

Esthetische waarde en autonomie

Kunst is, zoals u weet, een zaak van verbeelding. Daarom ben ik zo onbescheiden al meteen een beroep te doen op dit eminente vermogen. Probeert u zich het volgende eens voor te stellen: een zondagse namiddag en een gezin, bestaande uit vader, moeder en twee kinderen, dat een tochtje maakt met de auto. Het tochtje voert door de polder, ergens in Nederland, rondom strekt mooi grasland zich uit tussen de dijken, grazende koeien, een enkel geitje. Vader, die aan het stuur zit, let op de weg (hij is niet de enige die deze route heeft gekozen), de kinderen zitten met elkaar te klieren, moeder kijkt - voor zover de onrust op de achterbank dat toelaat - naar het landschap.

Plotseling ziet zij daar tussen de koeien een groot rechthoekig stuk metaal staan, al een beetje roestig van de regen en de zeewind. Honderd meter verderop blijkt er nog een te staan. Jongens, zegt zij, blij de kinderen even te kunnen afleiden, wat zou dat zijn? Twee metalen rechthoeken in de polder - nee, drie, en weer honderd meter verder zijn het er zelfs vier geworden. De kinderen weten het niet en kijken verbaasd naar buiten, totdat vader met iets van verveling in zijn stem het verlossende woord spreekt: *Het zal wel kunst zijn*. Daarna richt hij zijn blik weer op de tegenliggers, de kinderen beginnen opnieuw te klieren en moeder vraagt zich af wat dit wonderlijke kunstwerk in hemelsnaam zou kunnen betekenen.

Naast dit alledaagse tafereel zou ik u nog iets anders willen voorleggen. Het doet niet zozeer een beroep op uw verbeelding, als wel op uw herinnering. Een paar jaar geleden ging koningin Beatrix op staatsiebezoek naar de Verenigde Staten. Wie nam zij mee in haar gevolg? In de eerste plaats was dat de minister van Buitenlandse Zaken en een groep ambtenaren van BZ, vervolgens de minister van Economische Zaken en een delegatie van het Nederlandse bedrijfsleven. Maar wat zij ook mee nam was: het Concertgebouworkest en, als ik mij niet vergis, het Nationaal Ballet. Beide gaven in de Amerikaanse hoofdstad een uitvoering om het staatsiebezoek luister bij te zetten. Dat hier sprake was kunst, hoefde door niemand te worden uitgelegd.

Het zijn maar twee - willekeurig gekozen - voorbeelden van kunst in onze hedendaagse wereld. Welke waarde vertegenwoordigt de kunst in deze beide gevallen? De peinzende moeder is er inmiddels achtergekomen. Zij heeft zich gerealiseerd dat die vier metalen rechthoeken op de een of andere manier te maken hebben met vervreemding. Ze staan zomaar in het landschap, functieloos, ze eisen uitsluitend aandacht op voor zichzelf en vervreemden daardoor de blik van het landschap dat ze omringt. Wel gek eigenlijk, vindt moeder, al is ze het er nog niet met zichzelf over eens of ze die rechthoeken nu ook mooi kan vinden.

Zo nutteloos als het kunstwerk in dit eerste voorbeeld lijkt te zijn, zo nuttig is het in het tweede voorbeeld. Binnen het kader van het staatsiebezoek van de koningin maken de uitvoeringen van het Concertgebouworkest en het Nationaal Ballet deel uit van de 'Holland promotion' die het *hele* staatsiebezoek kenmerkt. Van enige vervreemding is geen sprake, integendeel. Tussen politiek en economie aan de ene kant en kunst aan de andere kant, lijkt amper nog verschil te bestaan. Het concert en het ballet hebben ogenschijnlijk slechts één doel: de Amerikaanse belangstelling voor

Nederland te bevorderen, opdat de koninklijke delegatie met verbeterde betrekkingen en een gevulde orderportefeuille weer naar huis kan gaan.

Natuurlijk vertegenwoordigen ook die vier metalen rechthoeken een economische waarde, net als het Concertgebouworkest en het Nationaal Ballet tijdens het staatsiebezoek. De overheid, die het kunstwerk in de polder liet neerzetten, heeft er de kunstenaar voor moeten betalen. Kunst is geld waard, soms zelfs heel veel geld. Dat bleek weer eens bij de omstreden aankoop van Mondriaans *Victory Boogie Woogie*. Tachtig miljoen gulden in dit geval, waardoor het schilderij zevende kwam te staan op de ranglijst van duurste schilderijen. Zoveel zal de overheid voor die vier metalen rechthoeken vast niet betaald hebben.

Wat bepaalt het verschil in prijs? Tijdens de discussie over de aankoop van Mondriaans schilderij werd meer dan eens gezegd: een kunstwerk is zoveel waard als een gek ervoor geeft. De waarde van een kunstwerk wordt dus nooit helemaal bepaald door de financiën - waarde en prijs vallen niet per se samen. Ook de motieven voor de aankoop (kunsthistorisch belang, het feit dat het om een belangrijk werk van een Nederlands kunstenaar gaat, etc.) geven niet afdoende uitsluitsel. Waaruit bestaat die waarde dan wel? Niet uit het gebruikte materiaal, het linnen, de verf, dat spreekt voor zich. In laatste instantie is die waarde een esthetische waarde: de schoonheid van het kunstwerk. Vandaar dat moeder zich gedurende de rest van het autoritje afvroeg of zij die vier metalen rechthoeken *mooi* had gevonden.

