdwenen is, maar daarom niet minder typerend voor het huidige bestuur.
8. Dit aspect komt goed naar voren in een gesprek tussen een aantal kopstukken van de zogeheten PPS-constructie (Publiek-Private-Samenwerking) zie: Jaap Huisman, 'Kansen en risico's zijn getrouwd met elkaar', in Smaak, jrg. 5 nr. 24 (dec. 2005), pp. 6-11. Hierin blijkt dat het artistieke, het zachte, zoals het genoemd wordt, geen grote kans maakt om in dit soort constructies te overleven.
9. Zie ook Peter Sloterdijk, Sphären III. Schäume (Frankfurt am Main, 2004), pp. 812-813.
10. Een goed voorbeeld hiervan vormt het werk van Thomas Hirschhorn die het begrip interactiviteit afwijst en de nadruk legt op activiteit. Zijn werk schikt zich nooit naar de verwachtingen of wensen. Zie hiervoor Claire Bishop, 'Antagonism and Relational Aesthetics", in: October 110 (Fall 2004), pp. 51-80.

Thomas Hirschhorn, 'Swiss-Swiss Democracy', tentoonstelling in het Centre Culturel Suisse in Parijs van 4 december 2004 tot 30 januari 2005.

In opdracht van Open, nr. 10, 2006 over (In)toleratie. www.opencahier.nl

No related posts.