

We moeten het over klasse hebben

Author(s)

Parry, Gwen

Publication date

2023

Document Version

Final published version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Parry, G. (null). (2023). We moeten het over klasse hebben., De Witte Raaf. <https://www.dewitteraaf.be/artikel/we-moeten-het-over-klasse-hebben/>

**General rights**

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

Disclaimer/Complaints regulations

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

DE WITTE RAAF

We moeten het over klasse hebben

Op 29 december 2022 overleed modeontwerper Vivienne Westwood op 81-jarige leeftijd. Ze was nauw betrokken bij de punkbeweging in Londen in de jaren zeventig, en haar partner was de manager van de Sex Pistols. Haar doe-het-zelf creaties waren subversief bedoeld en poogden met taboes en tradities te breken. Samen met muziek, mode, literatuur, film, *zines*, grafisch ontwerp en een gelieerde kunstscene maakte de mode van Westwood deel uit van een tegencultuur. Een schrill pleidooi het oude omver te werpen en te zoeken naar iets nieuws. Haar systeemkritiek hield levenslang stand, ook al maakte datzelfde systeem haar tot multimiljonair.

Ze werd na haar overlijden herdacht in publicaties wereldwijd, en in grote lijnen waren de necrologieën gelijk. In *The Guardian* viel al in een van de eerste zinnen de term ‘working class’: ‘ze was na één semester aan de Harrow Art school gestopt omdat ze er als tiener uit de arbeidersklasse geen idee van had hoe ze van de kunst zou kunnen leven’. In *The New York Times* viel de klasse-indicatie een paar alinea’s later, toen Westwood werd omschreven als lid van een *blue-collar family*. De necrologie in *NRC Handelsblad* beschreef hoe ze opgroeide in het ‘Noord-Engelse arbeidersdorp Glossop’. De invloed van Westwoods afkomst op haar creatieve ontwikkeling wordt door de drie kranten dus verschillend ingeschat. *The Guardian* vertelt een verhaal van een vrouw gevormd door een systeem waarin achterstand in brede zin overwonnen moest worden, en precies deze worstelingen met klasse leidden uiteindelijk tot haar geroemde originaliteit. *The New York Times* legt de nadruk op individuele rollen en handelingen ten gevolge van de baan van haar ouders. *NRC* borduurt hierop voort door een individu met zelfbeschikking te schetsen: ze had een intrinsiek talent om dingen anders te zien en te doen. De verwijzing naar het ‘Noord-Engelse arbeidersdorp Glossop’ dient als sfeerschets.

In het invloedrijke essay ‘Why Have There Been No Great Women Artists?’ uit 1971 van Linda Nochlin wordt een dergelijk idee van de kunstenaarspersona bekritiseerd. Nochlin schrijft hoe zelfs de meest geraffineerde analyses van kunstenaars bouwen op het idee van de *golden nugget*: het genie dat centraal staat in een concept van individuele prestatie, typisch voor de vrije markt. Dit beeld van de autonome, getalenteerde kunstenaar in kunsthistorische monografieën is vaak leidend, en de sociale en institutionele structuren zijn louter secundaire ‘invloeden’ en ‘achtergrond’, in plaats van mogelijkheidsvoorwaarden voor succes. Nochlin richt zich op het ontbreken van vrouwen in de kunsthistorische canon, maar ze bespreekt ook hoe er opvallend weinig grote kunstenaars uit de aristocratie voortgekomen zijn. Ze legt patronen bloot in wie het wel en niet maakt: vooral mannen uit de middenklasse lijken artistieke ‘grootsheid’ te hebben bereikt. Nochlin verbindt het gender- en klassevraagstuk door te opperen dat zowel aristocraten als vrouwen – en vermoedelijk het leeuwendeel van beide genders in de arbeidersklassen – voornamelijk om sociale en structurele redenen geen bekende kunstenaar werden.

