

# ' dialogues '

TENTOONSTELLINGSCONCEPT VAN GASTCURATOR LUK LAMBRECHT

Antwerp 1995

## Kunst, filosofie en maatschappij

Richard Shusterman

De meeste discussies over kunst in deze postmoderne tijden richten de focus op het verwarde heden en de onzekere toekomst van de kunst, op ons onduidelijk gevoel dat ze als het ware aan het ronddolen is in de wildernis, en op ons verlangen om haar naar een meer belovend land te leiden. Maar natuurlijk roepen deze vragen een derde op, namelijk die van het verleden. Want zonder begrip van krachten uit het verleden, die het heden van de kunst gevormd hebben, zal ons begrip van het heden oppervlakkig en op kortzichtige wijze intuïtief zijn, en bijgevolg een ontoereikende basis voor het verbeteren van de toekomst van de kunst. In mijn observaties geef ik een korte schets van een deel van het formatief verleden van ons artistieke heden, alvorens ik, zelfs korter, enige mogelijke toekomstige richtingen suggereer. Als professioneel filosoof zal ik mij concentreren op de *filosofische* krachten die de kunst gevormd hebben door het bepalen van haar concept of definitie binnen de westerse cultuur. Mijn mening is dat, om redenen die nu grotendeels vergeten zijn, het vormen van het concept van de kunst door de filosofie een *misvormen* was, met als doel de kunst te beperken tot een heel enge en begrensde rol bij het dirigeren van het sociale leven.

Aanvankelijk, in het oude Athene, definieerde de filosofie de kunst om zo zichzelf te definiëren als iets beters; niet enkel als de bron van superieure wijsheid maar als de bron van de meest nobele en meest intense vreugde van beschouwing. Met Socrates en Plato werd de filosofie geboren uit een strijd voor intellectuele overheersing, die gestreden werd tegen de redekunsten- naars of de sofisten enerzijds en de kunstenaars anderzijds (met poëzie als de artistieke hoofd- vijand, aangezien ze de heilige wijsheid van de Griekse traditie het best in taal bevatte en ze niet de manuele inspanning van de plastische kunsten impliceerde). Net zoals filosofie de polemische strategieën van de retoriek gebruikte, ontleende ze ook haar belangrijkste epistemologische en metafysische oriëntaties aan de kunst. Het ideaal van kennis als *theoria*, een onthechte contemplatie van de realiteit in plaats van een actieve reconstructie ervan, weerspiegelt de houding van iemand die dramatische of plastische kunsten observeert. Op gelijkaardige wijze suggereert de idee dat de realiteit uiteindelijk bestaat uit welomlijnde en stabiele, rationeel en harmonieus geordende Vormen, waarvan de beschouwing een subliem genot mogelijk maakt, een preoccupatie met fijne kunstwerken, een jaloerse fixatie op hun heldere vormen en hun duurzame harmonieën, die hen doen uitstijgen boven de verwarrende flux van de gewone ervaring en die hen meer levendig, permanent en aantrekkelijk - in de zin van meer reëel - doen lijken dan de gewone empirische realiteit. Aangezien dichters hoog in aanzien stonden bij de Grieken, niet enkel als scheppers van schoonheid maar als verschafters van wijsheid, heeft de filosofie haar autonomie en haar privilege gevestigd door de kunst in meer negatieve termen te definiëren. Met een

