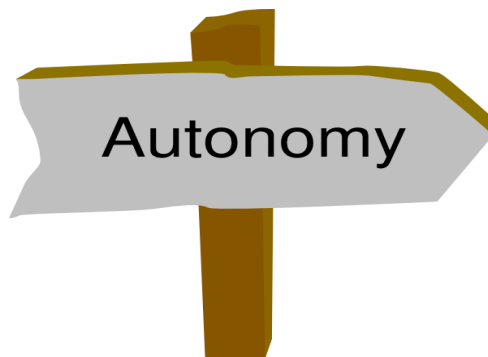


Zoë Spaaij
4286952
Bachelorscriptie Wijsbegeerte
Hafez Ismaili M'hamdi

Autonomie en politiek?

Is het mogelijk dat kunst autonoom is en een politieke boodschap bevat?

Bijlage bij X-pol nummer: 2005137109



Jonas Staal, *De Geert Wilders werken*, 2005-2008 ¹

¹ Jonas Staal, *De Geert Wilders Werken*, <http://www.jonasstaal.nl/projects/the-geert-wilders-works/> (laatst geraadpleegd 22 juni 2018).

Inhoudsopgave

Inleiding		3-5
Hoofdstuk 1	1.1 Autonome kunst: Immanuel Kant	6-7
	1.2 Pierre Bourdieu Kunstsociologie	7-9
	1.3 Herbert Marcuse Revolutionaire kunst	9-11
Hoofdstuk 2	2.1 Theodor Adorno Het raadselkarakter van kunst	12-13
	2.2 Criterium: Propaganda of politieke kunst?	13-14
	2.3 John Dewey: Autonoom en instrumenteel	14-15
Conclusie		16
Bibliografie		17

Samenvatting

In Kant's esthetica sluiten autonomie en politieke kunst elkaar uit. Kant stelt dat een esthetisch smaakoordeel belangeloos, universeel, niet doelmatig en voor iedereen geldig is. Politieke kunst kan niet belangeloos bekeken worden, dus politieke kunst lijkt niet te passen in Kant's concept van esthetische autonomie. De kunstsociologie gaat ervanuit dat kunst nooit autonoom is, maar dat de productie van een kunstwerk ingebed is in de context van de samenleving. De kunstsocioloog Pierre Bourdieu voegt hieraan toe dat ook de esthetische ervaring nooit autonoom is. Hij beargumenteert dat de esthetische ervaring van een kunstwerk afhankelijk is van je maatschappelijke positie in de samenleving. Ook hier gaan autonomie en politieke kunst dus niet samen. In navolging van dit niet-autonomie concept van kunst beargumenteert Jonas Staal dat kunst altijd politiek is. Iemand die tracht deze twee tegenovergestelde opvattingen met elkaar te verenigen is Theodor Adorno. Volgens hem kan kunst zowel een sociaal product als een autonoom object zijn. Dat laatste is alleen van toepassing op raadselachtige kunst, dus kunst die niet eenduidig is. Door haar raadselachtige karakter is deze kunst geen propaganda en gaan autonomie en politieke kunst samen. De pragmatist John Dewey laat deze twee concepten ook samengaan door zijn breed kunstbegrip, maar hij is minder elitair dan Adorno. Zijn criterium richt zich vooral op het communiceren van kunst en hij maakt hierin ook een onderscheid tussen kunst en propaganda. Kunst kan communiceren, propaganda niet. Het onderscheid tussen kunst en propaganda is dus een criterium om autonomie en politieke kunst samen te laten gaan. Politieke kunst is nog gedeeltelijk autonoom, propaganda helemaal niet. Propaganda mist het karakter van kunst, omdat het niet reflecterend werkt, maar eenduidig is.

Inleiding

Binnen het esthetisch discours is er sprake van een tegenstelling tussen aan de ene kant het idee dat kunst autonoom is en aan de andere kant dat kunst niet autonoom is en zijn fundament ligt in de samenleving. Dit idee van autonomie van de kunst is al terug te vinden bij Kant. Kant stelt dat de esthetische ervaring van kunst altijd onbevooroordeeld hoort te zijn. Kunst moet onderworpen worden aan een belangeloos smaakoordeel en kan dus geen boodschap hebben. In deze opvatting lijkt zoets als politiek geëngageerde kunst geen bestaansrecht te hebben. Kunst moet omwille van de kunst gemaakt worden volgens deze opvatting en behoort daarom geen functie te hebben. Deze opvatting over kunst heeft lange tijd het kunstdiscours bepaald, het is onder andere ook terug te vinden in de formalistische kritiek van Clement Greenberg, de vader van het modernisme.²

Desondanks lijkt het alsof veel kunst wel degelijk een politieke functie heeft vervuld en door alle politieke kunst buiten te sluiten, wordt veel kunst verworpen. Te denken valt aan de kunst van het sociaal realisme, of de Dada beweging, maar ook veel hedendaagse kunst lijkt wel degelijk een politieke boodschap te hebben. Veel Marxistische kunsttheorieën gaan daarom in tegen de autonomie van het kunstwerk.³ Het kunstwerk is volgens hen een uitdrukking van een ideologie. Ook de autonomie van de esthetische ervaring wordt vaak verworpen. De kunstsocioloog Pierre Bourdieu koppelt de esthetische ervaring aan een bepaalde maatschappelijke klasse, de toeschouwer is in deze opvatting dus ook niet autonoom. Deze heeft namelijk door zijn achtergrond meer kennis en daardoor is voor hem een kunstwerk toegankelijker dan voor iemand van een lagere 'klasse'.

² Clement Greenberg, "Necessity of "Formalism", *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Autumn, 1971), 171-175.

<https://www.jstor.org/stable/i220184>, (laatst geraadpleegd 13 mei 2018).

³Stahl, Titus, "Georg [György] Lukács", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/lukacs/>. (laatst geraadpleegd 30 mei 2018).

Theodor Adorno lijkt deze twee opvattingen met elkaar te willen verenigen. Adorno heeft namelijk als opvatting dat een kunstwerk zowel een 'fait social' is, als een autonoom kunstwerk.⁴ Adorno neemt het marxistische idee over dat een kunstwerk een product is en dus een uitdrukking is van zijn historische en sociale situatie.⁵ Aan de andere kant legt Adorno de nadruk op de autonomie van een kunstwerk. Volgens hem maken beroemde schilderijen duidelijk dat zij niet alleen maar een uitdrukking van hun tijd zijn, maar kunnen zij steeds weer nieuwe betekenis krijgen.⁶ Dit autonome karakter van kunst ontleent Adorno aan Kant. Net als Kant stelt Adorno namelijk dat kunst iets kan zeggen over de wereld buiten onze kenvermogens. Adorno richt zich hier in tegenstelling tot Kant echter wel op de autonomie van het kunstobject zelf. Voor Kant moet vooral de esthetische ervaring onbevooroordeeld zijn. Adorno lijkt in staat te zijn de autonomie van een kunstwerk en zijn sociale bepaaldheid te verenigen.

