

MAIL ART

Een sociaal netwerk voor de kunst

In de jaren 1970 nam Mail Art een grote vlucht. Door de lage kosten van het zenden van poststukken kon iedereen deelnemen aan dit democratische communicatie-experiment, waar zelfs het ijzeren gordijn geen onoverkomelijke barrière voor bleek. Leen Bedaux analyseert het potentieel van deze kunstvorm aan de hand van *I am*, een 'International Artist Meeting' in Warschau.

De opkomende netwerkcultuur vroeg in de jaren zeventig om herziening van bestaande kunstcriteria. De groeiende macht van tussenmenselijke relaties bracht iedere vorm van kunst steeds meer tot wankelen. Ook binnen de beeldende kunst verschoof de aandacht van het maken van materiële objecten naar het creëren van immateriële verbanden. Met andere woorden, het ging niet meer om objecten, niet om de relatie tussen een object en een subject, maar om de directe verhouding van subjecten tot subjecten. Gevestigde kunstinstellingen accepteerden daarom nieuwe kunstvormen zoals de performancekunst, maar wilden zich niet inlaten met fundamenteel vernieuwende organisatiemodellen. Mail Art was zo'n model. Het was een experiment van beeldend kunstenaars, maar ook performers, schrijvers, dichters en tentoonstellingsmakers die zich demonstratief aan de heersende conventies van het kunstestablishment onttrokken. De museale wereld was hen te objectgericht, te gesloten, te nationaal en louter symbolisch. Ze ontplooiden hun kunstactiviteiten daarom doelbewust buiten de geijkte instituten en bekritiseerden te midden van de maatschappij de normatieve ideologieën van de heersende macht.

Mail Art kan worden gezien als een alternatieve organisatiestructuur met de intentie nieuwe vrijruimten te creëren voor onafhankelijke kunst. Het idee van een uitzonderlijke positie van de geniale kunstenaar werd opzijgeschoven en vervangen door een pragmatische perspectief op het kunstenaarschap. Het ging erom een kunstenaarsnetwerk op te bouwen waaraan iedereen zou kunnen bijdragen zonder beperkende hiërarchische structuur. Mail Art was een vrij en openbaar toegankelijk systeem. In die zin kan Mail Art worden beschouwd als een analoge voorloper van huidige digitale netwerken.

Met de verspreiding van poststukken en gestencilde kunstpublicaties was een begin gemaakt voor een alternatief communicatiesysteem dat expliciet kritisch tegenover de indoctrinatie van massamedia zoals radio en televisie stond. Met handmatig vervaardigde poststukken distantiëerden de kunstenaars zich van de nogal eenzijdige massacultuur. In tegenstelling tot deze dominerende media, die bovendien grotendeels in handen waren van de nationale overheden en invloedrijke marktpartijen, was het doel van Mail Art dat iedereen spontaan en zonder censuur aan het woord kon komen.

Mail Art kan omschreven worden als een artistiek informatie- en communicatie-experiment. Kunstenaars zochten naar een democratisch kunstmodel waarbij zender en ontvanger gelijkwaardig konden zijn. Een ongeschreven wet van Mail Art was dan ook dat de poststukken met eenvoudige technieken te realiseren waren, zodat iedereen goedkoop en onmiddellijk kon participeren. Poststukken werden vermenigvuldigd en voorzien van een postzegel aan het hele netwerk verstuurd. Vaak was een bepaald onderwerp het uitgangspunt en het was de bedoeling dat anderen uit het netwerk hierop inhoudelijk reageerden. Kunstenaars creëerden al communicerend een stimulerende omgeving waaruit iedereen inspiratie kon putten.

Kunstenaars waren bereid een deel van hun ambities voor een individuele beroeps carrière op te geven voor participatie in deze innovatieve netwerken. Ze ontplooiden hun ideeën vanuit het visionaire bewustzijn dat de opkomst van steeds efficiëntere massamedia ook de cultuur van de maatschappij zou gaan bepalen en zochten hierin een nieuwe vrijplaats voor onafhankelijke kunst. Veel Mail Art-kunstenaars die in de jaren zeventig communicatiemediën en distributiekanaalen verkenden, onderzochten in de jaren tachtig in het kielzog van nieuwe media naar artistieke kaders voor radioprogrammering, live streaming en kabeltelevisie. Ze zagen niet alleen de kans, maar ook de noodzaak om zich de nieuwe informatie- en communicatietechnologieën toe te eigenen.¹ Door te experimenteren met nieuwe media hadden deze kunstenaars een instrument in handen om de impact van technologische ontwikkelingen op de maatschappij mede te bepalen.

