

# TELEVISION MADE ME WHAT I AM. Over kunst en het publieke domein in tijden van globalisering

René Boomkens

## Vooraf

In januari 2007 organiseerde de Raad voor Cultuur in samenwerking met De Balie te Amsterdam een avond onder de titel 'The Next Generation'. Op die avond presenteerden diverse jonge kunstenaars hun werk en werden vervolgens geïnterviewd over de maatschappelijke betekenis van dat werk, over de vraag of zij dat werk als kunst beschouwden, over wat zij onder kunst verstonden, en hoe zij zichzelf plaatsten in de voortgaande discussie over hoge versus lage cultuur en de rol van nieuwe media. De kunstenaars waren zeer divers: een theatermaakster, een componist-annex-dichter, een videoclip-kunstenaar, een hip-hop-danseres-choreografe, en een beeldend kunstenaar die met name in de publieke ruimte werkte, om er slechts een paar te noemen. Als medeorganisator en spreker ben ik geen objectieve bron, maar in die rollen kon ik de gebeurtenis wel vanuit verschillende perspectieven beleven, tevoren in gesprek met de kunstenaars, luisterend en kijkend naar hun werk, luisterend naar hun antwoorden in de interviews, en napratend aan de bar. Toch wel een rijke empirie. Drie dingen vielen me daarbij op.

Allereerst waren de meeste kunstenaars nogal multidisciplinair, het waren geen traditionele ambachtsslieden die volgens vaste professionele patronen werkten. Stuk voor stuk overschreden ze de grenzen van bestaande kunstgenres en ze deden dat eigenlijk op een volkomen intuïtieve en vanzelfsprekende wijze. Discussie was eigenlijk overbodig en alleen maar lastig. De aloude professies, laten we zeggen: schilders, toneelspelers, muzikanten, schrijvers, beeldhouwers, e.d.: ze bestonden niet meer. Maar ook relatief moderne professies als cineast of reclamemaker bleken minder afgebakend en in alle richtingen over te lopen in andere activiteiten. Niet alleen liepen uiteenlopende kunstpraktijken en –genres in elkaar over, zij raakten ook vermengd met allerlei niet-artistieke bezigheden als reclame, industrieel ontwerp, journalistiek en politiek.

Ten tweede viel de pragmatische, haast opportunistische relatie op die de meeste kunstenaars onderhielden met hun sponsors, i.e. met de overheid: we liegen ons wel een goeie subsidie bij elkaar. Opportunisme is hier eigenlijk het verkeerde woord: men stoorde zich vooral aan de ingewikkelde en vergezochte criteria die de overheid aanlegde. Je zou kunnen stellen dat de wijze waarop het (afstandelijke) bestuurlijke oordeel over de waarde van artistieke praktijken tot stand komt in vrijwel geen enkel opzicht aansluit bij de manier waarop kunstenaars zelf geneigd zijn hun artistieke bezigheden te beschrijven en

verantwoorden. Een schakel tussen beide ontbreekt. Het is de vraag of dit probleem überhaupt oplosbaar is, anders dan het uiteindelijke oordeel uit te besteden aan intermediaire organen als een Raad voor Cultuur of lokale kunstraden.

Tenslotte viel op dat de twee meest 'traditionele' kunstenaars, de theatermaakster en de componist-dichter, de enigen waren die er nog een nadrukkelijk onderscheid tussen hoge en lage cultuur, of tussen ware kunst en cultuur in bredere zin op na hielden. Zonder hun eigen activiteiten onmiddellijk superieur te verklaren, meenden zij toch subtiele verschillen te ontwaren tussen bijvoorbeeld de videoclipkunstenaar en hun eigen werk. Het snelle effectbejag werd afgezet tegen het streven naar diepgang of verstoring, klassieke topoi uit het debat over hoge versus lage cultuur, of over het verschil tussen kunst en cultuurindustrie. Maar het waren geen harde uitspraken, en er werden geen onoverbrugbare muren opgetrokken tussen beide domeinen. Het leek veeleer te gaan om stijlverschillen en relatieve onderscheidingen. Maar misschien waren de twee traditionele kunstenaars wel al te voorzichtig en al te bescheiden – ook in de kunsten is de sociale druk groot.