gretige dialectische ingenuïteit heeft ze haar eigen imitatie van de kunst getransformeerd in een denigrerende definitie van kunst als imitatie of mimesis. Voor Plato was de kunst (als een imitatie van louter voorkomen) niet enkel dubbel verwijderd van de ware vormen van de realiteit. Ze verschalkte ook, en deed een beroep op het laagste gebied van de ziel, en kon zelfs niet met de filosofie wedijveren in termen van schoonheid en het genot van het verlangen. Terwijl de kunst ons van mooie objecten kan voorzien, biedt de filosofie een verdiepte contemplatie van de meer perfecte schoonheden van de transcendentale vormen, die culminerend in de vorm van de schoonheid zelf. Plato definieerde de kunst dus niet om de praktijk ervan aan te moedigen of om het begrijpen ervan te doen toenemen, maar eerder om ze te denigreren, binnen de perken te houden en te controleren, om ze te isoleren van de serieuze aangelegenheid van het leven; zelfs, zoals we zien in de *Republiek*, tot op het niveau van censuur en verbanning. Deze inaugurale definitie liet zo'n vormende invloed na in het domein dat de filosofen, zelfs wanneer ze zich vrijer begonnen op te stellen t.o.v. Plato's verdomlijst tegen de kunst, nog binnen de perken bleven van die categoriserende logica, die de kunst elke serieuze rol in de kennis of de praktijk ontnemt en haar inferioriteit t.a.v. de filosofie verzekert. We zien dit reeds in Aristoteles' verdediging van de kunst. Alhoewel hij de tragedie looft voor een waarheid die meer filosofisch is dan de geschiedenis omdat ze het universele imiteert, versterkt deze lof eenvoudigweg de imitatie-theorie en de hegemonie van de filosofie. Op een overeenkomstige wijze maakt Aristoteles een scherp onderscheid tussen kunst en actie, poëtica en praktijk, maken en doen. Terwijl het maken van kunst een einde heeft dat buiten haarzelf en haar maker ligt (haar doel en haar waarde zijn volledig begrepen in het gemaakte object), ligt het einde van de actie zowel in haarzelf als in de agent, die betrokken is door zijn manier van ageren (acteren) maar, naar verluidt, niet door wat hij maakt. (Aristoteles' verdediging van de kunst in termen van catharsis, het ontladen van emoties in een geneutraliseerde artistieke context zodat ze niet op een reële praxis gericht worden, is een ander voorbeeld van hoe kunst getheoretiseerd wordt om ze te isoleren en te beperken.) De oude filosofische agenda van het marginaliseren van de kunstenaar werd krachtig versterkt tijdens de Verlichting door het differentiëringsproces van culturele sferen dat door Weber en Habermas geïdentificeerd wordt als het project van de moderne tijd. Waar de middeleeuwse en de renaissancecultuur een sterke eenheid vertoonden door een dominante godsdienst, vertegenwoordigt de moderne tijd de vooruitgang van de Rede. Hierdoor wordt het religieuze wereldbeeld gedemystifieerd en het domein van de cultuur op rationele wijze verdeeld in drie te onderscheiden sferen, zodat de Rede in elk daarvan door middel van specialisatie beter vooruitgang zou kunnen maken. Deze sferen zijn de cognitieve of wetenschappelijke, de praktische - die ook de ethische en de politieke inhoudt - en tenslotte de esthetische; elke sfeer wordt beheerst door een eigen specifieke vorm van Rede. Deze tripartaire verdeling wordt weerspiegeld en versterkt in Kant's kritische analyse van het menselijke denken in termen van pure rede, praktische rede en esthetische beoordeling. In deze verdeling van culturele sferen werd kunst van wetenschap onderscheiden als zijnde niet begaan met kennis, aangezien haar esthetische beoordeling in essentie niet-conceptueel en subjectief was. Ze werd ook sterk gedifferentieerd van de praktische activiteit van de ethiek en de politiek, aangezien Kant de esthetische beoorde-

ling definieerde als vrij van elke praktische interesse of begerende wil. In plaats daarvan werden de eigen rol en waardering van de kunst toegedicht aan de onthechte vreugde van de pure vorm. De esthetische houding werd door Kant gedefinieerd (en ik citeer) als "complete onverschilligheid voor het reële bestaan van dingen"). Bijgevolg werd de kunst opnieuw geïsoleerd van een serieuze levenspraktijk en werd de sociale rol van de esthetica omzeggens haast tot nul herleid.

Ik moet hier waarschuwen voor twee mogelijke misverstanden. Ten eerste ligt het niet in mijn bedoeling te impliceren dat de idee van de onderscheiden autonomie van de kunst, die zich ontwikkeld heeft doorheen de moderne tijden en vandaag nog steeds de esthetica beheerst, eenvoudigweg een duistere filosofische strategie was om de kunst in vakjes onder te brengen. Zoals de sociale historici hebben aangetoond reflecteert de ideologie van esthetische autonomie reële veranderingen in de socio-economische positie van de kunstenaar. Naargelang de kunstenaars de traditionele steun van kerk en aristocratie verloren, moesten ze de ideologische onafhankelijkheid van de kunst assisteren om hun eigen economische onafhankelijkheid uit te drukken en vast te stellen. Ten tweede wil ik benadrukken dat de ideologie van de artistieke autonomie en van de kunst omwille van de kunst in die tijd geen slechte zaak was. Ze was esthetisch valide en sociaal emancipatorisch door het bevrijden van de kunst uit haar traditionele rol in dienst van de ideologie van de Kerk en het hof. Maar deze ideologie van radicale autonomie is niet langer noodzakelijk of hulpvol, en de categoriserende uitwerking ervan heeft voor ware ravages gezorgd.