Het essay verscheen aan het begin van de jaren zeventig, getuigend van intellectueel activisme dat, in de voetsporen van Foucault, geïnstitutionaliseerde patronen onderzoekt door te analyseren hoe ze zich manifesteren in disciplinerende structuren, verbonden met kennis en macht. De invloedrijkste denker die de relatie tussen klasse en kunst onderzocht, was Pierre Bourdieu, zelf de zoon van een dorps postbode. In zijn beroemde studie *La Distinction. Critique sociale du jugement* uit 1979 benadert hij klasse eigengereid: hij is niet geïnteresseerd in een *a priori* afbakening van verschillende klassen en pleit voor een studie van zowel economische als symbolische relaties die samenkomen in het concept *habitus* – een diep en invloedrijk ‘voorbewust’ raamwerk van disposities, waarderingen en praktische handigheden, die gedachten, percepties, uitdrukkingen en acties beïnvloeden. *Habitus* is een ‘generatief mechanisme’ dat in een grote variëteit aan contexten werkt en een veelvoud van gedragingen vormt. Klasse creëert verschillende *habitus*, met verschillende niveaus van kapitaal en met uiteenlopende smaken en vormen van cultuurparticipatie.

Gwen
Parry

Editie 222
maart - april
2023

Bourdieu's connectie van klasse met kunst (via habitus) roept vragen op. Hoe worden makers in de kunstsector erdoor beïnvloed? En hoe komt dit tot uitdrukking in wat er over die makers geschreven wordt, bijvoorbeeld als hun leven wordt samengevat? Kunnen we het 'thuis' van kunstenaars achterwege laten in omschrijvingen van hun werk? En wat valt er, zeker in het licht van huidige beleidsvraagstukken, te winnen als klasse opgenomen wordt als onderdeel van een analytisch repertoire?

Het denken van Bourdieu, waarin *habitus* een zekere deterministische impact heeft op het individu en de verhouding tot kunst, heeft zelden het raamwerk gevormd voor de kunstenaarsbiografie. De biografie is vooral toegepast op de visie van de kunstenaar als een op zichzelf staand en transcendentiaal genie. In het essay 'Minimalism and Biography' uit 2000 analyseert Anna Chave hoe de machinale, onpersoonlijke esthetiek van het minimalisme in de jaren zestig de kunstenaarsbiografie poogde los te koppelen van kunst. 'Ik wil 'ik heb dit gemaakt' verwijderen uit mijn werk,' heeft Ellsworth Kelly ooit gezegd. Chave beargumenteert dat die verwijdering mogelijk werd dankzij de 'universele' subjectpositie van die tijd. De witte, cisgendered man werd in recensies en andere teksten vaak omschreven als iemand met een autonome visie en aanpak, terwijl bij vrouwelijke collega's vooral het netwerk en de invloeden benadrukt worden. Niet-universele karakteristieken als vrouwelijkheid, gendernonconformiteit, niet-witheid of lichamelijke bijzonderheden geven, zo toont Chave, vaker aanleiding om de maker te omschrijven binnen een bredere, collectieve context, ongeacht inhoudelijke thema's. Het minimalisme kwam op in een tijd waarin bespiegelingen over subjectiviteit in brede zin op de achtergrond raakten. In de jaren zestig verheven neomarxisten materiele en sociale categorieën boven individuele en subjectieve aspecten. Voor veel marxistische denkers zijn persoonlijke en expressieve waarden van secundair belang. Chave toont dat die waarden vaak met vrouwelijkheid geassocieerd worden.