### **L'art pour l'art?**

Het blijft natuurlijk twijfelachtig om aan dit soort ontmoetingen tussen kunstenaars verregaande conclusies te ontleen over de staat van de kunsten, maar het lijkt me wel een goede context of situering te bieden voor het meer algemene, filosofische debat over de betekenis of waarde van de kunst, in het bijzonder wanneer het erom gaat iets te zeggen over de betekenis van de kunsten voor de openbaarheid. Wat is dat voor debat of vraag? Of preciezer: is het mogelijk om de vraag naar de betekenis van kunst vooraf te laten gaan aan de vraag naar de betekenis van de kunst voor de openbaarheid? Moeten we iedere vraag aangaande de dienstbaarheid van de kunsten ten aanzien van wat dan ook radicaal van de hand wijzen, ten gunste van een onvoorwaardelijke keuze voor de autonomie van de kunstzinnige daad, visie of onderneming? Nog scherper: is kunst niet slechts mogelijk dankzij haar radicale afzondering van het publieke gemor en gemurmureer?

Het antwoord op deze vragen is mijns inziens simpel en evident, en het laat zich al aflezen aan de anekdote over de avond in de Balie: er bestaat geen kunst buiten de openbaarheid, los van het publieke domein. Spreken over de betekenis van de kunsten is spreken over het belang van het publieke domein. Het afbakenen van een apart domein voor de artistieke blik, het creëren van een soort 'vrijplaats' voor kunstzinnige uitingen: het zijn vage reminiscenties aan een 19e eeuwse problematiek van kunstenaars die op zoek waren naar een nieuwe legitimatie na het wegvallen van de oude, d.i. het plezieren dan wel verheffen van de aristocratie of het legitimeren van de culturele macht van de clerus. Het ideaal van l'art pour l'art of dat van de autonomie van de kunst is een historisch relict en een storend element in hedendaagse discussies over de rol van de kunsten. Toch is de neiging ook nu nog groot om een soort zichzelf legitimerende niche te scheppen waar dat wat wij geneigd zijn 'kunst' te noemen in onder gebracht kan worden. Dat geeft een gevoel van veiligheid: Mahler en Van Gogh in ieder geval gered voor het nageslacht. Maar hoe moeten we deze conserverende houding vervolgens in overeenstemming brengen met de even hoogstaande en vaak nog scheller klinkende esthetische eis dat kunst pijn moet doen, dat kunst verschil moet maken, dat kunst moet prikkelen tot anders denken of voelen, dat kunst een eenmalige ervaring van totale omwenteling moet representeren, een ervaring van transgressie, van roes of extase, van inkeer of gelatenheid?

Deze spagaat tussen kunst als transgressie en kunst als cultureel erfgoed of kwintessens van de (Westerse) beschaving heeft zowel de esthetica en de kunsttheorie als het cultuurbeleid

de afgelopen eeuw in de greep gehouden. Transgressie en erfgoed steunen beide op het aloude autonomie-ideaal, en in het hier volgende zal ik betogen dat dit autonomie-ideaal zichzelf heel geleidelijk historisch heeft teniet gedaan mede dankzij een kracht van buitenaf of beter: van onderop, een kracht die door het autonomie-ideaal zelf werd opgeroepen.

### **Transgressie**

De meest onverzoenlijke en absolute verdediging van de kunst als radicaal autonoom domein is vermoedelijk aan te treffen in de *Dialektik der Aufklärung* van Horkheimer en Adorno. [[Max Horkheimer & Theodor Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a/Main: Fisher 1969 (eerste uitgave: Querido, Amsterdam 1947). Nederlandse vertaling: Horkheimer & Adorno. *Dialectiek van de Verlichting. Filosofische fragmenten*. Amsterdam: Boom 2007.]] In een wereld waarin het proces van rationalisering is uitgelopen op genocide en massavernietiging en de Verlichting zich kortom tegen zichzelf heeft gekeerd, kan alleen nog een domein waarin de ratio ontbreekt en nog een lichte flikkering van de vonk van de mythe te ontwaren is, instaan voor de waarheid: het domein van de kunsten. In *deze*, onware, wereld kan voor de kunsten geen plaats zijn – van enig maatschappelijk nut, van een bijdrage aan de bestaande sociaal-politieke werkelijkheid van de kant van de kunsten kan geen sprake zijn, ook niet in de betekenis van een bijdrage aan een kritisch politiek discours in directe zin. In een wereld waarin de waarheid radicaal is geïnstrumentaliseerd en daarmee ondergeschikt gemaakt aan het directe nut of belang van deze of gene is voor de kunst letterlijk geen taak meer – anders dan de heilige opdracht die wereld te negeren.