Oost en West

Middels Mail Art verkenden kunstenaars de effecten en mogelijkheden van een onbegrensd netwerk. Ze ambieerden een vrijplaats te creëren die over landsgrenzen heen reikte. Het ideaal van zelfstandigheid en onbegrensdheid kon het beste worden verwezenlijkt door de opbouw van een mondiale kunstenaarsgemeenschap die nationale barrières oversteeg. Kunstenaars zagen er dan ook een bijzondere uitdaging in poststukken van en naar landen met strenge overheidsensuur te versturen om repressieve overheidsautoriteiten te provoceren. Dit verklaart dat in Europa veel gedreven posttuitwisseling plaatsvond over de grenzen van het IJzeren Gordijn.

Kunstenaars verbeeldden in hun poststukken vaak provocatief de tekortkomingen van het staatsocialisme en het Westers kapitalisme. Anderen gaven een imaginaire voorstelling van een vrijplaats die ver stond van de bestaande ideologieën. Het overkoepelende ideaalbeeld berustte op het geloof in een kunst die immuun was voor overheidsbemoeienis en commercie. Ondanks de autonome doelstellingen waren de kunstenaars er soms ook expliciet op uit om deze ideologische barrières teniet te doen. In sommige gevallen verwezenlijkten de correspondenties een concreet politiek effect, maar over het algemeen waarborgden ze vooral de potentie van een goed functionerend wereldwijd vertakt kunstenaarsnetwerk.

De uitgebreide netwerken tussen Oost en West leidden tot de organisatie van een aantal fysieke ontmoetingen. Een manifestatie die vanuit de Nederlandse Mail Art-scene werd aangestuurd vond in 1978 in Warschau plaats. Tijdens deze vijfdaagse manifestatie *I am* – voluit geschreven International Artists Meeting – waren kunstenaars uit zowel Oost als West aanwezig. De manifestatie werd georganiseerd door de Warschause Galerie Remont op initiatief van de Poolse organisator Henryk Gajewski die werd bijgestaan door de Nederlandse kunstenaarsinitiatieven De Appel in Amsterdam en Agora in Maastricht. Gajewski kwam in contact met deze kunstenaarsinitiatieven via de in Nederland wonende Mexicaanse kunstenaar Ulises Carrión die zelf actief was in het Mail Art-netwerk. Van het vijftigtal performancekunstenaars, videokunstenaars, filmmakers, muzikanten en critici van weerszijden van het IJzeren Gordijn, waaronder Alison Knowles, Petr Stembera en Petr Bartos kwa-

men er zo'n twintig uit Nederland, waaronder Raul Marroquin, Hans Eykelboom en Ulises Carrión.²

De manifestatie was bedoeld om ervaringen te delen en elkaars werk te bespreken. Als uitgangspunt gold dat ondanks verschillende culturele, ideologische en sociaal-geografische achtergronden kunstenaars vanuit overeenkomstige beginselen handelden.³ Maar er bleken ook fundamentele verschillen te bestaan. Westerse kunstenaars zagen een brede verspreiding en grote publiciteit meestal als winst. Daarentegen overheerste bij Oost-Europese kunstenaars een grondig wantrouwen tegenover iedere vorm van openbaarheid vanwege continu dreigende overheidsrepressies.⁴

Het verschil tussen de West- en Oost-Europese opvattingen bleek ook uit individuele kunstenaarsbijdragen. De Tsjechoslowaakse kunstenaar Petr Bartos hield zijn performance *Pigeons, what are you for?* op een plein in de buurt van Galerie Remont. Postduiven die opgesloten zaten in kartonnen dozen, beschilderd met de Tsjechoslowaakse driekleur, werden hier gelost. De kunstenaar verbeeldde hiermee niet alleen op een ludieke manier een contradictie tussen benauwende overheidscontrole en de vrije vlucht van postduiven, maar zinspeelde ook op de mens als een gedisciplineerde soort in de maatschappij. Uit zijn bijdrage, vergelijkbaar met die van andere Oost-Europese kunstenaars, blijkt een sterk bewustzijn voor overlevingsstrategieën binnen een gecontroleerd staatsregime.