Kunstenaar Jonas Staal tracht al enige tijd het begrip propaganda op de kaart te zetten. Volgens hem is het onjuist dat kunst zich afzet tegen propaganda en is het ook onjuist dat de kunst volledig onafhankelijk is van de politiek. Hij beargumenteert dat er sprake is van 'valse soevereiniteit' en 'schijnvrijheden' van de kunsten.⁷ Volgens hem is er tegenwoordig niet zozeer sprake van ideologische propaganda, maar meer van wat hij 'post-propaganda' noemt. Deze 'post-propaganda' houdt in dat kunst en politiek samengaan. Kunst wordt in die opvatting dus politiek en moet de wereld veranderen. Volgens Staal is de kunst niet neutraal en dus ook niet autonoom, waarmee hij in gaat tegen het idee wat lange tijd de kunst beheerst heeft, namelijk haar autonomie. Volgens Staal is de autonomie van kunst een illusie en moet er juist worden getracht duidelijk te maken dat de kunst niet autonoom en onafhankelijk is. Hij gaat in tegen de scheiding van 'het maatschappelijke' en het 'autonome'. Staal stelt in een ander artikel dat alleen de kunst van een 'emancipatorische' propaganda de wereld kan redden voor de bedreiging van een nieuwe wereldorde.⁸ Ook in andere teksten pleit Staal voor het feit dat kunst politiek moet zijn en niet autonoom kan zijn. Het is de taak van kunst om deel te nemen aan de maatschappij en zo een politieke rol in te nemen, namelijk de rol van propaganda. Staal opereert hier tegen de achtergrond van de distinctie tussen kunst als autonoom, en dus niet politiek object, en kunst als voertuig van een bepaalde ideologie. Hij zet zich af tegen andere critici, zoals Hans den Hertog Jager en Janneke Wesseling die pleiten voor meer autonomie van de hedendaagse kunst en minder politiek in de kunst.⁹ Hans den Hertog Jager en Janneke Wesseling zijn beide kunstcritici die duidelijk de nadruk leggen op de vorm van de kunst en dus haar autonomie. De vraag die dit oproept is of autonomie en politieke kunst elkaar uitsluiten, of dat er een mogelijkheid is dat een kunstwerk zowel autonoom is als politiek.

In het eerste hoofdstuk zullen de twee tegenovergestelde posities van autonomie en politieke kunst worden besproken. In het tweede hoofdstuk zal worden ingegaan op de benadering van Adorno en tenslotte zal er met behulp van de theorie van Adorno worden gekeken of een normatieve kwalificatie kan worden vastgesteld, op grond waarvan sommige kunst wel politiek kan zijn. Hiermee zal worden getracht tegen de opvatting van Jonas Staal in te gaan, die stelt dat alle kunst die op dit

⁴Lambert Zuidervaat, "Theodor W. Adorno", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>. (laast geraadpleegd 21 juni 2018).

⁵Theodor Adorno, "Chapter 1", *Aesthetic theory*, 21, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uunl/detail.action?docID=1224252>, verschenen: Bloomsbury Publishing, 2013.

⁶Adorno, "Chapter 1", 21.

⁷Jonas Staal, "Post-propaganda", *De groene Amsterdammer*, nr. 44, (28 oktober 2009), <https://www.groene.nl/artikel/post-propaganda> (laast geraadpleegd 26 mei 2018).

⁸Jonas Staal, "Eis het onmogelijk", *De groene Amsterdammer*, nr. 3 (17 januari 2018), <https://www.groene.nl/artikel/eis-het-onmogelijke> (laast geraadpleegd 26 mei 2018).

⁹Janneke Wesseling, "Documenta heeft moreel goede bedoelingen, maar de kunst is zwak", *Nrc.nl*, (13 juni 2017), <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/06/13/in-kassel-is-kunst-eeen-politiek-programma-11067837-a1562803> (laast geraadpleegd 20 juni 2018).

moment gemaakt wordt politiek moet zijn en een boodschap moet hebben. In deze normatieve kwalificatie zal ook de opvatting van John Dewey worden besproken, omdat Dewey zich minder op het kunstobject zelf en meer op de esthetische ervaring richt. Het onderscheid tussen het kunstobject zelf en de esthetische ervaring is dus in deze kwalificatie minder van belang, zoals een vergelijking van deze twee denkers door William S. Lewis heeft aangetoond.¹⁰

¹⁰ William S. Lewis, "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", *The Journal of Speculative Philosophy, New Series*, Vol. 19, No. 1 (2005), 42-54, <http://www.jstor.org/stable/25670548> (laatst geraadpleegd 19 juni 2018).

Hoofdstuk 1- Autonomie versus politieke kunst

1.1 Immanuel Kant: Autonome kunst

Als men het over de autonomie van kunst heeft, komt men al snel terecht bij Kant. Kant's esthetica is voor een groot deel gebaseerd op zijn indeling van de wereld in de fenomenale wereld en de noumenale wereld. Schoonheid is volgens Kant een glimp van de noumenale wereld (Ding an sich), omdat in een esthetische ervaring een gevoel ontstaat van de wereld die wij eigenlijk niet kunnen kennen.

Een esthetisch oordeel is volgens Kant een smaakoordeel.¹¹ Het is geen kennisoordeel, omdat het geen kennis oplevert over de fenomenale wereld.¹² In de analyse van dit esthetische smaakoordeel in zijn *Kritiek van het oordeelsvermogen* komt Kant tot vier momenten.¹³ Het eerste moment gaat over de kwaliteit van het esthetisch oordeel als een belangeloos smaakoordeel.¹⁴ Kant maakt hierin een onderscheid tussen een oordeel over het aangename, een oordeel over het moreel goede en een oordeel over schoonheid. Alleen een smaakoordeel over schoonheid is belangeloos. Een oordeel over iets wat aangenaam is gaat namelijk altijd gepaard met verlangen.¹⁵ Als men iets lekker vindt, verlangt men ook dit object te bezitten en is men dus niet belangeloos. Ook een oordeel over iets wat moreel goed is, is niet belangeloos. Men heeft immers belang bij het bestaan van datgene waarover men een moreel oordeel velt, omdat het goed is dat het bestaat, ongeacht of het om een object of om een handeling gaat.¹⁶

In het tweede moment wordt duidelijk dat een belangeloos smaakoordeel universeel moet zijn. Als men iets als mooi ervaart, gaat men ervan uit dat iedereen dit op dezelfde manier ervaart. Ook het tweede moment van het esthetisch smaakoordeel maakt een onderscheid tussen het oordeel over schoonheid en een oordeel over het aangename. Schoonheid is namelijk universeel, terwijl een oordeel over het aangename per persoon kan verschillen en dus niet universeel is.¹⁷

Het derde moment gaat over het feit dat een smaakoordeel over schoonheid niet doelmatig is.¹⁸ Een esthetisch smaakoordeel is zuiver volgens Kant, wat betekent dat onze kenvermogens vrij spel hebben in een esthetisch oordeel. Dit wil zeggen dat men geen oordeel over schoonheid velt op basis van achtergrondkennis of omdat men door iets ontroerd is.¹⁹ Een esthetisch oordeel moet gebaseerd zijn op de schoonheidservaring zelf. Dit is ook de reden dat Kant een esthetisch oordeel over de kleur van een kunstwerk niet zou accepteren, omdat kleuren of klanken niet het object zijn waarover een zuiver esthetisch oordeel geveld kan worden. Dit kan men enkel vellen over de schoonheid van de vorm van een kunstwerk.

Het vierde moment hangt samen met het tweede moment van een esthetisch oordeel. Een esthetisch smaakoordeel is dus volgens het tweede moment universeel. In het vierde moment voegt Kant hieraan toe dat het esthetisch smaakoordeel noodzakelijk universeel moet zijn. Als men iets als mooi ervaart, moet men ervan uitgaan dat dit oordeel door iedereen op dezelfde manier wordt ervaren. Deze universaliteit is volgens Kant echter een aanname en geen a priori kennis. Een

¹¹ Immanuel Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", *Kritiek van het oordeelsvermogen*, vertaald Jabik Veenbaas, Willem Visser, (Amsterdam : Boom, 2009), 91.