Ook het concert en het ballet vertegenwoordigen overigens een esthetische waarde, die los staat van staatsiebezoek en 'Holland promotion'. Tijdens de uitvoering vragen de muziek en de dans in de eerste plaats aandacht voor zichzelf, net als die vier metalen rechthoeken in de polder. Met andere woorden: het kunstwerk genereert zijn eigen waarde, die niet in geld valt uit te drukken en die zich evenmin door andere externe factoren laat bepalen.

Ziedaar wat we de *autonomie* van de kunst plegen te noemen. De kunst vertegenwoordigt een eigen domein, waar alleen háár regels en wetten gelden en niet die van de politiek, de economie, de moraal of de religie. Dat de kunst autonoom is (letterlijk: zichzelf de wet voorschrijft), vinden we tegenwoordig een vanzelfsprekendheid. Welke waarde of betekenis we er nog meer aan zouden willen toekennen - in eerste instantie gaan we ervan uit dat een kunstwerk ons met zichzelf confronteert; het is een spel van vormen, kleuren, klanken, woorden, bewegingen, dat ons als zodanig probeert te verleiden en te boeien.

Deze opvatting is tegenwoordig zo vanzelfsprekend, dat we haar moeiteloos laten gelden voor *alle* kunst. We doen alsof de esthetische autonomie iets universeels is, iets van alle tijden. Het museum, de concertzaal, de reeks klassieke meesterwerken, waarin we met de kunst van vroeger tijden kennismaken, nodigen daar ook toe uit. We genieten van een Grieks godenbeeld, een hymne van Händel of een middeleeuws gedicht, zonder ons te bekommeren om de omgeving waarin het beeld, de hymne en het gedicht zijn ontstaan en zonder ons te bekommeren om de functie die zij daarin hebben vervuld. Als deze kunst van oorsprong niet autonoom is geweest, dan maken wij haar wel autonoom - door de manier waarop wij ermee omgaan.

Tegelijkertijd weten we (en dat geldt zeker voor u als esthetici) dat de autonomie-gedachte niet universeel is en niet van alle tijden. De esthetische autonomie is pas ontstaan in de achttiende eeuw, uit het debat dat tijdens de Verlichting werd gevoerd over de erfenis van het classicisme. Vóór die tijd ontbrak in elk geval de idee dat kunst ook uitsluitend om zichzelf zou kunnen worden genoten, dat het iets was dat uitsluitend als esthetisch object waarde kon hebben.

In de classicistische esthetica bijvoorbeeld is kunst altijd ondergeschikt aan een waarheid en een moraal, die beide niet uit de kunst voortkomen, maar worden bepaald door instanties daarbuiten: de rede, de goddelijke openbaring, de natuurwet. Het doel van de kunst was daaraan aangepast: *prodesse et delectare*, zoals Horatius het noemde in zijn *Ars poetica* - lering en vermaak, wat doorgaans neerkwam op: lering dóór vermaak. Ook de voorgeschreven imitatie van de natuur legde de kunst bij voorbaat aan strenge banden. Schoonheid bezat een kunstwerk pas, wanneer de imitatie van de natuur zo volmaakt mogelijk was uitgevoerd, volgens regels die de critici met geleerde precisie uit de kunstpraktijk en kunsttheorie van de Oudheid meenden te kunnen afleiden.

Toch realiseerde men zich dat de regels nooit volledig de perfectie van een kunstwerk konden garanderen. In zijn *L'art poétique* schrijft de Franse criticus Boileau dat een dichter om de Parnassus te kunnen bestijgen altijd 'de geheime invloed' van de hemel zal nodig hebben. Ook in het classicisme ging het niet zonder talent. Maar dat was niet het enige. Of een kunstwerk zou aanslaan bij het publiek liet zich evenmin volledig bij voorbaat calculeren. Binnen de rationalistische poëtica van het classicisme was daarom plaats voor een veelzeggend *je ne sais quoi*, een ik weet het niet.

Je zou het de blinde vlek van het systeem kunnen noemen, een blinde vlek die in de loop van de achttiende eeuw steeds groter zou worden, totdat uiteindelijk het hele classicisme erin verdween, om plaats te maken voor een nieuwe kunstopvatting, voor een nieuw esthetisch paradigma, dat aan het eind van de achttiende eeuw werd geformuleerd door de romantici. In het hart van dat nieuwe paradigma bevindt zich de esthetische autonomie, die tegenwoordig zo vanzelfsprekend is geworden dat we haar historische karakter nauwelijks nog beseffen.

Vrees niet, ik zal geen poging wagen om het verwarrende achttiende-eeuwse debat, waaruit de autonomie is voortgekomen, hier voor u te reconstrueren. Het gaat mij om de relatie tussen autonomie en esthetische waarde. Een autonoom kunstwerk vindt zijn waarde in zichzelf, heb ik gezegd. Maar daarmee is de kous niet af. In weerwil van haar autonomie zijn we bijna altijd geneigd ook nog andere waarden aan de kunst toe te kennen: morele waarden, sociale waarden, politieke waarden. Op het eerste gezicht lijkt de autonomie-gedachte zich daartegen te verzetten. Maar het is de vraag of dat klopt.