Los van de esthetische autonomie is er nog een ander modern begrip dat structuur gegeven heeft aan de kunstgeschiedenis en dat ons concept van de kunst heeft beperkt: bijvoorbeeld het ideaal van voortdurende vooruitgang door toenemende specialisatie en vernieuwing. Filosofen die zo sterk van elkaar verschilden als Adorno en Ortega y Gasset beweerden nadrukkelijk dat moderne kunst hoofdzakelijk onpopulair en zelfs anti-populair moet zijn omdat ze het ideaal van de moderne avant-garde belichaamt, nl. radicale vooruitgang. Zoals T.S. Eliot argumenteerde moet de kunst, zelfs om traditioneel te zijn, duidelijk nieuw zijn, aangezien zo'n nieuwigheid op conceptuele manier in de traditie is ingebouwd. Het resultaat is dat de kunst gelijke tred moet houden met de meest geavanceerde vormen van bewustzijn en bijgevolg enkel toegankelijk kan zijn voor "een speciaal begiftigde minderheid", "een gepriviligieerde aristocratie van verfyndere zinnen". Om het even wat spreekt tot een meer populaire ervaring en een minder erudiet begripen wordt daarom gerelegerd (door Ortega, Adorno of Clement Greenberg) tot een sub-artistiek gebied met een pejoratief label, nl. "kitsch", "entertainment" en "de cultuurindustrie". De waardering hiervan en de status van diegenen die dit waarderen zijn cultureel onaantvaardbaar, zodat de kunst erin slaagt om de maatschappij te verdelen in gepriviligieerde deelnemers aan de ware kunst en blinde massa's, geobsedeerd door haar bedrieglijke substituten in de populaire cultuur, in plaats van ze te verenigen met haar communicatieve kracht. De modernistische ideologie van gespecialiseerde vernieuwende expertise heeft ons grote meesterwerken geschonken maar heeft tevens geleid tot onze verengde, gecategoriseerde visie

van kunst, die door de Amerikaanse pragmaticus John Dewey aangevallen werd als de "museumopvatting over kunst". Deze visie plaatst de kunst in quarantaine in het museum, de galerie, de concertzaal, het theater en de klas, maar houdt ze ver verwijderd van ons dagelijkse leven en heeft zo de esthetische kwaliteit van ons leven verarmd. Zelfs de culturele elite wordt uiteindelijk tekortgedaan als kunst beschouwd wordt als een gespecialiseerd gebied weg van het gewone leven. Want zelfs connaisseurs zijn meer dan estheten, en de ervaring die zij hebben met kunst zou rijker kunnen zijn indien de kunst nauwer verwant was aan hun andere levenservaringen. Kunstenaars lijden op dezelfde manier. Professioneel zijn ze geïsoleerd van de middenmoot van het gemeenschapsleven, afgesneden van gewone mensen die hun publiek zouden kunnen zijn; kunstenaars zijn nog enger beperkt in de ervaringsmaterialen en bronnen die hen van pas zouden kunnen komen bij het maken van kunst. Het is niet te verwonderen dat zoveel hedendaagse kunst enkel nog kunst over kunst geworden is, zelfs al poogt ze anders te zijn. De moderne logica van spiraalvormige specialisatie en originaliteit moedigt kunstenaars aan om een scherp onderscheid te handhaven tussen henzelf en andere beroepen maar ook andere kunstenaars; dit heeft hen ertoe gedwongen een bijzonder acuut individualisme te ontwikkelen dat ertoe geleid heeft dat hun werk steeds moeilijker te doorgronden en te waarderen is. Maar niet alleen de kunst lijdt onder deze sequestratie. De idee van kunst en esthetica als een apart domein gekenmerkt door vrijheid, verbeelding en vreugde heeft als onderliggende correlatie de sombere veronderstelling dat het gewone leven noodzakelijkerwijze een domein is van vreugdeloze, verbeeldingsloze dwang. Dit verleent de machten en instellingen die structuur brengen in ons dagelijkse leven het beste excuus voor hun toenemende brutale onverschilligheid voor de natuurlijke menselijke behoeften aan de vreugden van schoonheid en verbeeldingsvolle vrijheid. Deze dienen niet gezocht te worden in het ware leven, maar in de schone kunsten, een vlucht die tijdelijke verlichting brengt. Door dit contrast tussen kunst en realiteit worden de meest verwerpelijke instellingen en praktijken van onze maatschappij gewettigd en versterkt als onvermijdelijke werkelijkheden waaraan kunst en schoonheid, met uitzondering van het realiteitsprincipe moeten ondergeschikt blijven. Erger nog, deze wrede institutionele werkelijkheden gaan zichzelf vervolgens verheerlijken door middel van meesterwerken voortgebracht door de kunst precies in een poging ze te overtreffen en eraan te ontsnappen. Kunst wordt, om Dewey's bijtende zin te gebruiken, "het schoonheidsinstituut van de beschaving", dat de afschuwelijke verschrikkingen en brutaliteiten van de maatschappij bedekt onder een rijke esthetische bovenlaag. Het doel dat ik met Dewey gemeen heb is het restrictieve gecategoriseerde concept van kunst te overstijgen zodat kunst beter kan geïntegreerd worden in het leven, en beide elkaar kunnen verrijken. Hoe kunnen filosofen hiertoe bijdragen? Eerst moeten ze afzien van hun schuchtere academische gewoonte om aan te bieden wat ik "omslagtheorieën" van de kunst noem. Deze theorieën streven ernaar om een verbale definitie te bieden die ons huidig concept van kunst perfect weer spiegelt, door alle, en enkel die objecten te behandelen die nu als kunst beschouwd worden. Zulke theorieën worden weerlegd door aan te tonen dat ze te ruim of te eng zijn, dat ze objecten omvatten waarvan we zouden ontkennen dat ze kunst zijn, of objecten uitsluiten waarvan we de kunststatus aanvaarden. Net zoals de betere voedselverpakkingen zijn zulke definities erop

