

RENÉ BOOMKENS

DE ONTAARDING VAN DE KUNST
OVER HET KUNSTWERK IN HET TIJDPERK VAN ZIJN
NEOLIBERALE ONTEIGENING

Krisis, 2011, Issue 2

www.krisis.eu

Op 19 juli 1937 opende in München een tentoonstelling van meer dan 650 schilderijen, beelden, affiches en boeken onder de inmiddels beroemde titel *Entartete Kunst*. Zo'n beetje de gehele Duitse regering was aanwezig en dronk een glaasje om de expositie van één van de grootste en meest spectaculaire collecties van hoogtepunten van de modernistische kunst te vieren. Nooit waren zoveel zeer uiteenlopende topstukken van de toen 'hedendaagse kunst' bijeengebracht. Alles hing betrekkelijk willekeurig door elkaar, zodat het publiek geheel vrij leek een eigen oordeel te vellen. Ieder kon zijn of haar eigen route of programma samenstellen uit het tentoongestelde. Later ging de expositie op tournee door heel Duitsland. We kunnen hier dus spreken van een uiterst succesvolle tentoonstelling van moderne topkunst. Zo zou dat althans nu worden genoemd, in onze mondiale neoliberale samenleving van markt en strijd, zoals Michel Houellebecq onze werkelijkheid in zijn eerste roman omschreef.

Ongetwijfeld ging het de Duitsers in 1937 allesbehalve om topkunst. De tentoonstelling was in die zin uniek dat zij het publiek wilde confronteren met de bewijzen van het verval of sterker nog: de ontaarding van de men-

selijke beschaving. *Entartete Kunst* was bedoeld als een staalkaart van menselijke perversies, banaliteiten en afwijkingen, en diende een uitgesproken politiek-pedagogisch doel: dat van een zuivere, of beter, gezuiverde Duitse cultuur. Dat was in de eerste helft van de twintigste eeuw allesbehalve een vreemde gedachte: de moderne natiestaten bevonden zich ofwel op hun historische hoogtepunt, of waren druk bezig zichzelf als zodanig te bevestigen. Europese natiestaten als Groot-Brittannië, Frankrijk en Spanje vertegenwoordigden de traditionele gestalten van machtige naties, de ene op zijn hoogtepunt, de andere op de terugweg. Duitsland en Italië waren jonge natiestaten, zonder duidelijke nationale traditie, verdeeld en verward. Terwijl Italië zich onder de duce een nieuwe identiteit aanmat door terug te grijpen op het roemrijke Romeinse verleden, zochten de Duitsers hun nationaalculturele identiteit in een oeroud geachte raciale superioriteit, die van het Arische ras. Om de Arische bloedverwantschap en de Duitse volksaard te beschermen of herstellen, dienden alle uitingen van niet-Arische aard te worden uitgebannen – en dat leidde tot die geweldige expositie in München.

Waarom begin ik een essay over de hedendaagse conditie van kunsten en cultuur met een verwijzing naar de *Entartete Kunst* van de nazi's? Weet ik misschien niet dat vergelijkingen tussen het heden en de nazi's nogal beladen zijn, zoals lang niet alleen Thomas von der Dunk heeft ondervonden? Welnu, dat weet ik wel degelijk – en precies om die reden lijkt het me goed die vergelijking juist wel te maken. Niet zozeer de vergelijking tussen nazi's en de huidige populisten of tussen Joseph Goebbels en Martin Bosma. De vergelijking die ik wil maken is die tussen twee perioden in de moderne geschiedenis die verwant lijken te zijn als stadia van economische en culturele globalisering.

In 1916, vlak voor de Russische Revolutie, publiceerde Vladimir Ilyich Lenin zijn *Imperialisme, het hoogste stadium van het kapitalisme*, dat we kunnen beschouwen als één van de vroegste studies naar het globaliseringsproces. In deze studie laat Lenin zien hoe moderne industriële natiestaten hun financiële kapitaal exporteren naar hun koloniën om de daar rijkelijk aanwezige grondstoffen en arbeid te exploiteren. Tegelijk kunnen diezelfde natiestaten zo hun eigen arbeidslegers een iets hogere levensstandaard bieden en de onvrede over de ellendige arbeidsomstandigheden