Hannah Ginsborg, "Kant's Aesthetics and Teleology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/kant-aesthetics/>, (laatst geraadpleegd 13 juni 2018).

¹² Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 92.

¹³ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 91-131.

¹⁴ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 91.

¹⁵ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 93-94.

¹⁶ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 96.

¹⁷ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 106-108

¹⁸ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 109.

¹⁹ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 112-113.

belangeloos smaakoordeel over de ervaring van schoonheid kan namelijk niet bewezen worden, men gaat ervan vanuit dat als men iets mooi vindt, deze schoonheid voor iedereen geldig is.²⁰

Uit de vier bovenstaande momenten kan men afleiden dat een esthetisch smaakoordeel autonoom is. Het is belangeloos en mag niet vanuit een doelmatigheid worden geveld. Met name het derde moment is voor kunsthistorici aanleiding geweest om Kant als de grondlegger van het formalisme te zien. Het formalisme als kunsthistorische stroming legt de nadruk op het aanschouwen van een kunstwerk op basis van de vorm. Historische context en ideeën van de maker worden in deze formalistische beschouwing achterwege gelaten. Een kunstwerk dient dus alleen op basis van haar vorm beoordeeld te worden.²¹

Deze formalistische interpretatie van Kant laat weinig ruimte over voor politieke kunst. Als men deze formalistische interpretatie van Kant aanhoudt, lijkt het inderdaad alsof Kant politieke kunst en autonomie uitsluit. Immers heeft politieke kunst altijd een boodschap en kan daarmee niet functieloos zijn. Een politiek kunstwerk moet men met de boodschap in zijn achterhoofd bekijken. Daarom kan een politiek kunstwerk nooit op zichzelf staan en zonder belang worden bekeken.

Jonas Staal heeft veel kritiek op deze formalistische benadering van kunst, zoals op de benadering van Hans den Hartog Jager. Den Hartog Jager beargumenteert namelijk dat we kunst weer moeten beoordelen om wat het is, namelijk kunst, dus op zijn formalistische aspecten en niet op de ideologische lading van zijn of haar werk.²² Staal brengt hiertegen in dat kunst altijd een ideologische lading draagt en kunstenaars dus altijd moeten worden afgerekend op de lading van hun werk. Hierin lijkt Staal veel op de tegenhangers van het formalisme, de kunstsociologen.

1.2 Pierre Bourdieu: Kunstsociologie

Volgens de kunstsocioloog Pierre Bourdieu zijn kunstwerken uitdrukking van een ideologie. Een ideologie ziet hij als een uitdrukking van de waarden en normen die in de interesse zijn van een bepaalde groep, maar die gepresenteerd worden als algemeen goed. Hij verdeelt de samenleving in verschillende velden met verschillende actoren. Er is binnen deze velden een constante machtsstrijd als gevolg van een verdeling van het kapitaal. Deze machtsstrijd tussen de actoren gebeurt onbewust. Men is zich volgens Bourdieu niet bewust van de ongelijke verdeling van het kapitaal en de gevolgen die dit heeft.²³

Deze ongelijkheid van kapitaal gaat niet alleen maar over economisch kapitaal, maar ook over de ongelijke verdeling van cultureel kapitaal. Cultureel kapitaal is de opleiding die iemand, behorend tot de hogere klasse, onderscheidt van iemand van de lagere klasse met een 'mindere' opleiding. Binnen de huidige samenleving worden kunstwerken gebruikt als drager van de ideologie van de hogere klasse volgens Bourdieu. De ideologie van de hogere klasse wordt echter gepresenteerd als dominante cultuur.²⁴ Het formalisme van Kant ziet Bourdieu als een uitdrukking van de ideologie van de burgerij. Dit komt voort uit zijn analyse van de esthetische ervaring, die niet onafhankelijk is. Om een kunstwerk te kunnen waarderen moet men een aantal esthetische competenties bezitten, dat wil zeggen, men moet beschikken over 'cultureel kapitaal'.²⁵ Kant gaat er juist vanuit dat iedereen in staat is eenzelfde schoonheidsoordeel te vellen, want een schoonheidsoordeel is universeel. Volgens

²⁰ Kant, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", 128.

²¹ John Wilcox, "The Beginnings of 'Art Pour l'Art'", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 11, No. 4, Special Issue on the Interrelations of the Arts (June, 1953), 360-377, <http://www.istor.org/stable/426457>, (laatst geraadpleegd 20 juni 2018).

²² Hans den Hartog Jager, 'Zet die roze bril eens af', *nrc.nl*, (17 februari 2006), <https://www.nrc.nl/nieuws/2006/02/17/zet-die-roze-bril-eens-af-11084703-a687008> (laatst geraadpleegd 13 juni 2018).

²³ Gielen, "Reflectiviteit, strijd en het kunstwerk in Pierre Bourdieu's kunstsociologie", 424.

²⁴ Pierre Bourdieu, *Symbolic Power*, vertaald door Richard Nice (1970), 79-80 <http://journals.sagepub.com.proxy.library.uu.nl/doi/pdf/10.1177/0308275X7900401307>, (laatst geraadpleegd 16 juni 2018).

²⁵ Alfred Smudits, "Pierre Bourdieu", *Kunstsociologie*, (Munich.: Oldenbourg Verlag), 2014, 100-101.

Bourdieu is dit niet correct, omdat een ervaring van een kunstwerk altijd samenhangt met de achtergrondkennis en de smaak van de beschouwer. Vooral de smaak is afhankelijk van je sociale klasse. Iemand die al van jongs af aan opgevoed is met kunst, zal kunst eerder kunnen 'waarderen' dan iemand die nog nooit in een museum is geweest.²⁶ Smaak hangt bij Bourdieu samen met zijn begrip van 'habitus'. Habitus is waar de subjectieve ervaring van iemand en de objectieve positie van diegene in de maatschappij elkaar raken. Binnen het habitus begrip van Bourdieu wordt duidelijk dat de positie die iemand heeft in de samenleving, bepaalde gevolgen heeft voor zijn handelen.²⁷ Binnen wat Bourdieu de sociale ruimte noemt, heeft iemand beschikking over een bepaald kapitaal. Iemand van de hogere klasse heeft dus meer kapitaal dan iemand die behoort tot de lagere klasse. Tegelijkertijd heeft dit objectieve bezit van kapitaal ook invloed op zijn subjectieve perceptie van de wereld.²⁸ Hier speelt bijvoorbeeld smaak een rol. Als je behoort tot de hogere klasse, vindt je dingen leuk en lekker die 'passen' bij jouw klasse. Iemand van de lagere klasse zal minder waardering hebben voor een dure wijn, simpelweg omdat hij nog nooit wijn heeft gedronken. Ditzelfde geldt voor kunst. Volgens Bourdieu resulteert dit symbolische kapitaal van de hogere klasse ook in meer macht binnen de samenleving. Hij gebruikt het begrip 'symbolic power'. 'Symbolic power' houdt in dat de smaak van de hogere klasse als universeel wordt beschouwd. De cultuur van de hogere klasse, dus bijvoorbeeld muziek van Mozart of de kunst van Da Vinci worden als de norm gezien voor de hele samenleving. Bourdieu toont deze symbolische macht aan met het voorbeeld dat iemand met een universitair diploma binnen de samenleving makkelijker een object kan verheffen tot iets wat universeel 'mooi' is. Zijn schoonheidsoordeel wordt dus op grond van zijn status universeel. Op deze manier maakt de hogere klasse onbewust haar eigen oordeel over schoonheid tot een universele normering voor de samenleving.²⁹ Een esthetisch oordeel is dus niet een universeel oordeel volgens Bourdieu, wat Kant wel stelt.³⁰ Bourdieu's kritiek op de esthetische ervaring van Kant lijkt mij overtuigend, vooral omdat Kant's oordeel over schoonheid gebaseerd is op de aanname dat zo een oordeel wel voor iedereen hetzelfde moet zijn. Bourdieu toont aan dat de esthetische ervaring niet zo objectief is als Kant doet voorkomen. Hij verklaart waarom sommige mensen eerder bepaalde kunst kunnen waarderen dan anderen, wat inderdaad samenhangt met iemands cultureel kapitaal.³¹ Als men naar de huidige omgang met kunst kijkt, valt op dat er tegenwoordig meer aandacht is voor een algemeen begrip van kunst. In die zin ben ik van mening dat het begrijpen van kunst aan iedereen geleerd kan worden en dat men het cultureel kapitaal dus zou kunnen verdelen. Op dit punt zal ik later terugkomen bij de bespreking van John Dewey.