De culturele onderhandeling tussen oude en nieuwe modellen die vandaag volop gaande is, gaat gepaard met een opwelling van erkenning voor een diversiteit aan geleefde ervaringen. Dit behelst een heroverweging van het belang van het persoonlijke, en van de verhouding van het individuele tot het collectieve. Het creëert een momentum voor een herbevraging van de universele subjectpositie in de kunst. Met dank aan schrijvers als Nochlin en aan activisten zowel binnen als buiten de (kunst)theoretische disciplines, brokkelt decennia na deze vroege kritieken het geloof in het universele subject binnen culturele instituten steeds verder af. Er wordt betoogd meer en andere verhalen te willen vertellen dan voorheen, door een grotere verscheidenheid aan *raconteurs*. Dit wordt bestendigd door de opmars van managers gespecialiseerd in Toegankelijkheid, Diversiteit en Inclusie, die in huis worden gehaald om verandering van de vier P's te waarborgen: programma, partners, personeel en publiek. Het Stedelijk Museum Amsterdam, waar ik nog enkele weken werk als senior redacteur, heeft de afgelopen jaren veel media-aandacht gekregen door uitgesproken ambities op dit gebied. Ook de documentaire *White Balls on Walls* van Sarah Vos die eind 2022 in première ging, gaat daarover. De film richt zich vooral op Zwartheid, en toont een lerend instituut dat aan het begin van de film anders is dan aan het eind. De 'de-universaliseringsdrang' in de Nederlandse kunstsector richt zich momenteel vooral op kleur, gender en cultuur. Klasse wordt vaak vergeten, hoewel het een analytische bron is vanuit waar geput kan worden om kunst rijker en raker te omschrijven.

Die potentie komt het duidelijkst naar voren bij de portrettering van makers die een sterke systeemkritiek uitoefenen, zoals de Nederlandse punkrockband Hang Youth. De band, opgericht in 2015, maakte afgelopen zomer furor op Lowlands en in een uitverkocht Paradiso met nummers als – de titels staan gewoonlijk in kapitalen – *Je haat geen maandag je haat kapitalisme* en *Leg de Zuidas in de as*. In een plat accent uit Amsterdam-Noord hekelen de bandleden de gevestigde orde. Ondanks hun expliciete referenties aan Marx, en hoewel ze onder meer in *de Volkskrant* omschreven werden als 'de stem van een nieuwe protestgeneratie', is hun werk door critici niet met klasse in verband gebracht. Velen zien de band als een groep witte middenklasse jongens uit de randstad, maar hun sociale realiteiten zijn veel complexer, en hun biografieën herbergen verhalen die tonen hoe zowel kunst als protest kunnen ontstaan. Hoe is het om op te groeien als lid van de eerste generatie hoogopgeleiden met een creatieve ambitie? Was de systeemkritiek uitgebleven als de leden van Hang Youth in een andere wijk opgegroeid waren? Het is, Bourdieu volgend, van minder groot belang om hun klasse te definiëren, dan om vanuit een begrip van de vormende kracht van de habitus het werk van deze makers te begrijpen. Het zou Bourdieu wellicht niet verbazen dat ze begin 2023 een nummer met de titel 'Steek de Mona Lisa in de Fik' uitbrachten. Voor een groot deel vallen de bandleden samen met wat Chave als de 'universele subjectpositie' omschreef, waardoor de klasseblindheid zich nog sterker aftekent. Het is die spanning tussen geleefde ervaring en de culturele onzichtbaarheid van klasse die een grote potentie voor kunstkritiek openbaart.

'Het woord 'arbeidersklasse' is nagenoeg uit het dagelijkse taalgebruik verdwenen,' rapporteerde *de Volkskrant* in 2021. Wie zoekt in de krantenarchieven van het afgelopen jaar komt het woord amper tegen. Ook het archief van *De Witte Raaf* bevat weinig essays en recensies waarin klasse besproken wordt – het begrip wordt alleen af en toe zijdelings aangehaald. *De Groene Amsterdammer* heeft de afgelopen jaren slechts een paar essays gepubliceerd waarin klasse gebruikt wordt als analytisch raamwerk, wat gezien het politieke gedachtegoed van het blad beperkt is. Als we het in Nederland zowel binnen als buiten de cultuursector over sociaal verschil en ongelijkheid hebben, gebruiken we meestal een andere, meer specifieke taal. Toch onderscheidt het Sociaal en Cultureel Planbureau (SCP) klassen in Nederland, zes om precies te zijn, die omschreven worden als 'een zachte tweedeling' met 'daartussenin herkenbare maatschappelijke segmenten'. De klassen zijn vastgesteld op basis van empirisch onderzoek naar vier typen menselijke hulpbronnen: economisch, cultureel, sociaal en persoonskapitaal. Het komt in de buurt van Bourdieus begrip van kapitaal, dat hij in *La Distinction* omschreef als 'de groep echt bruikbare middelen en krachten'. De bovenste groep noemt het SCP de 'gevestigde bovenlaag' die beschikt over het meeste kapitaal: deze mensen hebben niet alleen een gunstige positie in termen van onderwijs, werk, inkomen en vermogen, maar ook wat sociale relaties, culturele inbedding en gezondheid betreft. Het zogenoemde 'precariaat' blijft bij elk van de vier typen hulpbronnen achter op de rest van de bevolking. Hier tussenin bevinden zich de 'jongere kansrijken', de 'werkende middengroep', de 'comfortabel gepensioneerden' en de 'onzekere werkenden'.