tot op zekere hoogte wegnemen. Aan deze studie van Lenin hebben we de beroemde ‘zwakteschakeltheorie’ te danken. Immers, dankzij het imperialisme of dankzij wat wij nu globalisering noemen, slagen de sterke industriestaten erin intern de klassenvrede te bewaren, zodat de verwachting gerechtvaardigd is dat verzet tegen uitbuiting en andere uitwassen van het kapitalisme juist in perifere gebieden, in zwakke staten en in de koloniën, zou plaatsvinden. En Lenin kreeg heel snel maar ook langdurig gelijk: Rusland 1917, China 1949, gevolgd door de diverse antikoloniale bewegingen en revoluties tussen 1950 en 1980. Waarin hij niet gelijk kreeg was in de veronderstelling dat die revoluties een einde aan het kapitalisme zouden maken.

Avant-garde en massacultuur

Terug nu naar de *Entartete Kunst* en de nazi's. Algemeen wordt aangenomen dat de Eerste Wereldoorlog het gewelddadig hoogtepunt van het imperialisme was – een laatste poging de wereld definitief onderling te verdelen, als het ware. Toen de buit in 1918 uiteindelijk verdeeld was, bleven de Duitsers als de grootste verliezers achter. Het Britse en Amerikaanse kapitalisme had gewonnen en de Russen leken met hun revolutie begonnen aan een geheel nieuw modern traject. Als relatief welvende industrieland was Duitsland niet ‘achterlijk’ genoeg voor een revolutionaire breuk, maar als verliezer in de imperialistische ratrace bleef het land letterlijk onteigend en identiteitsloos achter. Die conditie verklaart ten dele zowel de ongekende artistieke experimenteerzucht en vernieuwingsdrang die zo kenmerkend was voor de Republiek van Weimar, alsook het rancuneuze verlangen naar genoegdoening en naar een herkenbare, zuivere identiteit die de motoren van het nationaalsocialisme zouden worden.

In de Republiek van Weimar stonden twee sociaal-culturele groeperingen en bewegingen tegenover elkaar die wel degelijk een zekere gelijkenis met hedendaagse culturele tegenstellingen vertonen. Aan de ene kant bevonden zich de avant-gardisten van Bauhaus, Dada, het expressionisme in de literatuur, de Nieuwe Zakelijkheid enzovoorts, een kleine elite of voor-

hoede van artistieke en politieke vernieuwers met een sterk kosmopolitisch en universalistisch perspectief. Aan de andere kant bevonden zich een middenklasse, een kleinburgerij en een relatief welvend proletariaat die allereerst de wonden likten van de verloren oorlog en de vernedering van dat verlies moesten zien te verwerken. Van een vruchtbare relatie tussen deze twee groepen was nauwelijks sprake, hoewel vele artistieke avant-gardisten zichzelf verwant voelden met, of zich aansloten bij de communistische beweging. Het avant-gardisme bloeide in Berlijn, maar nauwelijks in de rest van Duitsland. Een voorhoede heeft doorgaans weinig gevoel voor zijn achterland. Christopher Isherwoods roman *Goodbye to Berlin* en de op dat boek gebaseerde musical *Cabaret* maken op pijnlijke wijze duidelijk hoe groot de kloof kan zijn tussen een culturele elite, of ‘subcultuur’, zoals we dat nu zouden noemen, van literaten en theatermakers, en het bredere publiek, juist op de onvoorspelbare momenten waarop dat publiek ineens zelf het woord neemt, of op zijn minst lijkt te nemen. Ineens stonden de gezellig kletsende bezoekers van het caféterras op, brachten de Hitlergroet en zongen een nazilied.

Nog pregnanter wordt de kloof tussen avant-garde en de gewone Duitser in Klaus Manns roman *Mephisto* (1939) en in de op de roman gebaseerde film van István Szabó (1981), waarin een toneelspeler uit het avant-gardistische milieu heel geleidelijk zijn artistieke idealen opoffert voor de belofte van succes en een groot publiek – en zo onvermijdelijk in nazistische kringen verzeild raakt. Briljant en huiveringwekkend is de scène aan het slot van de film waar de toneelspeler door de nazipremier helemaal alleen in de schijnwerpers van een voetbalstadion wordt gezet. Voor regisseur Szabó was Manns roman meer dan de zoveelste actualisering van het aloude verhaal van Faust en Mephisto – zelf was hij jarenlang actief geweest als informant voor de Hongaarse geheime dienst en werd hij op allerlei manieren gehanteerd. Zowel voor Klaus Mann als voor István Szabó had de idee van de *autonomie* van de kunsten kortom een uiterst reële en zelfs fatale betekenis: hun persoonlijk lot (en voor Mann zijn noodlot, hij pleegde uiteindelijk zelfmoord) was ermee verbonden.