Het esthetische paradigma waarin we ons bevinden zou daar uitsluitsel over moeten verschaffen. Dat betekent dat we toch niet helemaal aan het achttiende-eeuwse debat zullen ontkomen. Want, zoals de romanticus Friedrich Schlegel al schreef, 'de wetenschap van de kunst is haar geschiedenis'. Het hele debat, met zijn

verschillende visies op de schoonheid, het sublieme, de smaak, het genie en de verbeeldingskracht, hoeft daarvoor niet in herinnering te worden gebracht. Ik zou het willen laten bij één enkele notie daaruit, en wel de notie van 'esthetische belangeloosheid', die rechtstreeks tot het ontstaan van de autonomie-gedachte heeft bijgedragen.

De eerste bij wie we deze notie tegenkomen is de Britse filosoof Shaftesbury, door wie de belangeloosheid in zijn *Characteristics* (1711) wordt uitgespeeld tegen de utilitaristische opvatting van de ethiek, zoals we die bijvoorbeeld bij Thomas Hobbes aantreffen. Men behoorde het goede niet te doen om daar beter van te worden, maar omwille van het goede zelf.

Het merkwaardige bij Shaftesbury (maar wie zijn neoplatoonse inspiratiebronnen kent, zal het ongetwijfeld minder merkwaardig vinden) is nu dat deze ethische notie van belangeloosheid tegelijkertijd een esthetische betekenis krijgt. Belangeloze deugdzaamheid is in zijn ogen verbonden met de 'liefde voor orde, harmonie en proportie' die de contemplatie van de natuur in ons opwekt, en de deugdzaamheid zelf omschrijft hij als de 'liefde voor orde en schoonheid in de maatschappij'. Ethiek en esthetiek zijn voor Shaftesbury twee zijden van dezelfde medaille. De natuurlijke harmonie die zich in de schoonheid openbaart, vindt haar pendant in de innerlijke harmonie van de deugdzame mens, wiens deugd - evenals de schoonheid - 'belangeloos' is, omdat daden en de eventueel daarop volgende straf of beloning er geen doorslaggevende rol bij spelen.

In het Britse esthetische denken blijft de notie van 'belangeloosheid' de hele achttiende eeuw door op de agenda staan, bij Addison, bij Hutcheson, bij Burke. Maar voor een radicale en principiële toepassing op het individuele kunstwerk moeten we ons tot Duitsland wenden, waar de belangeloosheid voor het eerst uitdrukkelijk met esthetische autonomie wordt verbonden. Het ligt voor de hand daarbij aan Kant te denken, die in zijn *Kritik der Urteilskraft* (1790) het smaakoordeel baseerde op een 'zuiver belangeloos welbehagen'. Een nadeel is alleen dat Kant zich nauwelijks met kunstwerken bezighoudt; zijn esthetica richt zich voornamelijk op de ervaring van schoonheid en van het sublieme in de natuur. Anders is dat bij Karl Philipp Moritz, die in het decennium vóór de verschijning van Kants derde *Kritik* een aantal artikelen heeft gepubliceerd, waarin zonder reserve de autonomie van het kunstwerk wordt geproclameerd.

Moritz maakt een onderscheid tussen 'schone' kunsten en 'mechanische' kunsten. Voor de laatste is *nut* het doel, voor de eerste genoegen. Maar ook aan wat nuttig is kan men genoeg beleven. Waar ligt nu het verschil, vraagt Moritz zich af. Het verschil blijkt hierin te liggen, dat een nuttig voorwerp nooit een volmaakt 'geheel' is; het vindt zijn volmaaktheid pas als het zijn doel heeft bereikt. Het kunstwerk daarentegen is 'in zichzelf volmaakt', het vormt daardoor een 'geheel' dat 'om zichzelf wille' genoeg schenkt. In de contemplatie van het schone raakt de kunstliefhebber zichzelf even kwijt, hij gaat als het ware op in het kunstwerk, en, zo schrijft Moritz, 'juist dit verliezen, dit vergeten van onszelf, is de hoogste graad van het zuivere en belangeloze genoeg dat het schone ons bereidt'. Het doel ligt dan ook niet buiten maar binnen het kunstwerk, in de onderlinge harmonie van de delen waaruit het bestaat. Op die volmaakte harmonie moet ook de kunstenaar zich richten,

zonder zich door verlangen naar roem of beloning te laten leiden. Het geslaagde kunstwerk is, net als de deugd bij Shaftesbury, zijn eigen beloning.

Opvallend is het anti-utilitaire pathos van Moritz' kunstopvatting. Het volmaakte kunstwerk is zichzelf genoeg; het mag niet beantwoorden aan enig extern nut. Op deze manier grenst het esthetisch volmaakte aan het nutteloze. Maar dat wil niet zeggen dat het in elk opzicht van nut is ontbloot. Als in zichzelf besloten geheel is het een afspiegeling van het grotere, eveneens in zichzelf besloten, geheel van de natuur. Dat grotere geheel onttrekt zich aan het menselijk bevattingsvermogen, maar via het kunstwerk worden we er wèl aan herinnerd. Welnu, juist daarin ziet Moritz het nut en de waarde van de kunst. Kunst blijkt een niet geringe bron van troost te zijn, troost voor de vervreemding, de scheiding van lichaam en geest, die volgens Moritz inherent is aan de moderne arbeidsdeling. Aan de vervreemding valt weliswaar niet te ontkomen, zonder vervreemding geen vooruitgang, maar de kunst kan de bittere pil zoet maken doordat zij de ogen opent voor de 'algemene harmonie', waarin ook alle negatieve kanten van het bestaan hun onmisbare plaats en functie blijken te bezitten.