Niet alleen de esthetische ervaring is volgens Bourdieu bepaald, ook de culturele productie is altijd deterministisch. De kunstproductie, net als elke andere productie wordt altijd bepaald door de context waarin deze productie plaatsvindt. Volgens Bourdieu bestaat een kunstwerk alleen op het moment dat het wordt waargenomen. Een kunstwerk is volgens Bourdieu een manifestatie van het veld van de culturele productie en dus een manifestatie van alle deelnemers van dat veld, zoals critici, kunstenaars, bezoekers, instituties etc.³² Volgens hem hebben spelers er baat bij dat het culturele veld als relatief autonoom wordt gezien binnen de samenleving. Hierbij heeft hij het expliciet over het hele veld van de culturele productie, dus zowel over de kunstenaars, als over de critici en kunstinstituties. Deze autonomie lijkt een manier te zijn om bepaalde machtsstructuren in stand te houden en te reproduceren. Er is ook niet direct sprake van een autonoom kunstwerk, het

²⁶ Smudits, , "Pierre Bourdieu", 101-102.

²⁷ Pierre Bourdieu, "Social Space and Symbolic Power", *Sociological Theory*, Vol. 7, No. 1 (Spring, 1989), 19-20, <http://www.istor.org/stable/202060>, (laatst geraadpleegd 16 juni 2018).

²⁸ Bourdieu, "Social Space and Symbolic Power", 20.

²⁹ Bourdieu, "Social Space and Symbolic Power", 22.

³⁰ Pierre Bourdieu, "The field of cultural production, or the Economic field reversed", *The field of cultural production: Essays on Art and Literature*, edited door Randal Johnson, (New York: Columbia University Press, 1993), 30-31.

³¹ Pierre Bourdieu, "Outline of a sociological theory of art perception", *International Social Science Journal*, 20 (Winter 1968), 2-3, <http://web.mit.edu/allanmc/www/bourdieu3.pdf> (laatst geraadpleegd 20 juni 2018).

³² Bourdieu, "The field of cultural production, or the Economic field reversed", 36-37.

Met opmaak: Nederlands (standaard)

Met opmaak: Nederlands (standaard)

Gewijzigde veldcode

Met opmaak: Nederlands (standaard)

Gewijzigde veldcode

lijkt er meer op dat Bourdieu de autonomie van het culturele veld baseert op de aanname dat kunst meer authentiek en dus meer zeggingskracht kan hebben als het als autonoom wordt gezien. In die zin lijkt deze autonomie van de culturele productie meer een pragmatische aanname. Binnen het veld van de culturele productie is er echter nauwelijks sprake van autonomie. Kunstenaars worden immers beïnvloedt door de context waarin zij zich bevinden, net als instituties en critici. Revoluties in de kunst ontstaan niet door het feit dat kunstenaars autonoom zijn, maar door het feit dat het veld aan het veranderen is. Bourdieu beschrijft bijvoorbeeld de verandering die er plaatsvindt in de negentiende eeuw, als de autonomie van kunst steeds belangrijker wordt binnen de kunstwereld. Dit heeft volgens hem te maken met het veranderen van krachten binnen het culturele veld. Kunstenaars reageren op een 'traditionele' kracht, maar worden door hun vernieuwing juist weer goed ontvangen.³³ De culturele productie en daarmee het kunstwerk zijn dus altijd gebonden aan het veld van culturele productie, een kunstwerk kan niet onafhankelijk bestaan van dit veld.

Na Bourdieu hebben kunstsociologen getracht Bourdieu's theorie te nuanceren wat betreft de betekenis van het kunstwerk. Zoals Gielen aantoonde, wordt de betekenis van het kunstwerk in Bourdieu's theorie vooral bepaald door de verschillende actoren in het kunstveld. Zoals Pascal Gielen opmerkt, gaat Bourdieu er echter teveel vanuit dat actoren van de kunstwereld niet reflectief zijn en zich niet bewust zijn van hun sociale bepaaldheid. Echter, uit het onderzoek van Gielen blijkt dat men zich er in de kunstwereld juist veelal wel van bewust is en daar ook op tracht te reflecteren. Gielen heeft ook kritiek op Bourdieu's aanname dat kunstenaars alleen maar gemotiveerd worden door externe prikkels, zoals kapitaal. Hij stipt het verschijnsel van intrinsieke prikkels aan, wat bijna wil zeggen dat de kunstenaar dus wel gedeeltelijk autonoom is, omdat deze intrinsieke prikkels, de artistieke drang, wel los staat van elke contextuele bepaaldheid.³⁴ Ook de kunstsocioloog Nathalie Heinrich levert kritiek op het feit dat Bourdieu het kunstwerk enkel reduceert tot uiting van een bepaalde status in een constante machtsstrijd. Heinrich stipt het probleem aan dat ten grondslag ligt aan de hele kunstsociologie, namelijk dat het kunstwerk als collectief wordt gezien en er geen aandacht is voor individuele kunstwerken. De kunstsociologie bestudeert immers altijd de sociale context en nooit het autonome kunstwerk. Bourdieu gaat zelfs zover om het bestaan van kunstwerken als geloof af te doen, een autonoom kunstwerk bestaat dus eigenlijk simpelweg niet, immers maken alleen de actoren van het artistieke veld iets tot kunst.³⁵ Daarmee lijkt binnen Bourdieu's kunstsociologie weinig ruimte te zijn voor autonomie binnen de kunst.³⁶ Toch stipt de kunstsociologie terecht aan dat een kunstwerk enkel formalistisch opvatten niet mogelijk is. Een kunstwerk en ook de esthetische ervaring is nooit helemaal autonoom, omdat de ervaring van schoonheid afhankelijk is van de context van zijn kijker.

1.3 Herbert Marcuse: Revolutionaire kunst?

Jonas Staal ondersteunt het standpunt van Bourdieu dat de culturele productie ingebed ligt in de samenleving en dus nooit autonoom is. Hij gaat zelfs een stap verder dan Bourdieu, volgens hem is zelfs de autonomie van het veld van culturele productie een illusie. Volgens Staal heeft kunst niet meer zeggingskracht door de autonomie van het culturele veld en hij is het ook niet met Bourdieu eens dat kunst enkel bekeken moet worden binnen dit veld van artistieke productie. Staal ziet kunst namelijk als iets wat per definitie politiek is, een kunstwerk draagt volgens hem een ideologische lading. Waar voor Bourdieu deze ideologische lading niet per definitie politiek is, is dat voor Staal wel zo.³⁷ Staal wil dus dat kunst niet blijft binnen het veld van culturele productie, volgens hem moet het een onderdeel worden van de politiek. Staal ontkent daarmee dus ook de autonomie van het

³³ Bourdieu, "The field of cultural production, or the Economic field reversed", 70-71.