Goodbye to Berlin en *Mephisto* werden en worden echter niet beschouwd als ‘grote kunstwerken’, als specimina van die veelgeroemde ‘autonomie van de artistieke scheppingskracht’. Isherwood en Mann maakten ook

geen deel uit van de moderne avant-gardes. De kracht van beide boeken bestond er nu juist in dat zij getuigenis aflegden van het isolement, de zwakte of het onvermogen van de kunsten en de kunstenaar. Tegelijkertijd zijn het allebei portretten van kunstenaars die deel uitmaakten van wat we tegenwoordig *subculturen* zouden noemen. Beide romans hebben een uitgesproken homoseksuele subtekst. Homoseksualiteit wordt niet aan de orde gesteld, maar is voortdurend voelbaar, ook in de film *Cabaret* en heel lichtjes in Szabó's *Mephisto*. Het is niet zo moeilijk om de dansscène van hoofdrolspeler Klaus Maria Brandauer met zijn zwarte danslerares en minnares als 'nichterig' te herkennen. In die zin is de ontarding van de kunsten in *Mephisto* compleet: de kunstenaar is ontard omdat hij zichzelf verkoopt aan de macht, maar ook omdat hij seksueel pervers is. En tot slot is hij ook nog eens ontard omdat hij succes en glorie, kortom zijn eigen marktwaarde boven alles stelt. Van belang is vooral de morele waardering die aan die drie vormen van ontarding wordt verbonden in beide romans. Wat vooral bij *Mephisto* opvalt is dat de ultieme zonde, de collaboratie met de foute machthebbers, het resultaat is van wat je een vorm van uitverkoop zou kunnen noemen, niet aan die machthebbers, maar aan de markt, aan de verkoopcijfers, aan het succes als groot kunstenaar.

Collaboratie is de ultieme vorm van heteronomie: omdat je jezelf al uit handen had gegeven aan de markt, word je ook nog eens loopjongen van de politiek. Maar wat staat hier in het centrum van het argument? Inderdaad, de markt. Niet de samenwerking met de nazi's is de cruciale zonde van Brandauers personage, die collaboratie is vooral het fatale gevolg van zijn verslaving aan succes, erkenning en persoonlijke glorie. De autonome kunstenaar, hij die alleen maar oog heeft voor zichzelf, zijn eigen genie en uitzonderlijkheid, en de markt of het massapubliek die dat genie moeten waarmaken, blijken elkaar mogelijk te maken en in stand te houden. De autonomie van de kunsten valt hier samen met de vermarkting van diezelfde kunsten, en gaat vervolgens teloor in de onderschikking aan de nazicultuur.

Christopher Isherwood en Klaus Mann horen zoals gezegd niet thuis in de galerij van de grote modernisten. In zekere zin zijn zij voorlopers van een nieuw cultureel en artistiek tijdperk, dat van de populaire cultuur, de