Hans Eykelboom refereerde aan een typisch Westers dilemma, namelijk het wel of niet conformeren aan de wetten van de markt. Hij liet een groep van ongeveer 25 personen in een processie door de straten van Warschau lopen. Ze droegen sandwichborden met een identieke foto van de kunstenaar. De performance suggereerde dat de kunstenaar te koop werd aangeboden en tegelijkertijd deed de groepswandeling ook denken aan een begrafenisstoet. Vergelijkbaar met deze performance reageerden ook de meeste andere voordrachten van West-Europese kunstenaars op de bedreiging van de cultuurindustrie en de vercommercialisering van de openbare ruimte.

In de bovengenoemde performances wordt op vergelijkbare wijze de eigen politieke situatie kritisch verbeeld. Bartos doelde met zijn opgesloten duiven op de beperking van openbare communicatie. Eykelboom refereerde met zijn reclameborden

aan de vercommercialisering van het publieke domein. Uit beide performances spreekt een verlangen naar een ruimte om zich vrij te kunnen uiten. Deze performances tonen op metaforisch niveau het culturele klimaat waaraan Mail Art-kunstenaars wilden ontsnappen. Ze illustreren de achtergronden waaruit de behoefte ontstond naar een vrij en algemeen toegankelijk kunstenaarsnetwerk.

Tijdens de manifestatie *I am* in Warschau hield de kunstenaar Ulises Carrión een lezing met de titel *Mail Art and the Big Monster* waarin hij, meer dan de meeste van zijn collega's, vraagt tevens plaatste bij al te optimistische verwachtingen van nieuwe organisatiestructuren voor de kunst, want ook deze zouden gedomineerd kunnen worden door ondoorzichtige machten. Hij schetste een scenario waarin alles draait om het gevecht tegen het zogenaamde Grote Monster. Zijn schrikbeeld is geen benoembaar ding of persoon, het monsterlijke ligt in het onbenoembare, het staat voor een dominante en tegelijk ongrijpbare macht: 'To tell you the truth, I don't know exactly what or who I am talking about. All I know is that there is a Monster. And that by posting all sorts of mail pieces I am knocking at his door.'⁵

In Carrións inbeelding onderdrukt het monster iedereen en heeft het bovendien de kracht de maatschappij uit elkaar te drijven. In zijn optiek diende Mail Art niet zozeer als een mogelijkheid te ontsnappen aan heersende staatsideologieën, zoals bovengenoemde voorbeelden, maar kwam voort uit een wereldbeeld waarin de vijand van binnenuit komt: 'You call the Monster anything you like, according to your experience and beliefs. But the fact is, that the Big Monster exists and oppresses us.'⁶ Zijn Grote Monster is een abstractie van een klunen machtstructuren die de maatschappij verdeelt en uiteendrijft. Hij gebruikt de metafoer van het Grote Monster om aan te geven dat deze machtstructuren veelal ongrijpbaar en tegelijkertijd allesbepalend zijn. Carrión spreekt van oppressie, die dus niet zozeer vanuit aantoonbare polariteiten is te verklaren, maar vanuit machtstructuren die zich in de poriën van de individualistische samenleving hebben genesteld. Onderdrukking is daardoor overal aanwezig en niet meer eenduidig traceerbaar.

Op een poëtische manier beschrijft hij de werkwijze van Mail Art en gebruikt afwisselend strijdlustige en sprookjesachtige taal om enerzijds

de werkelijke dreiging aan te kaarten en anderzijds het ongrijpbare ervan met woorden te verbeelden: 'Every invitation we receive to participate in a Mail Art Project is part of the Guerrilla against the Big Monster. Every Mail Art piece is a weapon thrown against the Monster who is the owner of the 'Castle' who separates the ones from the others, all of us.'⁷ Carrión komt tot de conclusie dat het voor de kunstenaar onmogelijk is deze macht uit het veld te ruimen, maar dat iedere individuele kunstenaarsbijdrage in het correspondentiesysteem het streven moet hebben het Monster te lijf te gaan. De essentie van Mail Art ligt volgens hem vooral in het versterken van tussenmenselijke relaties door kritische en kunstzinnige communicatie.