Ongemerkt zijn we zo in een merkwaardige paradox verzeild geraakt: hier wordt de autonomie of de radicale nutteloosheid van de kunst verbonden met misschien wel de meest absolute vorm van instrumentalisering – met de heilige opdracht ons een geweten te schoppen door ons een blik te gunnen in de hel waarin we zelf rondlopen. Tegelijkertijd krijgt diezelfde kunst de opdracht het publiek te negeren – een publiek dat volkomen is gedresseerd door de cultuurindustrie die het leven voorstelt als een sportwedstrijd zonder verliezers en als een Luilekkerland, een Disneyland of een Center Parc waar zelfs de wilde dieren willen wonen.

Ik wil hier niet in debat gaan met Horkheimer en Adorno. Ik wil slechts een historisch punt maken: het filosofische standpunt van de *Dialektik der Aufklärung* verwoordt nogal precies de houding van een in wezen apolitieke of antipolitieke artistieke avant-garde die een belangrijk deel van de 20ste eeuw heeft gedomineerd en die van haar eigen zuiverheid en ondoorgrondelijkheid uiteindelijk een geweldige uitverkoop op de markt van de cultuurindustrie heeft weten te maken. Dat doet niets af aan de artistieke kwaliteit van het werk van die avant-garde, maar het maakt wel akelig duidelijk dat het standpunt van Horkheimer en Adorno volslagen onhoudbaar is. Transgressie is sindsdien hot en sexy, je krijgt er als het ware groupies van.

### **Ironie**

Ik maak nu een overstap en wel naar het ten opzichte van de *Dialektik der Aufklärung* radicaal verschillende werk van de in 2007 overleden Amerikaanse filosoof Richard Rorty – en wel naar zijn in het annus mirabilis 1989 verschenen *Contingency, Irony & Solidarity*. [[Richard Rorty. *Contingency, Irony & Solidarity*. Cambridge, New York: Cambridge University Press 1989. Zie vooral pp. 73-95.]] Rorty is geen kunstfilosoof of estheticus, maar hij is van groot belang omdat hij de filosofie herbeschreef als een literair genre naast andere literaire genres. Vervolgens deelde hij de wereld van de filosofie zelf weer op in een tweetal literaire genres: dat van de metafysici en dat van de ironici. De metafysici trachten de veelheid aan