Wat we hier zien is dat het autonome kunstwerk, dat zelf geen extern nut dient en ook geen morele boodschap bevat, toch wel degelijk een nuttige en morele functie kan vervullen, zonder dat de autonomie daarvoor hoeft te verdwijnen. De autonomie is zelfs een voorwaarde voor het nuttige en morele effect van de kunst. Ik leg hier zo de nadruk op, omdat het een omkering betekent van de relatie tussen kunst en moraal, die we in het classicisme waren tegengekomen. Daar ging de moraal aan het kunstwerk vooraf en was het de taak van de kunstenaar de morele boodschap zo goed mogelijk in het kunstwerk uit te drukken; bij Moritz is de moraal een *gevolg* van het autonome kunstwerk.

Ook het klassieke principe van de imitatie van de natuur krijgt bij Moritz een andere betekenis. De kunstenaar, het artistieke genie, imiteert niet langer de uiterlijke natuur volgens vooraf bepaalde - rationele - regels; hij imiteert alleen de interne scheppingskracht van de natuur, volgens regels die hij zelf bepaalt. Kant sluit hierbij aan wanneer hij in zijn *Kritik der Urteilskraft* het artistieke genie omschrijft als 'de aangeboren gemoedstoestand waardoor de natuur de kunst de regels geeft'. Het geniale kunstwerk zal daarom altijd 'origineel' zijn, meent Kant, net zoals elk natuurverschijnsel dat is.

Uiteraard valt in dit alles ook een zekere *relativering* van de esthetische autonomie te beluisteren. Van een volstrekte autonomie is geen sprake, en kan ook geen sprake zijn, want geen enkel kunstwerk berust op een *creatio ex nihilo* - tot zo'n prestatie is alleen God in staat. Via het grotendeels onbewuste scheppen door het artistieke genie blijft er altijd een connectie met het grotere geheel van de natuur. Hetzelfde geldt voor de relatie tot de moraal, die bij Moritz noch Kant ontbreekt. Zoals we hebben gezien is voor Moritz het kunstwerk een omweg die de mens kan verzoenen met de onontkoombare vervreemding van de arbeidsdeling. Voor Kant is de schoonheid, zoals hij in de beroemde paragraaf 59 van zijn *Kritik der Urteilskraft* schrijft, een 'symbool voor het zedelijk-goede'. Maar ook bij Kant staat de esthetische autonomie zelf niet op het spel; zij vormt juist - als analogie met de morele autonomie van de mondige mens - een noodzakelijke preparatie voor het ware sittliche leven.

Wèl suggereert deze relativering van de autonomie hoe wij haar dienen op te vatten. Zij betreft eerst en vooral de positie van de kunst in de wereld. Kunst mag niet a priori ondergeschikt worden gemaakt aan de bestaande morele, politieke of religieuze orde. Vanaf dat moment kan zij een eigen, op zichzelf staand domein gaan vertegenwoordigen, net zoals de eveneens in de achttiende eeuw ontstane esthetica dat zal doen binnen de wetenschap en de filosofie. Maar - nogmaals - een en ander sluit geenszins uit dat kunst en esthetica, op basis van hun autonomie, daarbuiten een heilzame uitwerking kunnen hebben.

Tegenwoordig denken we er in grote lijnen nog altijd zo over. Het lezen van romans en gedichten, het bezoeken van theatervoorstellingen, het luisteren naar muziek, het kijken naar beeldende kunst, in welke vorm dan ook - we hebben onwillekeurig het idee daar beter van te worden. De geest wordt verruimd, het hart verrijkt, de fantasie geprikkeld. Het zijn zeer algemene en - eerlijk gezegd - nogal clichématige aanduidingen. Veel verhelderen doen ze niet. Want wat is de waarde van die verruiming, verrijking en prikkeling? Worden we er andere mensen door? Kunnen we ons werk beter aan, doordat we ons met kunst inlaten? Of belemmert het juist ons functioneren in de arbeidswereld?

Veel van de clichés die we nu gedachtenloos in de mond nemen, vinden hun oorsprong in de verwachtingen die men in het verleden omtrent de kunst heeft gekoesterd. Het zijn in wezen romantische clichés, want in de Romantiek zijn bijna alle begrippen en categorieën gemunt waarmee we nu nog altijd over kunst plegen te spreken. Het esthetische paradigma dat ons denken over kunst bepaalt heeft toen zijn vaste vorm gekregen. Het loont daarom de moeite ook even naar de Romantiek te kijken, al was het maar om te ontdekken hoeveel bescheidener onze verwachtingen sindsdien zijn geworden.

Kant en ook Moritz hebben mede aan de wieg gestaan van de romantische explosie die rond 1800 in Duitsland (waartoe ik mij nu even beperk) heeft plaatsgevonden. Van hen namen de romantici het idee van de esthetische autonomie over, om er vervolgens ambities en pretenties aan vast te knopen waarbij die van Moritz en Kant verbleken. De terugkeer naar het Gouden Tijdperk - voor veel minder deden de romantici het niet, althans voordat zij zich tot het katholicisme bekeerden of in de duistere gewelven van de menselijke geest verdwaalden. Van de kunst verwachtten zij niets minder dan een esthetische revolutie, die moest realiseren wat de Franse Revolutie in hun ogen niet was gelukt: een complete regeneratie van de mensheid, al dan niet via een voorafgaande regeneratie van de eigen natie.