³⁴ Gielen, "Reflectiviteit, strijd en het kunstwerk in Pierre Bourdieu's kunstsociologie", 431.

³⁵ Gielen, "Reflectiviteit, strijd en het kunstwerk in Pierre Bourdieu's kunstsociologie", 435.

³⁶ Gielen, "Reflectiviteit, strijd en het kunstwerk in Pierre Bourdieu's kunstsociologie", 434.

³⁷ Jonas Staal, *Post-propaganda*, red. Lex ter Braak, (Amsterdam : Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, 2009), 45.

culturele veld. Volgens Staal moet kunst de wereld veranderen en neemt zij dus deel aan andere velden binnen de samenleving.

Staal heeft met zijn idee over de emanciperende kracht van kunst overeenkomsten met de marxistische denker Herbert Marcuse. Marcuse baseert zich voor een deel op Marx' idee dat kunst het potentieel heeft om revolutionair te zijn. Hij beargumenteert dat kunstenaars steeds trachten zich tegen de heersende normen te verzetten. Marcuse maakt in zijn esthetica een onderscheid tussen authentieke kunst en kunst die enkel wordt gebruikt als uitdrukking van een waardeoordeel. In die zin tracht hij de reductionistische marxistische visie te ontsnappen, door een onderscheid te maken in de kwaliteit van kunst. Volgens Marcuse is namelijk authentieke kunst in staat te reflecteren op de ontwikkelingen van de mensheid in zijn geheel. Marcuse beperkt zich dus niet enkel tot de klassenstrijd, volgens hem gaat authentieke kunst verder dan dat.³⁸ Marcuse bekritiseert de beperktheid van de marxistische esthetiek. Kunst tracht iets te zeggen over de hele mensheid, niet alleen over ongelijkheid tussen klassen. Volgens Marcuse gaat kunst dus niet enkel over het verzet van het proletariaat tegen de bourgeoisie.³⁹ Kunst is in staat de ongelijke maatschappelijke verhoudingen van de mensheid te overstijgen en de werkelijkheid te overstijgen. Kunst kan zo een verandering in bewustzijn creëren, nog voordat er daadwerkelijk een verandering heeft plaatsgevonden. Voor Marcuse is de autonomie van kunst een noodzakelijke voorwaarde, opdat kunst een verandering tot stand kan brengen.⁴⁰ Kunst is autonoom, omdat het alleen door zijn autonome status de realiteit kan overstijgen en het bewustzijn van de mensheid kan veranderen.

Autonomie en politieke kunst lijken hier hand in hand te gaan, kunst moet autonoom zijn om politiek te kunnen zijn. „*Als autonomes Werk, und nur als solches, erhält das Werk politische Relevanz.*“⁴¹ Marcuse richt zich hierin alleen vooral tegen het reductiemodel van Marx, die vooral kunst interpreteert vanuit de kunstenaar. Marcuse richt zich dus als eerste meer op het kunstwerk zelf. Men zou zich hier wel de vraag kunnen stellen hoe Marcuse autonomie definieert. Volgens hem is het een illusionaire autonomie waarmee men de kwaliteit van een kunstwerk kan bepalen.⁴² Autonomie lijkt dus meer een houding te zijn die men moet aannemen om de politieke boodschap van een kunstwerk te kunnen vatten. Autonomie én politiek zijn dus eigenlijk twee voorwaarden voor de kwaliteit van een goed kunstwerk. Hoe Marcuse bij deze twee voorwaarden komt, wordt niet duidelijk uit zijn essay 'Die Permanenz der Kunst'. Als men daarnaast Marcuse's opvatting van autonomie vergelijkt met die van Kant, lijkt een kunstwerk volgens Marcuse's opvatting in Kant's definitie alsnog niet autonoom te zijn. Immers, kunst is niet functieloos, het dient ertoe om revolutionair te zijn. Als kunst niet politiek is, is het volgens Marcuse ook niet meer autonoom én is het slechte kunst.

Staal deelt dus de opvatting met Marcuse dat kunst revolutionair moet zijn. Kunst is in staat om nieuwe werkelijkheden te laten zien en kan daarmee het kapitalistische systeem veranderen.⁴³ Dit heeft veel overeenkomsten met Marcuse's idee dat kunst het bewustzijn van de mensheid kan veranderen. Maar Marcuse gaat wel uit van enige vorm van autonomie, zij het de illusie van een autonomie van de kunst. Staal lijkt ook deze illusie van autonomie te verwerpen. Hij beargumenteert dat de Nederlandse kunstenaar verbonden is met de waarden van de politiek. Een kunstenaar is namelijk een vertegenwoordiger van de waarden, zoals vrijheid van meningsuiting.⁴⁴ Staal besteedt

³⁸ Herbert Marcuse, *Die Permanenz der Kunst wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, (München: Hanser, 1977)25.

³⁹ Marcuse, *Die Permanenz der Kunst wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, 39-40.

⁴⁰ Marcuse, *Die Permanenz der Kunst wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, 23.

⁴¹ Marcuse, *Die Permanenz der Kunst wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, 58.

⁴² Marcuse, *Die Permanenz der Kunst wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, 44-47,

⁴³ Robbert van Heuven, "Verander de wereld, bedenk hemzelf", *Trouw-Verdieping*, (5 februari 2013) <https://www.trouw.nl/home/verander-de-wereld-bedenk-hem-zelf~abf15c8b/> (laatst geraadpleegd 13 juni 2018).

⁴⁴Staal, *Post-propaganda*, 84, 85.

dus veel aandacht aan de status van de niet autonome kunstenaar. Volgens hem moeten Nederlandse kunstenaars van nu namelijk gaan deelnemen aan de macht en zo onderdeel worden van het politieke veld.⁴⁵ Hij beargumenteert dat kunstenaars post-propaganda kunst moeten maken, dat wil zeggen kunst die de politiek niet alleen maar een spiegel voorhoudt, maar ook daadwerkelijk een suggestie doet voor een beter politiek systeem. Kunst wordt politiek én is zijn autonomie compleet kwijt.

⁴⁵ Staal, *Post-propaganda*, 93.

Hoofdstuk 2: Autonomie & politieke kunst

2.1 Theodor Adorno: Het raadselkarakter van kunst

Staals radicale afwijzing van autonomie schijnt mij problematisch. De vraag die ontstaat, is of er nog wel een onderscheid is tussen kunst en politiek. Oftewel, wat is het karakter van kunst als de kunst niet meer autonoom is. Iemand die dit karakter van kunst beschrijft, is Theodor Adorno. Adorno combineert de notie van autonomie van Kant met de marxistische notie van kunst, die we in het voorafgaande stuk bij Bourdieu en Marcuse hebben gezien.

Adorno richt zich tegen een puur formalistische benadering van de kunst. Volgens hem is dit simpelweg niet mogelijk, omdat een kunstwerk altijd ingebed is in de samenleving. Een kunstwerk wordt immers altijd geproduceerd door een kunstenaar. De kunstenaar staat niet los van de samenleving, maar wordt door haar altijd beïnvloed. Een kunstwerk representeert altijd de geschiedenis, omdat het een uitdrukking is van de maatschappij waarin het is gemaakt.⁴⁶ Een kunstwerk dat enkel formalistisch geïnterpreteerd wordt, is volgens Adorno 'dood', er is nauwelijks een echte interpretatie mogelijk.⁴⁷ Een kunstwerk reageert namelijk altijd op de samenleving waarin het is gemaakt. Adorno benadrukt dat er altijd eerst een contextuele interpretatie van een kunstwerk moet plaatsvinden, voordat men kan komen tot een diepere analyse van het kunstwerk. Men moet niet beginnen met een formalistische analyse van kunst, omdat men volgens Adorno dan teveel verzeilt raakt in een elitaire benadering van kunst, waarbij kunst vanuit een ivoren toren opereert. Men moet volgens Adorno altijd rekening houden met het feit dat een kunstwerk een product is van de maatschappij.