Het gaat Carrión vooral om de kracht van de verbeelding, en hij wantrouwt de ambitie om de groei van het kunstenaarsnetwerk als doel te stellen. Mail Art is volgens hem dan ook niet meetbaar aan de hand van de omvang van het netwerk, maar aan de hand van de intensiteit van de correspondentie: 'But when we are knocking at the Monster's door, what does it count? The answer is simple: it counts how hard we're knocking. How can we measure the intensity of our knocking? By the echo we produce, obviously.'⁸ Hij ziet de meerwaarde van het wereldwijde correspondentieverkeer vooral in de betekenis die kunstenaars eraan kunnen geven. Carrión begon daarom zijn lezing ook met de stelling dat Mail Art weinig van doen heeft met het verzenden van poststukken maar alles met kunst: 'In the expression "Mail Art" the word "Mail" can be replaced by multiplicity, by expediency, by distribution, or by many other words. On the other hand, in "Mail Art" the word "Art" is there for Art, for Art and for absolutely nothing else.'⁹

Vanuit Carrións perspectief is Mail Art dus niet zozeer een toegankelijk en democratisch model waarin iedereen gelijkwaardig aan het woord kan komen. Hij weerspreekt dan ook de eerder omschreven conventie dat de poststukken eenvoudig, goedkoop en onpretentius zouden moeten zijn. Hij stelt dat Mail Art helemaal niet zo eenvoudig is, omdat een interactie tussen kunstenaars eerst op gang gebracht moet worden. Goedkoop is het volgens hem ook niet echt, aangezien het poststuk vele malen gereproduceerd en gedistribueerd moet worden. En onpretentius is het allerminst om de reden dat kunstenaars per definitie vanuit hogere doelen handelen.

- 1 Conclusie uit eerdere lezing over Agora, Maastrichts kunstinitiatief in Jan van Eyck Academie, mei 2010.
- 2 Uit Nederland waren onder meer aanwezig: Aggie Smeets, Ger van Dijck, Theo van der Aa, Servie Janssen, Harrie de Kroon, Albert van der Weide, Hans Eykelboom, Marten Hendriks, Ulises Carrión, Raul Marroquin, Klaas Gubbels, Jan Brand en Marga van Mechelen. Uit andere Westerse landen waren onder meer Joel Marechal uit Frankrijk, Hendrik Have uit Denemarken, Gerald Minkoff uit Zwitserland, Franco Vaccari uit Italië, Alison Knowles uit de Verenigde Staten, Paul Woodrow en Brian Dyson uit Canada aanwezig. En uit de voormalige Oostbloklanden Petr Bartos en Petr Stembera uit Tsjecho-Slowakije, Tibor Hajas uit Hongarije, Krystof Zaberski uit Polen en kunstenaarsgroep Laboratorium TP en studenten van de Poolse academie Ruchu. Bron: Agora Archief Maastricht.
- 3 Zoals Gajewski het in zijn openingspeech formuleerde: 'It's possible that by learning of other people's problems we come to understand better our own. We do not want to get acquainted with these problems only by the impersonal means of mass media. We want to analyze them through direct contacts with the artists and this is why "I am" does not only stand for "international Artists Meeting but as a personal statement by each artist.' Uit de lezing *I am* van Henryk Gajewski 1978, fotokopie in Agora Archief Maastricht.
- 4 Conclusie uit gesprekken met Henryk Gajewski in 2010.
- 5 Lezing *Mail Art and The Big Monster* (1978) van Ulises Carrión, fotokopie in Agora Archief Maastricht.
- 6 Ibidem.
- 7 Ibidem.
- 8 Ibidem.
- 9 Ibidem.

E.H. ARIËNS KAPPERS



oude prenten

Nieuwe Spiegelstraat 32
1017 DG Amsterdam
020-623 53 56