contrasterende vocabulaires te reduceren tot één fundamentele taal: het zijn opvoeders met religieuze trekjes. De ironici daarentegen verkeren bij voortdurend in twijfel: zitten ze wel in het juiste vocabulaire? Ze vertonen een opvallende openheid jegens de vocabulaires van anderen en blijken ook niet in staat definitieve argumenten aan te voeren om te beslissen welk vocabulaire nu het juiste is. Ze zijn eigenlijk voortdurend bezig met het maken van vertalingen of herbeschrijvingen van de diverse circulerende vocabulaires. En nu komt het: volgens Rorty hebben de ironici de toekomst in een liberale werkelijkheid waarin gelovigen in de ene waarheid steeds zeldzamer worden, maar diezelfde ironici dienen dan wel hun plaats te weten. Ironie is immers in laatste instantie een vorm van wreedheid: het is nu eenmaal niet aangenaam wanneer het vocabulaire waar je je hele leven op bent teruggevallen plotsklaps door de één of andere ironische intellectueel of kunstenaar wordt herbeschreven. Op dit punt aangeland introduceert Rorty het onderscheid tussen de private en de publieke sfeer. In de publieke sfeer staat het algemene belang centraal: in een liberale samenleving kunnen we dat algemene belang op zijn minst in negatieve zin beschrijven als de afwezigheid van geweld of wreedheid. Hierop is Rorty's definitie van *solidariteit* gebaseerd: solidariteit is het collectieve streven iedereen in een liberale samenleving te vrijwaren van wreedheid of geweld. Maar wanneer de liberale openbaarheid in het teken van solidariteit staat of dient te staan, dan is daar voor ironie slechts in beperkte mate ruimte. Om die reden introduceert Rorty een tweede onderscheid, wederom tussen twee soorten filosofen – of breder: intellectuelen, en per implicatie ook tussen kunstenaars. Er zijn filosofen die de bescheidenheid kunnen opbrengen te erkennen in een liberale samenleving te leven en die begrijpen dat zo'n samenleving slechts kan voortbestaan wanneer elke vorm van wreedheid wordt uitgebannen. Er zijn ook filosofen die de samenleving bestoken met hun hoogst eigen herbeschrijvingen van de werkelijkheid zonder zich te bekommeren om het lot van het publiek dat aan die herbeschrijvingen wordt onderworpen. Rorty geeft die filosofen ook een naam: hij denkt dan aan radicale denkers als Nietzsche, Heidegger, Foucault of Derrida. Hij heeft een plek voor hen gevonden: de privésfeer. Door het werk van deze filosofen op te vatten als een riskant spel met bestaande identiteiten, als een artistiek-filosofisch experiment waarin de bestaande realiteit bewust wordt opgeschort of op het spel gezet, meent de liberaal Rorty dat het niet in de openbaarheid thuishoort en dat het elke politieke betekenis dient te worden ontzegd. Dat dit in zijn ogen niet slechts geldt voor deze 'literair' te noemen filosofen, maar voor de kunst als zodanig, blijkt uit *Achieving Our Country* uit 1997. [[Richard Rorty. *Achieving Our Country. Leftist Thought in Twentieth Century America*. Cambridge Mass./London: Harvard University Press 1997.]] In dit boek vergelijkt Rorty o.a. het werk van vroeg-twintigste-eeuwse Amerikaanse romanschrijvers met dat van enkele hedendaagse auteurs. Ontwaart hij bij de eersten een uiterst kritisch beeld van het industrialiserende Amerika dat desondanks wordt gedragen door solidariteit met het nationale project dat de VS is, bij hedendaagse schrijvers treft hij vaak een veel cynischer en afwijzender houding aan: de VS worden beschreven als één grote samenzwering van hebzuchtige grootkapitalisten, de politiek als één grote leugen.

Het probleem van Rorty's positie is duidelijk: door de openbaarheid te vrijwaren van het literaire taalspel, het artistieke experiment en de radicale cultuurkritiek omdat zij een potentiële bedreiging van de maatschappelijke solidariteit vormen, veroordeelt hij de kunsten in feite tot betekenisloosheid, ofwel tot een kwestie van persoonlijke smaak. Net als bij Horkheimer en Adorno is het niet mijn bedoeling met Rorty in discussie te gaan, maar om erop te wijzen dat ook zijn positie om principiële en historische redenen onhoudbaar is. Het principiële probleem betreft Rorty's definitie van openbaarheid. Rorty lijkt het publieke domein te verwarren met het politieke domein, in ieder geval neigt hij ertoe het publieke domein te identificeren met het project van de liberale (Amerikaanse) democratie. Op die manier legt hij in zekere zin op voorhand vast welke inhouden wel en welke niet thuishoren in dat domein.

De antidemocratische filosofieën van Nietzsche en Heidegger in ieder geval niet, al te cynische anti-Amerikaanse romans ook niet. Het moge duidelijk zijn dat de openbaarheid zo haar betekenis verliest. Het is bovendien de vraag welke criteria wij ter beschikking hebben om aan de grenzen van die openbaarheid voor douane te spelen.