Toch is het noodzakelijk om authentieke kunstwerken als autonoom te beschouwen. Authentieke kunstwerken moeten los van hun maatschappelijke context worden gezien. Volgens Adorno is deze interpretatie noodzakelijk om de inhoud van deze kunstwerken te kunnen vatten. Als een kunstwerk niet meer autonoom is, wordt het functioneel en verliest het zijn waarde als authentiek kunstwerk. Een authentiek kunstwerk moet dus geïsoleerd van de maatschappelijke context worden beschouwd.⁴⁸

Uit het feit dat kunst niet functioneel mag zijn, blijkt de invloed van Kant op Adorno.⁴⁹ Adorno maakt een onderscheid tussen authentieke kunst en wat hij 'kunstwaar' noemt. 'Kunstwaar', oftewel kunst die zichzelf niet presenteert als onderscheidend, heeft haar bijzondere karakter verloren. Dit bijzondere karakter van kunst wordt door Adorno getypeerd als het 'raadselkarakter van kunst'.⁵⁰ Kunstwaar is niet meer geheimzinnig of raadselachtig, haar boodschap is direct duidelijk. Volgens Adorno is authentieke kunst altijd raadselachtig. Dat wil zeggen dat kunstwerken reflecteren op de samenleving, maar dit niet expliciet doen. Een authentiek kunstwerk is niet eenduidig te lezen in tegenstelling tot kunstwaar.⁵¹

Het raadselkarakter van authentieke kunst komt naar voren in haar 'Wahrheitsgehalt'. Letterlijk vertaald gaat de 'inhoud van de waarheid van kunst' over het interne karakter van kunst, dus over haar betekenis. Deze betekenis is volgens Adorno echter niet stabiel, wij kunnen niet de betekenis eenduidig vaststellen. De inhoud van kunst gaat namelijk over de tegenstrijdigheden, die er zijn in de samenleving. Volgens Adorno beweegt authentieke kunst zich altijd tegenover gesteld aan de samenleving.⁵² Zij stelt geen utopie voor, maar reflecteert kritisch op de normen van de samenleving. Een voorbeeld van zulke authentieke kunst is de muziek van Schönberg, die gebruik maakt van atonaliteit. De atonaliteit laat de tegenstrijdigheden die er zijn in de samenleving horen, zonder

⁴⁶ Theodor Wiesengrund Adorno, *Ästhetische Theorie*, (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 22.

⁴⁷ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 333.

⁴⁸ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 372.

⁴⁹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 337, 366.

⁵⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 372.

⁵¹ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 380.

⁵² Adorno, *Ästhetische Theorie*, 335-337.

expliciet een boodschap ermee te willen overbrengen. Kortom, volgens Adorno wordt een authentiek kunstwerk aan de ene kant bepaald door de historische context waarin het is gemaakt, maar wat betreft zijn inhoud is het kunstwerk autonoom.

Een kunstwerk mag namelijk niet té duidelijk een boodschap bevatten, anders gaat zijn autonomie verloren. Adorno lijkt dus in staat de opvatting van Kant over autonomie van het esthetisch oordeel met Marx' historische bepaaldheid van het kunstwerk te verenigen.

Adorno onderscheidt zich dus van Marcuse en Staal, omdat hij meer belang hecht aan de autonomie van kunst. Wat betreft engagement in de kunst, benadrukt Adorno dat kunst per definitie geëngageerd moet zijn. Hierin komt precies Staals beperkte definitie naar voren. Voor Staal moet kunst namelijk politiek zijn en daarmee laat hij geen ruimte voor kunst die niet politiek is. Adorno's concept biedt zowel ruimte voor niet-politieke kunst als voor politieke kunst. Volgens hem kan kunst namelijk wel politiek zijn, omdat zij in haar inhoud kritisch kan reflecteren op de maatschappij en de toehoorder of toeschouwer kritisch laten nadenken. Kunst en politiek komen bij hem samen in de inhoud van een authentiek kunstwerk.⁵³ Staal beargumenteert ook dat kunst de samenleving een beter systeem moet voorhouden. Adorno merkt terecht op dat kunst propaganda wordt, zodra zij een utopie voorstelt. Zij reflecteert namelijk op dat moment niet meer kritisch op de samenleving, maar beperkt de maatschappij door moreel goede dingen te willen laten zien. Daardoor verliest zij ook haar raadselkarakter en is het geen kunst meer, maar propaganda.⁵⁴

2.2 Criterium: Propaganda of politieke kunst?

Het raadselkarakter van kunst is datgene wat kunst onderscheidt van propaganda volgens Adorno. Hierin speelt autonomie een belangrijke rol, een kunstwerk moet een bepaalde afstand hebben tot de samenleving. Bij Adorno is dit weliswaar een aanname, hij beargumenteert namelijk dat de autonomie van authentieke kunst noodzakelijk is om haar boodschap te kunnen vatten, maar desondanks is zijn theorie van belang als wij een onderscheid willen maken tussen propaganda en kunst. Staal wil dit niet, volgens hem is kunst per definitie propaganda, maar in het vervolg zal ik aantonen dat kunst wel degelijk én politiek én propaganda kan zijn.

Hiervoor is het van belang om de grens te bepalen tussen kunst en propaganda. Wanneer is kunst alleen nog maar politiek en dus propaganda en wanneer is er een balans tussen de autonomie en de politieke reflectie van een kunstwerk? Adorno lijkt hier niet echt uitsluitsel over te geven, hij baseert zijn oordeel over authentieke kunst, die dus autonoom en kritisch is, op zijn onderscheid tussen producten van de culturele industrie en authentieke kunst. Dit onderscheid heeft te maken met de ervaring en de moeite die de toeschouwer moet doen om de kunst te ervaren. Volgens hem moet kunst dus raadselachtig zijn én daarmee niet makkelijk begrepen worden. Authentieke kunst voldoet aan die voorwaarde, terwijl producten van de culturele industrie haar toeschouwer 'dom' laat zijn. De culturele industrie daagt namelijk de beschouwer niet uit, men kan de kunst consumeren.⁵⁵ Authentieke kunst daarentegen, zoals de muziek van Schönberg vraagt aandacht en inspanning van de toehoorder. Alleen met inspanning kan men iets van de inhoud van deze kunst vatten. De producten of kunstwerken van de culturele industrie ziet Adorno dan ook als propaganda. Als onderdeel van het systeem van de culturele productie kunnen toeschouwers niet meer zelf reflecteren, het zijn enkel nog consumenten.⁵⁶ Authentieke kunst is autonoom en gaat in tegen deze consumptie. Deze kunst voldoet niet aan de wensen en verwachtingen van de toeschouwer.⁵⁷ Hier komt Kants analyse van het belangeloos oordeel over schoonheid opnieuw naar voren. Net als bij Kant, is ook Adorno's kunstconcept vrij beperkt. De kunst die hij onder 'authentieke kunst' zou

⁵³ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 338.

⁵⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 366.

⁵⁵ Theodor W. Adorno, Anson G. Rabinbach, "Culture Industry reconsidered", *New German Critique* No. 6 (Autumn, 1975), 17-19, <https://www.jstor.org/stable/487650>, Durham: Duke University Press.