gericht om op een doorzichtige wijze hun object - ons concept van de kunst - voor te stellen, te omvatten en te behouden. Ze streven ernaar om de gecategoriseerde praktijk van de kunst perfect te weerspiegelen maar ze slagen hier nooit in. Er worden altijd uitzonderingen gevonden of gemaakt. Dat is echter niet het ware probleem. Het punt is dat kunst geen representatieve definities nodig heeft maar transformationele. Het ideaal van het concept kunst perfect te vertegenwoordigen heeft dan slechts zin wanneer het geconcipeerd is als een vaste essentie achter de veranderende vormen van de kunst. Deze essentie kan dan functioneren als een permanent criterium om kunst te identificeren en te evalueren. Maar van zodra we erkennen dat kunst een historisch veranderend concept is, wat is dan de zin van een definitie die eenvoudigweg onze huidige opvatting ervan weerspiegelt, met alle problemen, vaagheden, contesteerbaarheid en vergankelijkheid erbij.

Als de geschiedenis van de kunst veranderlijk is, dan moet ze niet enkel beschreven worden; ze kan ook gemaakt worden; en gemaakt worden niet alleen via de werken van kunstenaars, critici en kunsthistorici, maar ook door interventies van theoretici, wier opvattingen traditiegewijs een centrale plaats ingenomen hebben binnen de creatieve en kritische context waarbinnen kunstenaars, critici en historici functioneren. Neem bijvoorbeeld de wijze waarop de poetica van Aristoteles gedurende eeuwen dramaturgen en critici geleid heeft, of hoe Kant's ideeën over de esthetische verbeelding en het esthetisch oordeel bijgedragen hebben tot het vormgeven aan de romantische poëzie en het rechtvaardigen van het modernistische formalisme. In de huidige postmoderne crisis, waar kunst haar richting lijkt verloren te hebben, en blijkbaar het einde van haar modernistische pad van vooruitgang bereikt heeft, is er behoefte aan en mogelijkheid tot een vernieuwde filosofische inspanning om ons concept van kunst te veranderen i.p.v. eenvoudigweg te weerspiegelen. De pragmatische esthetica beveelt zo'n filosofisch activisme aan in de strijd voor de toekomst van de kunst om te beslissen "waar gaan we naartoe". Vooraleer te besluiten met een paar richtingen die ik voorsta, moet ik nog het bezwaar weerleggen als zou mijn theoretisch activisme betekenen dat ik de filosofie verlaat door het verzaken aan haar traditioneel zelfbeeld van een geheel onthecht zoeken naar de waarheid. Er zijn twee replieken op dit bezwaar. Eerst en vooral werden de belangrijkste theorieën van de filosofie nooit echt beheerst door dit doel. Uiteraard kan van Plato's theorie niet beweerd worden dat ze de kunst belangeloos vertegenwoordigde. Ze was duidelijk een politiek gemotiveerde respons op het dringend probleem van het intellectueel leiderschap ( de oude wijsheid van de kunst of de nieuwe rationaliteit van de filosofie ) over de Atheense maatschappij te bepalen in een tijd van wisselende tegenspoed. Ten tweede verraadt het filosofisch ideaal van pure en neutrale reflectie zelf een onzuivere tendens. Het staat ten dienste van het belang van een eng, professioneel conservatisme dat ofwel graag de status quo versterkt door dit ideaal in definitie te vertegenwoordigen, of simpelweg te schuchter en te uitgeblust is om vuile handen te riskeren in de vuile strijd over het modelleren van kunst en cultuur. Het fetisjisme van een gedesinteresseerde neutraliteit verdoezelt het feit dat het uiteindelijke doel van de filosofie is nuttig te zijn voor het menselijk leven, in plaats van het dienen van de waarheid om de waarheid. Aangezien kunst een geliefkoosd tijd-