Friedrich Schiller, zelf maar zeer ten dele een romanticus, zette de toon in zijn brieven *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), waarin hij van de autonome kunst het uitgangspunt maakt voor een maatschappelijke utopie. De kunst blijkt bij hem dé remedie te zijn, niet alleen tegen de funeste gevolgen van de arbeidsdeling, maar ook tegen de versnippering van de wetenschappen, tegen het uiteenvallen van politiek en moraal en tegen de standsverschillen. Alle kwalen van de moderne tijd, die

zich laten samenvatten onder de noemer fragmentatie, zouden door middel van de kunst kunnen worden genezen. De praktische uitwerking laat helaas te wensen over, net zoals dat nadien bij zijn romantische geestverwanten het geval zou zijn. Het blijft bij filosofische speculaties over de fysieke 'stofdrift' en de rationele 'vormdrift', die pas in een esthetische 'speldrift' met elkaar konden worden verzoend. Schillers utopie neemt tenslotte de vorm aan van een 'esthetische staat', waarin de harmonie der driften permanent en de mens als lichaam én als geest weer één geheel zou zijn geworden.

Het was de autonomie die Schiller in staat stelde zoveel van de kunst te verwachten. Door haar autonomie bleef de kunst verschoond van de invloed van de tijdgeest en kon zij worden omgesmeed tot een wapen waarmee hij de kwalen van de moderne tijd te lijf ging. Dezelfde figuur vinden we terug bij de romantici, zij het in hun geval met nog grootsere idealen.

Binnen het esthetisch idealisme van de Romantiek laten zich grofweg twee richtingen onderscheiden. De eerste zou ik een *totalisering* van de kunst willen noemen, de tweede een *verabsolutering*. In het eerste geval gaat de kunst het geheel van de wereld omvatten, in het tweede geval wordt de kunst iets dat - als een in zichzelf besloten 'tweede' wereld - apart komt te staan. Dat heeft uiteraard consequenties voor de esthetische autonomie. In de totalisering wordt die autonomie in feite opgeheven, doordat *alles* kunst wordt; in de verabsolutering daarentegen wordt de autonomie juist verhevigd (*kunst* wordt alles), zozeer zelfs dat elke connectie met de omringende werkelijkheid lijkt te verdampen.

Ook nu moet ik mij, noodgedwongen, tot enkele indicaties beperken. Bij wat ik de *totalisering* van de kunst heb genoemd, kunt u bijvoorbeeld denken aan Duitse romantici als Friedrich Schlegel, Novalis en Schelling, voor wie de wereld een 'oneindige roman' was geworden en de kunst kon worden uitgeroepen tot het 'Organon' van alle filosofie. Een totale esthetisering van de werkelijkheid - daar waren zij op uit. En met behulp van een 'nieuwe mythologie' zou de kunst of liever de poëzie de gewenste esthetische eenheid en harmonie ook daadwerkelijk in de wereld brengen. Niet alleen de wetenschap, de filosofie en de religie, ook de politiek is in hun ogen kunst geworden. Zichzelf zagen zij als magiërs, zieners en profeten, moderne achterneefjes van de antieke *poeta vates*, die de goden ooit hadden uitverkoren om de mensheid de beschaving te brengen. Op dezelfde manier zou uit hun poëzie een nieuwe beschaving en een nieuwe mensheid moeten voortkomen.

In de loop van de negentiende eeuw zien we vergelijkbare ideeën, zij het niet altijd in dezelfde vorm, opduiken bij Shelley, bij Lamartine, Hugo en Michelet, bij Wagner en Nietzsche. In de twintigste eeuw wordt de fakkel overgenomen door de historische avant-garde, die de kunst in haar autonome gedaante inruilt voor een revolutionaire toekomst, waarin iedereen kunstenaar zou zijn geworden - een gedachte overigens die terloops al wordt verwoord door Novalis in *Glauben und Liebe*. Ook de avant-garde, met name de futuristen en de surrealisten, meenden in een totale esthetisering van de wereld een oplossing te hebben gevonden voor de vervreemding en de eenzijdige rationaliteit van de moderne burgerlijk-kapitalistische samenleving. Zelfs Mondriaan zag in de 'overgang van kunst in leven' de aankondiging van een

nieuwe cultuur, die de realisatie zou brengen van een 'volmenselijk leven', waarin - net als in Schillers utopie - de traditionele scheiding van geest en natuur ongedaan is gemaakt.

Bij de *verabsolutering* van de kunst kunt u denken aan de cultus van *l'art pour l'art*, die vooral in het negentiende-eeuwse Frankrijk en Engeland tot bloei komt, maar waarvan de oorsprong in de anti-utilitaire autonomie-gedachte van de Duitse esthetica moet worden gezocht. De oneindige schoonheid van de kunst, die zich bij de 'totale' romantici tot de hele werkelijkheid uitstrekt, concentreert zich nu nog alleen in het kunstwerk. Radicaal wenden dichters en schrijvers als Gautier, Baudelaire, Flaubert, Pater en Wilde zich af van de buitenwereld, om als moderne monniken of mystici hun esthetisch visioen te koesteren. De 'nutteloosheid' van de kunst, waaraan Moritz nog een moreel effect toeschreef, wordt door hen op provocerende wijze uitgedragen om de breuk met de mercantiele moraal van de burgerlijke maatschappij te benadrukken.