Door deze indeling in zes omschrijvende in plaats van drie politieke klassen, kunnen beleidsmakers nauwkeuriger kijken naar tendensen die verschillen verklaren en bewerkstelligen: de in- en uitstroom in basisscholen, het gemiddelde inkomen in een wijk, alsook mobiliteit tussen de klassen en de rol van leeftijd daarin. Maar deze microanalyses zorgen er ook voor dat we als samenleving al die problemen niet met elkaar verbinden, waardoor een diepere systeemkritiek vaak uitblijft. Klasse wordt zo gereduceerd tot iets dat louter descriptief is, en ideologisch neutraal. Toch tonen sociaaleconomische analyses aan – het bekendst is het werk van Thomas Piketty – dat klasse in de eenentwintigste eeuw wel degelijk een doorslaggevende factor is voor ongelijkheid. Het manifesteert zich zelfs in een verschil in levensduur, die in Nederland in 2022 volgens het Centraal Bureau voor de Statistiek gemiddeld negen jaar is, wat concreet wil zeggen dat iemand van de hoogste klasse negen jaar later overlijdt dan iemand van de laagste klasse. Ondanks deze schrijnende ongelijkheid zijn het vooral de laagste klassen, waartoe bijna dertig procent van Nederland wordt gerekend, die zelden of nooit gaan stemmen. Onder andere Stuart Hall en Charles Leadbetter hebben beargumenteerd dat in de nieuwe 'postfordistische' economie de arbeidersklassen geen weerstand meer kunnen of willen bieden aan de manier waarop ze uitgebuit worden.

In 1980 schreef ook André Gorz in zijn boek *Adieux au prolétariat* dat het de economie is die de basis vormt van de verwerping van de traditionele klassensolidariteit. En toch heeft klasse een grote invloed op onze samenleving, en dat zowel binnen een stad of een land, als tussen werelddelen. In Nederland wordt klasse als analytische categorie zelden heroverwogen om hedendaagse cultuur te beschouwen, maar in het Verenigd Koninkrijk lijkt er sprake te zijn van een recente opleving. De Arts Council England, de Britse raad voor cultuur, kijkt sinds enkele jaren nadrukkelijk ook naar 'class and social mobility' als onderdeel van hun diversiteitsbeleid. De afgelopen jaren is er een groot onderzoek gestart om data te verzamelen over de beperkingen die 'working class people' ondervinden bij het toetreden tot de kunstsector. 'Socio-economische diversiteit' wordt nadrukkelijk ondersteund. 'Gelijke toegang tot werken in de kunsten blijft een van de meest urgente vraagstukken voor de sector vandaag, aangezien mensen met een lagere sociaal-economisch achtergrond nog steeds zwaar ondergerepresenteerd zijn onder kunstenaars en werknemers van Britse theaters, festivals, galleries en andere kunstinstellingen,' zo betoogt een rapport uit 2019 van The Bridge Group, een 'non-profit consultancy' die via onderzoek sociale gelijkheid wil bevorderen. Het onderzoeksrapport *Panic! Social Class, Taste and Inequalities in the Creative Industries* uit 2018 toont dat de arbeidersklasse ongeveer tien procent van de banen in de kunst- en cultuursector, terwijl 48 procent van het Verenigd Koninkrijk zich als 'working class' identificeert. De opleving in interesse voor klasse is dus een passende reactie op een opmerkelijke scheefgroei.