verdrijf is wanneer het de mensheid goed gaat, zou filosofie er moeten naar streven de invloed van de kunst te vergroten door haar concept te verruimen. Mijn pogingen om dit te doen in *Pragmatic Aesthetics* nemen twee belangrijke vormen aan: vooreerst, aantonen hoe ethica kan gezien worden als een levenskunst door het stileren van het gedrag en de esthetische constructie van het zelf. Vervolgens, legitimeren dat populaire cultuur het esthetisch statuut van kunst waardig is en aantonen hoe ze de grondige intellectuele kritiek verdient die gewoonlijk wordt voorbehouden voor hogere kunst. Het legitimeren van populaire kunst helpt niet alleen de vervreemding te overkomen die ontstaat door de minachting voor wat ons esthetisch genot bezorgt, maar zet ons ook aan om zo'n kunst de kritische aandacht te geven die ze nodig heeft om te verbeteren. Want zij die de populaire kunst verguizen, hebben gelijk als ze beweren dat veel populaire cultuur vooral esthetisch en sociaal schadelijk is. Maar ze blijven ten onrechte blind voor haar verdiensten en vooral voor haar potentieel om de kunst te helpen het categoriseren te overkomen waartegen meer verheven kunstrevolutionairen tevergeefs gestreden hebben. Wanneer avant-garde kunstenaars het museumconcept van de hogere kunst gingen betwisten aan de hand van readymades en gebeurtenissen uit het dagelijkse leven, werden deze protestdaden eenvoudigweg gerecupereerd en heringeschreven als museumkunst, precies omdat ze ontstaan waren uit die institutionele traditie. Maar de populaire kunst biedt een alternatieve esthetische methode die vrij is van de traditionele categoriserende ideologie en de elitaire instellingen van het modernisme. Ze is hoe dan ook méér in voeling met onze alledaagse levenservaring en problemen, met de reserve-onderdelen en de gebroken harten die onze wereld draaiend houden. Bovendien dagen bepaalde populaire kunstvormen expliciet de moderne opdeling van de culturele sferen uit. Rappers zoals KRS-One eisen de rol op van wetenschapper-filosoof, politiek activist en leraar, naast de rol van dichter-kunstenaar. De analyse van de alternatieve esthetiek van rap vormt het centrale hoofdstuk in mijn boek. Maar door het verdedigen van populaire kunst val ik geenszins de waarde van onze hogere kunsttraditie aan, enkel haar problematische eis op esthetische exclusiviteit en haar mythe van autonomie. Zulke problemen zijn uiteraard erkend door de hogere kunst zelf, zoals ik aangetoond heb door middel van een uitvoerige analyse van T.S.Eliot's "Portrait of a Lady". Het combineren, in mijn boek, van hoog modernisme en hip hop is emblematisch voor een socio-cultureel ideaal waarbinnen zogenaamde hoge en lage kunst samen een uitdrukking en een aanvaarding vinden zonder overheersing of schaamte. Ik denk niet naïefweg dat filosofie alleen heel ver kan gaan in het realiseren van dit ideaal, dat precies een gecombineerde sociale en politieke actie vergt, samen met kritisch en artistiek werk. Waar we ook naartoe willen gaan in de esthetica, alleen geraken we niet ver.

Uit Blocnotes, nr. 5, hiver '94