In de twintigste eeuw zal de avant-garde zich verzetten tegen hun *l'art pour l'art*-absolutisme, dat rond de eeuwwisseling werd hooggehouden door de symbolisten en hun nazaten. In de ogen van de avant-garde had het tot een heilloos isolement geleid, dat de kunst beroofde van elke betekenis voor de praktijk van het leven. Toch mag deze onderlinge dialectiek ons niet doen vergeten dat tussen beide richtingen ook een onmiskenbare overeenkomst bestaat: zowel de totalisering als de verabsolutering legt de nadruk op het *andere* karakter van de kunst. In beide gevallen is de kunst wezenlijk anders dan de wereld van arbeid en economie, van wetenschap en techniek. Met dit verschil dat die wereld in het ene geval wordt opgenomen en getransformeerd in een totale esthetisering, terwijl in het andere geval de scheiding tussen kunst en arbeidswereld absoluut en dus onoverbrugbaar wordt gemaakt.

In het postmoderne heden zijn totalisering en verabsolutering van de kunst allebei problematisch geworden. Niet dat er van de esthetisering die de avant-garde voorstond niks terecht is gekomen. Integendeel, de kunst is op allerlei manieren 'in het leven' overgegaan, zoals Mondriaan vol verwachting schreef. In de reclame, in de film, in de videoclips, in de modieuze afwisseling van *lifestyles*, misschien zelfs tot in de esthetische chirurgie toe - overal komen we de sporen van de avant-garde tegen. Maar dit succes, als je het zo noemen kunt, lijkt vooral een karikatuur van wat de avant-garde voor ogen had gestaan. Wat ten enen male ontbreekt is de revolutionaire breuk met de bestaande orde. Van een wezenlijke verandering van de wereld door de kunst is geen sprake geweest. Het enige wat wèl wezenlijk veranderd is, dat is de avant-garde zelf, die opnieuw *kunst* is geworden, maar dan in de gangbare betekenis van het woord. Zij hangt pontificaal in de musea die zij had willen afschaffen, en maakt hoge prijzen op de kunstmarkt (zie de tachtig miljoen voor Mondriaans *Victory Boogie Woogie*).

Was het een film geweest, dan had die *The revenge of autonomy* kunnen heten. Want die gangbare betekenis van het woord 'kunst' impliceert esthetische autonomie. Verhoudingsgewijs lijkt de verabsolutering van de kunst er dus beter vanaf te zijn

gekomen; daarin wordt de autonomie tenslotte niet afgeschaft, maar juist verhevigd. Verdedigers van een *l'art pour l'art*-standpunt zijn dan ook nog altijd te vinden, terwijl de avant-garde vrijwel van het toneel is verdwenen. Aan de andere kant heeft ook de verabsolutering van de kunst een veer moeten laten, want de agressief anti-maatschappelijke houding van de negentiende-eeuwse estheten heeft veel van haar overtuigingskracht verloren. Te duidelijk is gebleken hoezeer hun absolutisme deel uitmaakt van het artistieke bedrijf, dat wil zeggen van de commerciële wereld waartegen zij zich plachten te verzetten. Dat verzet is meer dan ooit een pose geworden en dus eveneens een karikatuur van de oorspronkelijke bedoelingen.

Van de twee - achteraf gezien zeer extremistische - richtingen die de romantiek, met de autonomie als uitgangspunt, is ingeslagen, lijkt er niet één meer levensvatbaar te zijn. Noch in een totale esthetisering van de werkelijkheid, noch in een verabsolutering van de schoonheid zoekt men tegenwoordig de waarde van de kunst. Waar dan wel? In de kunst zelf, heb ik aan het begin van mijn betoog gezegd. Zo zijn we bij de autonomie terecht gekomen, die bij nader inzien aan het verschil met de utilitaire arbeidswereld een niet geringe waarde bleek te kunnen ontleen, compleet met visioenen van een nieuwe wereld en een nieuwe mens.

Ook de verruiming van de geest, de verrijking van het hart en de prikkeling van de fantasie zullen we dáár moeten zoeken, als we aan deze clichés inhoud willen geven. En inderdaad, het idee dat de kunst op de een of andere manier een tegenwicht of een complement van de wereld van arbeid en economie, van wetenschap en techniek, zou kunnen zijn, is niet met avant-garde en *l'art pour l'art* ten grave gedragen.

Voor menigeen vormt de esthetische autonomie ook nu nog een - al of niet uitgesproken - garantie voor de *kritische* rol die de kunst zou kunnen spelen. Zo herinnerde André Klukhuhn er onlangs aan, met kennelijke instemming, dat Robert Musil de kunst ooit een 'laboratorium van de moraal' heeft genoemd, een vrijplaats voor de ontwikkeling van een nieuwe moraal van verstand en gevoel, die beter zou passen bij de moderne wereld van wetenschap en techniek dan de oude. In dezelfde trant hebben Richard Rorty en Martha Nussbaum de roman en de literaire verbeelding aangeprezen als een goudmijn van morele sensibiliteit.