Historisch gezien verbaast Rorty's strenge scheiding van privé-sfeer en openbaarheid nog meer: aan de ene kant bevestigt zijn eis dat het artistieke experiment privé-zaak dient te zijn nu juist één van de problemen van veel hedendaagse kunstbeoefening: dat zij vaak niet meer lijkt dan een verzameling aan betekenisloosheid lijdende privé-talen en willekeurige stijlen waaraan elke urgentie lijkt te ontbreken. Aan de andere kant miskent Rorty de transformatie van de openbaarheid zelf: meer dan ooit zijn de grenzen tussen privé-sfeer en publieke sfeer poreus en veranderlijk, meer dan ooit wordt de publieke sfeer overspoeld met een veelheid aan particuliere vocabulaires en stijlen, persoonlijke boodschappen en uiteenlopende vormen van exhibitionisme en dringt de publieke wereld tegelijk diep door in onze privé-sfeer. Bovendien is de publieke sfeer minder dan ooit het domein van het gedistantieerde debat dat zij in het aloude republikeinse ideaal was; de openbaarheid is vaak meer markt dan forum, meer ongelijkheid en diversiteit dan gelijkheid en solidariteit, meer spektakel dan conversatie. In dat spektakel spelen de kunsten een opvallende rol, juist ook als grensoverschrijders, als vrijplaatsen, als experimentele praktijken. Dat blijkt onder meer uit de voortdurende discussies over de toelaatbaarheid, het schandaal of de immoraliteit die aan allerlei artistieke uitingen en projecten worden toegeschreven, van de Deense cartoonaffaire, via Submission van Van Gogh en Hirsi Ali tot en met het proces tegen de Wilders-monumenten van kunstenaar Jonas Staal en de protesten van Brabantse bestuurders tegen een als blasfemisch ervaren herschepping van de kruisweg van Jezus. Wat hiermee tevens opvalt is dat niet alleen de kunsten, maar ook de religie (of althans bepaalde religieuze uitingen en praktijken) deel uitmaakt van het publieke domein, en dus niet slechts privé-zaak zijn, zoals dat in een ideale liberale of republikeinse wereld had moeten zijn.

### **Openbaarheid en de culturele elite**

De filosofische posities van Horkheimer en Adorno en van Rorty ten aanzien van de verhouding tussen kunst en openbaarheid en ten aanzien van de rol en betekenis van de kunsten komen losjes overeen met de twee dominante opvattingen die hierover in de twintigste eeuw circuleerden. Beide opvattingen vooronderstellen de aanwezigheid van een eenduidige culturele en intellectuele elite die in staat is om voor langere tijd te bepalen wat in een samenleving onder betekenisvolle kunst wordt verstaan en welke maatschappelijke functie aan kunst wordt toegeschreven. Voor Horkheimer en Adorno is dat niet zo vreemd: hun in laatste instantie apolitieke verdediging van de radicale autonomie van de kunsten sluit nauwgezet aan op de filosofische vertwijfeling over het Grote Verhaal van de Verlichting dat zich tegen zichzelf heeft gekeerd. Alleen een kunst die geheel los staat van die verkeerde wereld kan nog instaan voor de waarheid die zich niet meer laat verwoorden maar wellicht wel nog laat tonen. Een dergelijke positie vereist een volslagen eenduidige en universele intellectuele positie, zij het als een Groot Verhaal dat slechts een anti-Verhaal is. Voor de liberale en postmoderne positie van Rorty is het echter wel eigenaardig dat hij uiteindelijk aansluit bij die tweede invloedrijke positie, die van kunst als verheffing van het volk, kunst als opvoeder en beschaver. Hij wil een kunst die verantwoordelijkheid neemt voor het project van de liberale democratie en zich niet overgeeft aan vruchteloze en elitaire experimenten. Rorty's merkwaardige keuze voor een soort sociaaldemocratische verheffingspolitiek is slechts verklaarbaar vanuit zijn grote zorg over de extreme sociale tegenstellingen in het neoliberale Amerika aan het einde van de 20ste eeuw. Maar het blijft een curieuze politieke reflex voor een postmoderne liberaal om artistieke producten langs de meetlat van de sociale

rechtvaardigheid en de emancipatie van de armen te leggen, zodat Upton Sinclair en zijn sociaal-realistische romans (zoals *The Jungle*) wel acceptabel zijn, maar recenter werk als dat van Neal Stephenson of Leslie Silko wordt afgewezen omdat het is geschreven in “tones either of self-mockery or of self-degust”. [[Ibidem, p. 4.]] Rorty’s redenering wordt zelfs enigszins gênant wanneer hij het volgende stelt:

When young intellectuals watch John Wayne war movies after reading Heidegger, Foucault, Stephenson, or Silko, they often become convinced that they live in a violent, inhuman, corrupt country. They begin to think of themselves as a saving remnant – as the happy few who have the insight to see through nationalist rhetoric to the ghastly reality of contemporary America. But this insight does not move them to formulate a legislative program, to join a political movement, or to share in a national hope”. [[Ibidem, p. 8.]]