In Nederland richt beleidsonderzoek zich vooral op 'herkomst, sekse en leeftijd' – zoals een rapport uit 2018 het samenvatte – om de samenstelling van de culturele sector te omschrijven, zonder overigens op deze gebieden representatief te zijn. Wel wordt er geregeld gepubliceerd over de gevolgen van de kwetsbare positie op de arbeidsmarkt van wie in de sector werkzaam is. In geen andere sector is de scheefgroei tussen opleiding en inkomen zo groot, en bijna negentig procent van alle werkers is zzp'er of freelancer. Ook de collectieve

arbeidsovereenkomst binnen musea wordt momenteel bekritiseerd: begin 2023 werd er nog actie ondernomen omdat musea van hun personeel verwachten zelf de klappen van de huidige hyperinflatie op te vangen, terwijl de loonschalen al jaren stagneren en achterblijven op andere sectoren. De culturele sector kent internationale verschillen maar ook globale tendensen. Martha Rosler sprak al in 2011 in een artikel op *e-flux* van een 'culture class', onder andere gekenmerkt door precariteit. Ondanks het ontbreken van Nederlandse data, bestaat er zeker ook hier een 'precarious class', wat de obstakels onderschrijft die het daadwerkelijke 'precariaat' kan ervaren bij toetreding tot de culturele sector.

De manier waarop klasse in de kunst aan de orde kan worden gesteld, zal zich van de logica van politieke representatie moeten onderscheiden. Anders dan voor classificaties als 'niet-Westers' of 'vrouw' is het moeilijker om de 'arbeider' in beleid te vatten, want het is niet makkelijk om klasse numeriek te benaderen. Sabrina Mahfouz doet in *Smashing It. Working Class Artists on Life, Art and Making It Happen* uit 2020 een enthousiasmerende poging om de logica van inclusie op de Britse werkende klasse toe te passen. Centraal in haar boek staan echter verhalen van makers die passen in de retoriek van het geniale individu dat obstakels overwint dankzij de zoete combinatie van talent en wilskracht. Daardoor ontbreekt de propositie dat dankzij kunst over de contouren van sociale gelijkheid gespeculeerd kan worden. Mahfouz accepteert impliciet het neoliberale dogma waarbinnen de individuele kunstenaar opereert. De historische beoordeling van artistieke grootsheid vis-à-vis de universele subjectpositie wordt niet bevraagd, en hoe kunstinstituten zich uit hun habitus kunnen werken wordt niet onderzocht.

Een andere benadering is eveneens nodig, zoals Marina Vishmidt in dit nummer van *De Witte Raaf* schrijft, omdat klasse een uitbuitingsrelatie onderhoudt met kapitaal. Natuurlijk hebben veel identiteiten een directe economische oorsprong, en consequenties die diep met klasse verbonden zijn. Olúfẹ́mi O. Táíwò beargumenteert in zijn boek *Elite Capture. How The Powerful Took Over Identity Politics* uit 2022 dat identiteitspolitiek vooral binnen bestuurskamers bedreven wordt, terwijl het klassebewustzijn vergt om de contouren van die kamers zelf op te tekenen. 'Elites' kunnen activisme overnemen en instrumentaliseren, terwijl het raamwerk waarbinnen ongelijkheid ontstaat behouden blijft, net als de machtspositie van directeurs. Táíwò poneert dat de managementklasse, in toenemende mate etnisch- en genderdivers, die de goed geoliede machines van kennis en culturele productie domineert, zelf kiest aan welke gemarginaliseerde stemmen aandacht wordt gegeven, zonder dat hun eigen klasse structureel bedreigd wordt. De strijd van en voor gelijkheid zou niet moeten gaan over wie er namens wie in de kamers van de elite zitting heeft, maar over hoe we de muren van die kamers kunnen slechten. Dat noemt Táíwò constructieve politiek waar vooral de zwakken en kwetsbaren wel bij varen. Daarmee kiest hij duidelijk voor klasse, en niet voor identiteit.