Anders dan bij Musil gaat het bij hen niet om het ontwikkelen van een *nieuwe* moraal, maar - pragmatischer - om het effectiever maken van de bestaande moraal. Romans trainen de verbeeldingskracht van hun lezers, doordat die tijdens de lectuur worden verleid zich te verplaatsen in de belevingswereld van personages uit een andere cultuur, van een andere sekse of van een ander ras. Zo wordt iets weggenomen van de onontkoombare vervreemding van de arbeidswereld (Nussbaum raadt met name juristen aan romans te lezen, omdat zij daarin een remedie kunnen vinden voor hun professionele blikvernauwing) en tegelijkertijd wordt het vreemde - letterlijk - naderbij gehaald, iets wat de vaak problematische cohesie van de multiculturele samenleving of de *Global Village* alleen maar ten goede kan komen.

Van het utopische of revolutionaire pathos van romantiek en avant-garde is bij Rorty en Nussbaum weinig meer te bespeuren. Alleen Rorty wil nog wel eens over een 'utopie' spreken, maar daarmee bedoelt hij niets anders dan een verbeterde versie van de bestaande liberale wereld. Het is niet moeilijk om te raden wat een marxist,

nog niet eens zó lang geleden, van een dergelijk utopisme zou hebben gevonden. Rorty's en Nussbaums gebruik van de romankunst zou door hem ongetwijfeld een symptoom zijn genoemd van het 'affirmatieve karakter van de cultuur' - hoogstens in gradatie verschillend van het Concertgebouworkest en het Nationaal Ballet, die zich tijdens het staatsiebezoek van Beatrix aan Amerika lieten gebruiken om het nationaal economisch belang te bevorderen.

Voor zover Rorty en Nussbaum kritisch zijn, voegt hun kritiek zich moeiteloos in de bestaande politieke en sociale orde. En zo is het ook met de esthetische autonomie, waaraan de romans die zij aanbevelen hun morele effectiviteit te danken hebben. Zonder nu meteen met mijn imaginaire marxist in te stemmen, die als hij een beetje orthodox in de leer is die hele autonomie liefst zou opdoeken, moet ik zeggen: dat geeft toch te denken. Met de esthetische autonomie kun je blijkbaar alle kanten op! Zij dient als uitgangspunt voor utopische en revolutionaire perspectieven, zij kan tot een quasi-aristocratisch isolement leiden, en zij levert de morele specie ter versteviging van de bestaande orde.

Het laatste lijkt mij nu het meest van belang, omdat het iets kan onthullen van de diepere samenhang die er bestaat tussen autonomie en moderne wereld.

De autonomie-gedachte, ik heb het al eerder gezegd, is in de achttiende eeuw ontstaan in het esthetisch debat over de erfenis van het classicisme en heeft daarna een centrale plaats gekregen in het nieuwe paradigma van de kunst, dat door de Romantiek werd geformuleerd. Maar dat is niet het hele verhaal, er zit ook nog een keerzijde aan.

Sommige historici, vaak van marxistische huize, hebben de uitvinding van de autonomie wel verklaard als een poging om de hogere kunst veilig te stellen ten opzichte van het nieuwe massapubliek dat op de kunstmarkt, eveneens ontstaan in de achttiende eeuw, de voorkeur gaf aan minder verheven artistieke producten. Het gebrek aan succes bij het publiek kon zo worden veranderd in een bewijs van kwaliteit, ten einde een kleiner maar snobistischer publiek te imponeren. Achter de geproclameerde belangeloosheid van de kunst zouden dus in werkelijkheid zeer concrete belangen schuilgaan.

Het nadeel van zo'n verklaring is zij nauwelijks ruimte openlaat voor oprechte motieven. Er wordt altijd een dubbele agenda verondersteld, waarvan de betrokkenen zich al of niet bewust zijn. In mijn ogen zegt een dergelijke verklaring, gezien het wantrouwen dat eruit spreekt, minstens evenveel over degene die de verklaring bedenkt als over degenen wier doen en denken ermee wordt verklaard. Een voordeel is weer dat het beperkte niveau van de ideeëngeschiedenis wordt verlaten voor een ruimer perspectief. Ideeën ontstaan tenslotte nooit in een vacuüm; ze passen altijd in een bredere context.

Dat geldt ook voor de esthetische autonomie die van de kunst een in zichzelf besloten domein heeft gemaakt. Zij vindt haar historische en maatschappelijke bedding in het moderne rationaliseringsproces, zoals beschreven door onder anderen Max Weber. Overal in de samenleving heeft dat proces geleid tot een uitsplitsing in

afzonderlijke domeinen. Wetenschap en politiek, religie en economie - stuk voor stuk hebben ze in de moderne tijd autonome trekken gekregen. De kunst vormt daarop geen uitzondering, en de doctrine van de esthetische autonomie, ongeacht het eventuele eigenbelang dat erbij een rol heeft gespeeld, doet in feite niets anders dan aan die veranderde situatie beantwoorden.