Hier wordt duidelijk dat Rorty’s positie niet verwijst naar het Grote Verhaal van een eenduidige culturele elite, maar dat het veeleer is geschreven als een oproep om een nieuwe culturele elite met politiek verantwoordelijkheidsgevoel tot stand te brengen. En dan wordt ook begrijpelijk waarom zoveel artistieke experimenten achter de veilige omheining van de privésfeer worden opgesloten: zij verstoren het eenduidige beeld van het project van een liberaal en democratisch Amerika. Maar hier zouden we beter kunnen spreken van de luchtspiegeling van dat ene grote project.

### **Cultuurpolitiek, de kunsten en de openbaarheid**

Ik koos deze twee nogal extreme filosofische posities ten aanzien van de verhouding tussen kunst en openbaarheid om meer licht te werpen op de actuele dilemma’s waarmee de cultuurpolitiek en de cultuurfilosofie worden geconfronteerd. Het eerste dilemma luidt wellicht als volgt: hoe kunnen we een algehele instrumentalisering van de kunsten voorkomen *zonder* een beroep te hoeven doen op de onbevleete ontvangenis van de kunsten, zonder vruchteloos te hameren op een onbestaanbare autonomie van het artistieke domein? Het tweede dilemma luidt dan: hoe kunnen de kunsten van betekenis zijn voor het openbare leven in een liberale democratie zonder ze programmatisch te censureren, zoals Rorty deed? Die dilemma’s kun je ook korter formuleren: hoe genezen we Horkheimer en Adorno met behulp van Rorty, en Rorty met behulp van Horkheimer en Adorno?

Bij Horkheimer en Adorno sloeg het trotse en soevereine burgerlijke ideaal van de kunst als katharsis, als pure schoonheid, als evocatie van het sublieme, als belangeloze overgave of als de vrije blik van de bohémien, om in een gedesillusioneerd isolement, de zelfgekozen ballingschap van de waarheid. De kunsten hadden wellicht nog een stem, maar die werd niet langer gehoord, *because the world has gone wrong*, om Bob Dylan te citeren. [[Bob Dylan, *World Gone Wrong*. [CD] Columbia Records, 1993.]] Hier kan Rorty helpen: de kunsten maken altijd deel uit van een slechts relatief verschillende verzameling vocabulaires of taalspelen die tezamen zoets als een ‘conversation of mankind’ vormen – en ook in een puristisch en zelfgekozen isolement blijft de kunst deel van dat gesprek. Juist in hun relatieve autonomie spelen de kunsten een niet te onderschatten rol in de continuïteit en de culturele herinnering van moderne, democratische samenlevingen. Je kunt dit argument nog aanscherpen: juist de artistieke verbeelding speelde, naast de wetenschappen, een hoofdrol in de ontvoogding van de samenleving door een eigen ruimte te claimen naast het domein van de religieuze verbeelding. De opkomst van een markt voor culturele producten en van een publiek dat belangstelling had voor het artistieke vocabulaire naast of als alternatief voor het religieuze of politieke vocabulaire, speelde hierbij een grote rol. Juist die publieke her- en erkenning van de kunsten was cruciaal voor de betekenis en de relatief autonome status van

de kunsten. In die zin is de positie van Horkheimer en Adorno bij voorbaat uitzichtloos. Publieke erkenning maakt onderdeel uit van wat Rorty cultureel zelfvertrouwen noemde, en dat hij aanbeval als liberaal alternatief voor het puristische verlangen naar absolute zekerheid in de wetenschappen en per implicatie naar absolute schoonheid of waarheid in de kunsten. Dat zelfvertrouwen zegt ons dat de kunsten een cruciale rol hebben gespeeld en kunnen blijven spelen in of *als* onze democratische verbeelding; daarmee worden de kunsten niet ineens politiek of geëngageerd, maar ze blijken een integraal onderdeel van ons democratische verbeelding te zijn – juist als de neezeggers die Adorno zich wenste en die Rorty achter de geraniums wilde zetten. Het was de angst voor de cultuurindustrie die Horkheimer en Adorno liet kiezen voor een radicaal isolement van de kunst – maar het was juist de cultuurindustrie die de kunsten het publiek verschafte waardoor zij pas werkelijk zichtbaar en werkzaam werden en een plek verworven in de *conversation of mankind*, d.i. in de openbaarheid.