⁵⁶ Lewis, "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", 47-49

⁵⁷ Lewis, "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", 48.

scharen is heel klein in vergelijking met wat hij ziet als de objecten van de culturele industrie. Daarnaast ontstaat er een probleem als we teruggaan naar Pierre Bourdieu's analyse van de ervaring van de toeschouwer. Adorno lijkt namelijk enkel kunst als 'echte' kunst te beschouwen, die toegankelijk is voor mensen met veel cultureel kapitaal, dus voor de elite. Zijn kunstconcept is dus, hoe aantrekkelijk het in eerste instantie klinkt, vrij elitair. In zijn onderscheid tussen de culturele industrie en 'echte' kunst komt het elitaire karakter van kunst nog meer naar voren.

2.3 John Dewey: Autonomoem en instrumenteel

De vraag ontstaat welk normatief criterium niet elitair is en dus geschikter is om een onderscheid te maken tussen politieke kunst en propaganda. Dit criterium zou politieke kunst en autonomie met elkaar moeten kunnen verenigen, omdat er dan geen te nauw kunstbegrip ontstaat, wat bijvoorbeeld bij Jonas Staal het geval is.

Iemand die autonomie en kunst met elkaar laat verenigen is de pragmatist John Dewey. Dewey richt zich met zijn esthetica vooral op de ervaring van de kijker. Een kunstwerk, zoals Dewey opmerkt, is namelijk altijd gemaakt door mensen en bestaat niet los van de ervaring. Opvallend aan de theorie van Dewey is dat hij benadrukt dat instrumentaliteit niet wil zeggen dat een kunstwerk geen intrinsieke waarde meer heeft.⁵⁸ Dewey laat dus eigenlijk in zijn theorie het onderscheid tussen instrumentele waarde en intrinsieke waarde verdwijnen en verenigt daarmee autonomie en kunst met elkaar, zonder het nauwe concept van Adorno te gebruiken. Volgens Dewey is kunst zowel instrumenteel waardevol als een doel in zichzelf, dus niet per se doelmatig. Daarmee laat Dewey ook veel meer ruimte voor een bredere kunstopvatting, omdat hij instrumentaliteit en autonomie niet elkaar laat uitsluiten. Door de focus meer op de menselijke ervaring te leggen, gaat Dewey ook voor een deel weg van de historische bepaaldheid van het kunstwerk. Daarnaast bekritiseert Dewey ook de marxistische en sociologische theorieën die kunst in hun eigen theorieën inbedden, zonder aandacht te hebben voor de esthetische ervaring. Volgens Dewey moeten kunst en leven met elkaar verweven worden en hij wil toe naar een esthetische theorie die niet gebaseerd is op tegenstellingen. Hij maakt dus geen onderscheid in de esthetische ervaring tussen hoge of lage kunst, kunstkenner of leken. Zijn brede opvatting van de esthetische ervaring ontkomt daarmee ook aan Bourdieu's cultureel kapitaal dat ongelijk verdeeld is. Want de kunst van diegenen met minder cultureel kapitaal is evengoed een onderdeel van de heersende cultuur als de kunst van de hogere klasse. Dewey's theorie lijkt hiermee wel (bewust) gevaar te lopen dat alles kunst wordt en er geen onderscheid is tussen een kunstwerk en een alledaags object. Dewey zelf lijkt dit niet als gevaar te zien, immers, onze ervaring is altijd esthetisch. Een kunstwerk kan onze ervaring volgens Dewey echter verrijken. De waarde van een kunstwerk is dat het onze ervaring kan intensiveren.⁵⁹ Voor Dewey is het ook minder van belang wat nu precies kunst is en wat niet, het gaat er in zijn kwalificatie van kunst om dat het een rijkere ervaring oplevert. En in die zin is kunst iets wat bijdraagt aan meer kennis, want het verrijkt de ervaring van de wereld.⁶⁰

Dewey's notie van kunst verschilt dus radicaal van de vooraf besproken denkers, en toch maakt ook hij een kwalificatie tussen wat 'kunst' en propaganda is. Hierin speelt zijn notie van autonomie, of hoe hij het noemt, de intrinsieke waarde van kunst een rol. Echte kunst kan volgens Dewey nieuwe ervaringen veroorzaken, het kan als communicatiemiddel dienen.⁶¹ Kunst laat ons de wereld op een andere manier zien en hierin is de kunst dus autonoom, oftewel het heeft een intrinsieke waarde. Om nu terug te komen op Jonas Staal. Staal pleit voor post-propaganda, volgens hem zijn kunst en politiek zo nauw met elkaar verstrengeld dat het ook politiek moet zijn. Dewey zou onderstrepen dat kunst en politiek inderdaad met elkaar verstrengeld zijn, immers is alles een esthetische ervaring, ook de politiek. En Dewey ziet kunst ook als communicatiemiddel, iets wat in staat is om mensen te verbinden en wat dus inderdaad politiek kan zijn. Maar Staal lijkt een duidelijke boodschap met zijn

⁵⁸ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics*, (Maryland: Rowman&Littlefield Publishers,2000), 9.

⁵⁹ Shusterman, *Pragmatic Aesthetics*, p.15

⁶⁰ Shusterman, *Pragmatic Aesthetics*, p. 18

⁶¹ Lewis, "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", 50.

post-propaganda te willen bewerkstellingen, hij wil immers dat de kunst zich keert tegen het neoliberalisme. En precies op dit punt zou Dewey tegenstribbelen. Het onderscheid tussen kunst en propaganda is namelijk volgens hem dat een kunstwerk niet dicteert, maar juist tot nieuwe ervaringen aanzet en in die zin niet eenduidig is.⁶² Precies dit niet eenduidig zijn en dus niet een boodschap hebben, is waar de autonomie van de kunst in verscholen gaat. Op dat punt gaan politieke kunst en autonomie samen, maar er ontstaat ook een onderscheid tussen politieke kunst en kunst die eigenlijk simpelweg propaganda is. Propaganda dicteert namelijk alleen maar en bevat alleen maar statements die geen nieuwe ervaringen toestaan. Volgens Dewey is kunst daarnaast niet gebonden aan conventies of overtuigingen door zijn brede karakter. Kunst is moreler dan moraliteit, dit is namelijk wel gebonden aan de samenleving. Volgens Dewey is kunst niet alleen communicatie, maar globale communicatie. Kunst gaat over globale ervaringen en is niet gebonden aan een specifieke samenleving, wat Staal wel lijkt te stellen.⁶³ Staal richt zich namelijk vooral op de Nederlandse samenleving en kunst.⁶⁴

Kunst ziet Dewey als iets wat de wereld kan verbeteren, omdat het ervaringen kan verrijken. Kunst is reflecterend, door kunst raken mensen geïnspireerd om over hun eigen waarden en normen na te denken. Kunst moet geen boodschap voorkauwen.⁶⁵ Kunst stelt vooral vragen, het is aan de kijker om hier verder over na te denken, aldus Dewey.⁶⁶

Wat betreft Bourdieu's kritiek dat kunst vooral als middel van de hogere klasse wordt gebruikt om onbewust haar dominantie uit te drukken; hiermee is Dewey het voor een deel eens. Hij erkent dat door het huidige kapitalistische systeem de arbeider weinig kunst kent en er dus ook niet door wordt geïnspireerd. Maar volgens Dewey moeten we daarom niet toe naar kunst die tot revolutie oproept, we moeten de voorwaarden veranderen, waardoor mensen meer kunst kunnen gaan zien en ook de gewone 'arbeider' bewust esthetische ervaringen kan ondergaan.⁶⁷ Dewey ziet kunst dus als een educatiemiddel voor ons moreel besef. Door kunst wordt onze ervaring verrijkt en worden wij tot reflectie aangezet.⁶⁸

⁶² Lewis, "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", 50.