Het merkwaardige is alleen dat de kunst haar autonomie heeft benut om een poging te wagen juist deze ontwikkeling terug te draaien. Met haar streven de verdwenen eenheid en harmonie te herstellen, zij het dan op een hoger plan, keert de kunst zich uitgerkend tegen datgene, waaraan zij haar eenheidstichtende vermogen ontleent. De remedie tegen de kwaal vindt dus haar oorsprong in de kwaal zelf. Geen wonder dat de ambitieuze en revolutionaire verwachtingen van romantiek en avant-garde niet zijn uitgekomen.

Betekent dat nu dat Rorty en Nussbaum groot gelijk hebben, als zij van de kunst niets méér verlangen dan dat zij meehelpt de bestaande orde te perfectioneren? En dat alle hoogdravende ambities en pretenties van weleer op een illusie berusten? Ja en nee, zou ik zeggen. Inderdaad zijn die ambities en pretenties uiteindelijk een illusie gebleken. Wat Rorty en Nussbaum bepleiten en wat talloze hedendaagse schrijvers en kunstenaars in de praktijk brengen, komt heel wat beter overeen met de huidige stand van zaken dan het verzet van romantici, avant-gardisten en *l'art pour l'art*-adepten. Maar illusies van dit kaliber verdwijnen nooit zomaar. Je kunt ze niet van je afschudden en vervolgens verder gaan alsof er niets is veranderd.

Evenmin heeft het zin je behaaglijk te wentelen in de desillusie en luidkeels te klagen over het conformistische verval van de hedendaagse kunst, die enkel nog geschikt is om de bestaande cultuur te 'affirmeren'. Zinvoller lijkt het mij de verandering serieus te nemen en de vraag te stellen wát er precies is veranderd of beter gezegd: wat er nog altijd aan het veranderen is.

Ik ben mijn relaas begonnen met twee voorbeelden van kunst in de hedendaagse wereld: die vier metalen rechthoeken in de polder en het staatsiebezoek van Beatrix in Amerika, waarbij het Concertgebouworkest en het Nationaal Ballet zich in haar gevolg bevonden. Misschien kunnen beide voorbeelden andermaal iets verhelderen. Dit keer niet de esthetische autonomie die zij elk op verschillende wijze illustreren, want dat hebt u inmiddels wel begrepen, maar de dubbelzinnigheid waaraan deze autonomie langzaam maar zeker - ook in mijn betoog - ten prooi is gevallen.

Bij nader inzien geloof ik dat de moeder van dat rondtoerende gezin geen gelijk had, toen zij tot de conclusie kwam dat die vier rechthoeken de blik vervreemden van het omringende landschap en de aandacht alleen op zichzelf richten. Ik denk eigenlijk dat het precies andersom is. Die vier rechthoeken richten juist de blik op het landschap, dat door de aanwezigheid van het kunstwerk zijn eigen kunstmatige en dus dubbelzinnige karakter verraadt. Wat hier speelt is de grens tussen natuur en cultuur, die dankzij het kunstwerk haar ogenschijnlijk solide karakter begint te verliezen. Net zoals de grens tussen kunst en economie vloeibaar lijkt te zijn geworden tijdens het

staatsiebezoek in Amerika.

In beide gevallen verwijst de kunst ook naar zichzelf en naar haar zo vanzelfsprekend geachte autonomie. Zojuist hebben we gezien dat die autonomie geen anomalie is in de moderne wereld, zij bleek juist te beantwoorden aan een van de meest fundamentele tendensen die daarin zijn aan te wijzen. De integratie van het kunstwerk in het landschap en de integratie van het Concertgebouworkest en het Nationaal Ballet in het staatsiebezoek bevestigen dat inzicht. Hetzelfde geldt voor het gebruik van de kunst dat Rorty en Nussbaum bepleiten; bij hen is de kunst immers een aanvulling geworden op de moderne wereld, zonder dat de legitimiteit van die wereld nog in twijfel wordt getrokken. Ook bij hen heeft de autonomie iets dubbelzinnigs gekregen. Zij is niet meer wat zij was voor de kunstenaars van het verleden, die haar benutten als een uitvalsbasis voor hun verlangen om diezelfde moderne wereld te transformeren of radicaal af te wijzen.

Zo wordt duidelijk welke verandering hier aan de orde is: een verandering die zich afspeelt op het niveau van de categorieën. De autonomie zelf, het hart van ons esthetisch paradigma, is in het geding. Wat wil dat anders zeggen dan dat de verandering waarvan we getuige zijn, wel eens het karakter zou kunnen hebben van een paradigma-wisseling? Vandaar dat de pretenties en ambities van weleer geen geloof meer vinden. Vandaar dat klachten over het verlies daarvan zo'n steriele indruk maken. En vandaar ook dat het zo moeilijk is om nog met zekerheid te definiëren wat esthetische waarde inhoudt.

Zoals men in de achttiende eeuw debatteerde over de erfenis van het classicisme, zonder te beseffen dat op die manier de komst van de romantiek werd voorbereid, zo debatteren we nu over de erfenis van de romantiek, zonder nog te weten wat er ditmaal wordt voorbereid. Maar hoe meer we erover spreken en nadenken, des te verder raken we verwijderd van onze vertrouwde en vaak tot clichés verworpen begrippen, om zowel binnen als buiten de kunst terecht te komen in een vreemde tussenwereld waarvan we vooralsnog alleen kunnen zeggen dat hij de onze is.

(Opneningslezing van het symposium 'Esthetische waarden' van de Nederlandse Vereniging voor Esthetica, Utrecht 9 oktober 1998)