Andersom dient Rorty zijn moralistische, haast bekrompen verheffingsideaal los te laten. Het staat niet alleen haaks op zijn eigen liberale en postmoderne wereldbeeld, het miskent ook zijn eigen fundamentele inzicht dat geen enkel vocabulaire zuiver en autonoom is. Hier kunnen Adorno en Horkheimer ingrijpen: het radicale 'Nee' van de kunsten mag niet worden begrepen als een particuliere obsessie of als private vrijetijdsbesteding. Niet als muurdecoraties voor de culturele elite, niet als randverschijnsel. Het radicale 'Nee' is onderdeel van de cultuur van elke democratische orde, ook als dat 'Nee' zich tegen die orde lijkt te keren – misschien wel juist als dat het geval is. Tegenover het radicale 'Nee' staat de vrolijke en onbezorgde cultuur van een succesvolle middenklasse en de vaak verongelijkte 'volkse' cultuur van een onderlaag van weigeraars, teleurgestelden, slachtoffers en genegeerden. In plaats van al die uiteenlopende vocabulaires te willen 'verheffen' tot één cultureel vocabulaire dat we vervolgens 'beschaving' noemen, gaat het er vooral om de participatie van al die groepen en vocabulaires aan de democratische cultuur en openbaarheid zoveel mogelijk te stimuleren, zonder uitzicht op consensus, zonder uitzicht op culturele eenheid of sociale cohesie.

### **Tot slot**

Keer ik tot slot terug naar de kunstenaars waarmee ik dit betoog begon en naar de wereld van de cultuurpolitiek en het kunstbeleid waarmee zij te maken hebben. Die kunstenaars waren zich er overduidelijk van bewust dat zij geen apart en geïsoleerd domein bevolkten dat te allen tijde dient te worden afgeschermd van de waan van de dag of van de banaliteit van de alledaagse cultuur. Hun esthetica bevatte geen absolute voorschriften, geen demarcatiecriteria, maar stond zelf in het teken van een voortdurend herbeschrijven, een kritisch zelfonderzoek als participanten aan de cultuur in bredere zin. Zij leken te vertrekken vanuit het motto van David Byrne, voormalig zanger-componist van de Talking Heads en amateur-etnomusicoloog die ooit zei: *Television made me what I am*. Vervolgens ontwikkelden de Talking Heads zich tot artistieke vernieuwers van de muziekvideo en muziekfilm.

Kunstenaars staan middenin het continuüm dat wordt gevormd door de populaire cultuur en dat gedragen wordt door een eindeloos lijkende reeks nieuwe en nieuwere communicatiemediën. Dat betekent dat cultuurpolitiek niet zozeer de taak heeft de kunst te beschermen tegen een boze buitenwereld van banalisering of commercialisering, maar haar positie middenin die wereld van de populaire cultuur en de media juist dient te bevestigen en verstevigen. Dat betekent ook dat kunst en kunstenaars niet zozeer een bepaalde verantwoordelijkheid ten overstaan van de openbaarheid hebben, maar dat zij een cruciaal

onderdeel van die openbaarheid vormen. Het is het onderdeel dat door uiteenlopende filosofen en intellectuelen op vrijwel gelijklopende wijze is omschreven: kunst dient je leven te veranderen, aldus Marcel Proust, het dient een shock uit te delen, aldus Walter Benjamin en Gianni Vattimo, het dient onze mogelijkheden te bevorderen, aldus Robert Musil, kunst is een vorm van terugschrijven, aldus Jacques Vogelaar. Hannah Arendt zou dat de essentie van het openbare leven hebben genoemd.

Geplaatst op 4 augustus 2008

© Estheticatijdschrift.nl

---

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>