De potentie van klasse als methode om identiteiten te overstijgen werd al lang geleden helder ingezien en beschreven door verzetsstrijder Anton de Kom. In zijn boek *Wij slaven van Suriname* uit 1934 roept hij niet alleen Surinamers, maar ook de Nederlandse arbeidersklasse op om in actie te komen tegen koloniale uitbuiting. Uit de gepubliceerde versie bleek een passage weggehaald, die wel nog in voorpublicaties te lezen was.

'En gij, Nederlandse proletariërs voor wie ik mede dit boek schrijf, gij die geen deel had aan de schatten der Hollandse regenten, die in de gouden eeuw gebrek leed en opgehangen en neergeschoten werd voor het Waaggebouw van uw hoofdstad, [...], gij die de schuld niet deelt der overheersers, omdat gij zelve overheerst werd, gij zult de voorvechters onzer vrijheid met ons liefhebben.'

Emma Dabiri betoogt zelfs dat ras als sociaal construct uitgevonden is om weerstand te versplinteren en om de klassenstrijd tegen te werken. In haar boek *What White People Can Do Next* uit 2021, bespreekt ze het verschil tussen *allyship* en *coalition*. Dabiri pleit voor het tweede, waarbij ze, in de woorden van Fred Moten in *The Undercommons* uit 2013, zoekt naar coalities die voortkomen 'out of your recognition that it's fucked up for you, in the same way that we've already recognized that it's fucked up for us'. Klasse heeft binnen dit ideaal een grote rol te spelen in de identificatie van gemeenschappelijke doelen. Dabiri pleit nadrukkelijk tegen een intersectionaliteit van identiteiten, maar vóór een intersectionaliteit van doelen. Als voorbeeld haalt ze onder andere de Rainbow Coalition aan: een samenwerking tussen de Black Panthers, de Puerto Rican Young Lords en de Young Patriots, een witte arbeidersbeweging uit het zuiden van het land. Deze opmerkelijke coalitie

werd verbonden door het idee dat het in ieders belang was om samen te strijden tegen de ongelijkheden die voortgezet worden door het kapitalisme. Onderdeel van deze intersectionaliteit van doelen is een klassenbewust onderscheid met de constructie van identiteiten, die hun oorsprong vinden in conflict. Dat geldt voor de uitvinding van het construct ras, maar ook voor de meer performatieve elementen in het construct gender.

Biografieën van kunstenaars, in zowel glossy tijdschriften als in kunsthistorische catalogi, communiceren over de aard van kunst, het menselijk kunnen en excellentie – en over de rol die de sociale orde hierin speelt. Het beeld van de werkelijkheid dat in veel biografieën geschetst wordt, is er een van een klasseloze maatschappij, terwijl klasse een ingrijpende invloed heeft op hoe (en of) mensen kunst benaderen. Klasse laat toe om een scherper beeld te schetsen van de werkelijkheid, en om meer trefkracht vragen te stellen over creatieve 'grootseheid'. Bourdieu toonde de invloed van habitus aan op de waardering van die grootseheid, als klassegedetermineerde kwalificatie. Klasse *niet* gebruiken in de omschrijving van makers en wat ze doen, miskent de invloed van die habitus.

Terugblikkend op het werk van Westwood, schreef Veronica Horwell in *The Guardian* dat diens 'originele ideeën over uiterlijk voortkwamen uit haar instinctieve begrip van de vroege, kortstondige seksuele aantrekking die de samenleving traditioneel aan vrouwen uit de arbeidersklassen toekent'. Het is een analyse waarin klasse wordt gebruikt om de biografie te verheffen tot een complexe samenkomst van materiële en sociale, maar ook van individuele en subjectieve categorieën. Kunst wordt op die manier meer dan een abstracte ruimte voor representatie, en veeleer een terrein waarop materiële realiteiten zowel erkend als uitgedaagd kunnen worden.