⁶³ Patricia F. Goldblatt, "How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education", *Education and Culture* 22, no. 1 (2006): 18-19, <https://muse.jhu.edu/> (laatst geraadpleegd 22 juni 2018), uit de MUSE database.

⁶⁴ Staal, *Post-propaganda*, 69-70, 73-74, 92-93, 102-103.

⁶⁵ Goldblatt, "How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education", 18-20.

⁶⁶ Goldblatt, "How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education", 31.

⁶⁷ Tom Leddy, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dewey-aesthetics/> (geraadpleegd 19 juni 2018).

⁶⁸ Goldblatt, "How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education", 32-33.

Conclusie

Recapitulerend blijkt dat politieke kunst en autonomie volgens Immanuel Kant en Pierre Bourdieu niet samengaan. Herbert Marcuse oppert nog wel een illusie van autonomie. Jonas Staal daarentegen argumenteert dat kunst niet autonoom is, maar altijd politiek is. In zijn opvatting verdwijnt het onderscheid tussen kunst en politiek. Dit resulteert in de vraag wat over blijft van de kunst. Adorno laat zien dat kunst wel bepaald wordt door zijn context, maar ook autonoom kan zijn. Zijn kunstconcept is echter vrij elitair. Toch laat zijn raadselkarakter van een kunstwerk zien, waarom kunst niet alleen maar politiek kan zijn. Het raadselkarakter van kunst maakt een kunstwerk namelijk tot kunst, maar dit raadselkarakter is niet per definitie noodzakelijk voor kunst. Voor politieke kunst lijkt het mij wel een goed onderscheid tussen propaganda en kunst. Dewey's opvatting over kunst is breder dan van de voorafgaande denkers. Door dit brede concept is hij goed in staat politieke kunst en autonomie met elkaar te verenigen. Zoals Dewey ook laat zien is het prikkelen van nieuwe ervaringen een goed criterium om kunst van propaganda te onderscheiden. Kunst moet kunnen reflecteren en moet geen eenduidige boodschap bevatten. In die zin lijkt het erop dat Staals opvatting teveel uitgaat van propaganda en niet gaat over kunst. Kortom, is voor mij het raadselkarakter van de kunst en het reflecterend vermogen van de esthetische ervaring van een kunstwerk datgene wat politieke kunst en autonomie mogelijk maakt. Dit criterium geldt dus niet voor alle politieke kunst. De kunst van Jonas Staal mist bijvoorbeeld het raadselkarakter en zou ik misschien eerder onder propaganda scharen.

Bibliografie

Adorno, Theodor Wiesengrund, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, 1e druk 1970.

Adorno, Theodor, "Chapter 1", *Aesthetic theory*, 21, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/uun/detail.action?docID=1224252>, verschenen: Bloomsbury Publishing, 2013, via Universiteitsbibliotheek Utrecht.

Adorno, Theodor W., Rabinbach, Anson G, "Culture Industry reconsidered", *New German Critique* No. 6 (Autumn, 1975), 17-19, <https://www.jstor.org/stable/487650>, Durham: Duke University Press.

Bourdieu, Pierre, "Outline of a sociological theory of art perception", *International Social Science Journal*, 20 (Winter 1968), 2-3. <http://web.mit.edu/allanmc/www/bourdieu3.pdf>

Bourdieu, Pierre, *Symbolic Power*, vertaald door Richard Nice (1970), 79-80 <http://journals.sagepub.com.proxy.library.uu.nl/doi/pdf/10.1177/0308275X7900401307>, (laatst geraadpleegd 16 juni 2018).

Bourdieu, Pierre, "The field of cultural production, or the Economic field reversed", *The field of cultural production: Essays on Art and Literature*, edited door Randal Johnson, New York: Columbia University Press, 1993.

Gielen, Pascal, "Reflectiviteit, strijd en het kunstwerk in Pierre Bourdieu's kunstsociologie", *Sociologie*, jaargang 1 — (2005), 423-441. http://en.aup.nl/wosmedia/4707/nr_4_-_reflectiviteit,_strijd_en_het_kunstwerk_in_pierre_bourdieu's_kunstsociologie.pdf (laatst geraadpleegd 17 juni 2018).

Ginsborg, Hannah, "Kant's Aesthetics and Teleology", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/fall2014/entries/kant-aesthetics/> (laatst geraadpleegd 13 juni 2018).

Goldblatt, Patricia F., "How John Dewey's Theories Underpin Art and Art Education", *Education and Culture* 22, no. 1 (2006), <https://muse.jhu.edu/> (laatst geraadpleegd 22 juni 2018).

Greenberg, Clement, "Necessity of 'Formalism'", *New Literary History*, Vol. 3, No. 1, Modernism and Postmodernism: Inquiries, Reflections, and Speculations (Autumn, 1971), 171-175. <https://www.jstor.org/stable/i220184>, (laatst geraadpleegd 13 mei 2018).

Kant, Immanuel, "Analytica van het esthetisch oordeelsvermogen", *Kritiek van het oordeelsvermogen*, vertaald Jabik Veenbaas, Willem Visser, Amsterdam : Boom, 2009, 1e druk 1790.

Leddy, Tom, "Dewey's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/dewey-aesthetics/>.

Lewis, William S., "Art or Propaganda? Dewey and Adorno on the Relationship between Politics and Art", *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series, Vol. 19, No. 1 (2005), <http://www.jstor.org/stable/25670548> (laatst geraadpleegd 19 juni 2018).

Marcuse, Herbert, *Die Permanenz der Kunst wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. Ein Essay*, München: Hanser, 1977.

Shusterman, Richard, *Pragmatist Aesthetics*, 2e herziene druk, Maryland: Rowman&Littlefield Publishers, 2000, 1e druk 1992.

Smudits, Alfred, *Kunstsoziologie*, Munich: Oldenbourg Verlag, 2014

Van Heuven, Robbert, "Verander de wereld, bedenk hemzelf", *Trouw-Verdieping*, (5 februari 2013) <https://www.trouw.nl/home/verander-de-wereld-bedenk-hem-zelf~abf15c8b/> (laatst geraadpleegd 13 juni 2018).

Stahl, Titus, "Georg [György] Lukács", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/lukacs/>. (laatst geraadpleegd 30 mei 2018).

Staal, Jonas, *Post-propaganda*, red. Lex ter Braak, Amsterdam : Fonds voor Beeldende Kunsten, Vormgeving en Bouwkunst, 2009.

Staal, Jonas, "Post-propaganda", *De groene Amsterdammer*, nr. 44, (28 oktober 2009), <https://www.groene.nl/artikel/post-propaganda> (laatst geraadpleegd 26 mei 2018).

Met opmaak: Lettertype: Niet Vet, Nederlands (standaard)

Met opmaak: Engels (Verenigd Koninkrijk)

Gewijzigde veldcode

Met opmaak: Duits (standaard)

Met opmaak: Nederlands (standaard)

Met opmaak: Nederlands (standaard)

Staal, Jonas, "Eis het onmogelijk", *De groene Amsterdammer*, nr. 3 (17 januari 2018), <https://www.groene.nl/artikel/eis-het-onmogelijke> (laatst geraadpleegd 26 mei 2018).
Wesseling, Janneke, "Documenta heeft moreel goede bedoelingen, maar de kunst is zwak", *Nrc.nl*, (13 juni 2017), <https://www.nrc.nl/nieuws/2017/06/13/in-kassel-is-kunst-ee-politiek-programma-11067837-a1562803> (laatst geraadpleegd 20 juni 2018).
Zuidervaart, Lambert, "Theodor W. Adorno", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), <https://plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/adorno/>.