massacultuur en de jeugdsubculturen van de laatste vier decennia van de twintigste eeuw. De stadionscène aan het slot van *Mephisto* is de aankondiging van een nieuwe culturele traditie, die van de gigantische multimediale stadionoptredens van hedendaagse rocksterren. Alles wordt bij zulke optredens in het werk gesteld om het publiek te dienen en ter wille te zijn, om het publiek de ultieme beleving of kick te leveren en de markt te bedienen. Voor Mann in 1939 en voor Szabó in 1981 stond dat stadion symbool voor wat Walter Benjamin de esthetisering van de macht noemde, een esthetisering die hij typerend achtte voor het fascisme en die voor Szabó ongetwijfeld associaties met het stalinisme opriep. Tegelijkertijd prees dezelfde Benjamin nieuwe media als fotografie, film en radio aan als de ideale dragers van een democratisering van de cultuur en als instrumenten ten dienste van een politisering van de kunsten – als een antwoord ook op de esthetisering van de politiek door de fascistten. Dat was wellicht een tikkeltje te optimistisch, maar belangrijker was dat Benjamin inzag dat door de invloed van dit soort nieuwe, op technologische reproductie en massaproductie gebaseerde media, een einde zou komen aan de haast sacrale autonome status van de kunsten in de moderne samenleving. In esthetische termen uitgedrukt leek de kunst haar vanzelfsprekende status als vertolker van de waarheid – of althans van een andere, wellicht ook meer directe en volgens sommigen diepere waarheid, in de zin van waarachtigheid, echtheid of authenticiteit – allengs kwijt te raken. In cultuursociologische termen uitgedrukt leek er een einde te komen aan de institutionele autonomie en culturele autoriteit van kunstenaars, artistieke bewegingen en organisaties. In een essay over één van de belangrijkste avant-gardes, die van het surrealisme, waarvan Benjamin als tijdgenoot een groot maar kritisch bewonderaar was, maakt hij die esthetische en culturele crisis van de kunsten voelbaar (Benjamin 1995). De surrealistten (zoals de auteurs Louis Aragon en André Breton) werden bij voortduring heen en weer geslingerd tussen de autonome status en intrinsieke betekenis van hun literaire werk en hun verlangen dat werk dienstbaar te maken aan de antikapitalistische revolutie. In plaats van een bijdrage aan die revolutie te leveren, smoorde hun werk in een louter symbolische en zuiver artistieke revolte.

Nu is misschien duidelijk waarom de vergelijking met het tijdperk van het nationaalsocialisme wel degelijk relevant is. Immers, tot op grote hoogte

bevinden we onszelf momenteel nog steeds in dezelfde crisis van de kunsten, door sommigen verwoord als ‘dood van de kunst’ (Arthur Danto), door anderen als ‘verval van de kunst’ (Gianni Vattimo), en door mij nu aangeduid als ‘ontaarding van de kunst’. Met die terminologie wil ik enerzijds de continuïteit tussen de nationaalsocialistische kwalificatie van het artistieke modernisme als ontaard en de huidige toestand van artistieke ontaarding benadrukken, en tegelijkertijd wijzen op een cruciale discontinuïteit of verschuiving in die conditie van de kunsten. Met de term ‘ontaard’ duiden de nazi’s zoals gezegd op een on-Duitse, niet-*völkische* kunstpraktijk die soms op zoek was naar een universele menselijke beeldtaal, soms juist een nadrukkelijk negatieve, kritische toon aansloeg en zich frontaal keerde tegen dominante culturele of politieke conventies en belangen. En soms vooral het andere, verborgen gezicht van de moderne beschaving, haar onredelijke, perverse keerzijde trachtte te tonen. De ontaarde moderne kunstenaar was universalistisch, kosmopolitisch, individualistisch, nomadisch en vaak nadrukkelijk afwijkend en provocatief. Al die eigenschappen van de kunsten zijn in zekere zin tot op vandaag behouden gebleven, maar hebben een radicaal andere betekenis gekregen. En dat heeft alles te maken met een nieuwe vorm van ontaarding van de kunsten, die ironisch genoeg door het artistieke modernisme zelf werd nagestreefd. Zeker in zijn avant-gardistische gedaante was het artistieke modernisme utopisch en sloot het nauw aan bij het politieke activisme in de eerste helft van de twintigste eeuw. Belangrijk doel daarbij was dat de kunsten niet alleen de waarheid over de bestaande maatschappelijke orde lieten zien, maar ook een actieve bijdrage leverden aan de transformatie van die orde. De toekomstige samenleving werd daarbij nadrukkelijk zelf als een kunstwerk begrepen, kunst en maatschappij dienden als het ware te versmelten, iedereen zou kunstenaar worden en de kunsten dienden nadrukkelijk de arbeidersmassa’s van de industriële samenleving aan te spreken. Dit artistieke utopisme en activisme vinden we terug bij bijvoorbeeld De Stijl van Mondriaan en Van Doesburg, de architectuur van het Bauhaus van Walter Gropius, de Franse surrealisten en bij de Russische constructivisten. De ironie van de geschiedenis wil dat de artistieke idealen van de moderne avant-gardes inmiddels tot op grote hoogte verwerkelijkt zijn zonder dat dat gevolgen heeft gehad voor de maatschappelijke orde. De revolutionaire beeldtaal en vormgevingsidealens van de avant-gardes zijn inmiddels vanzelfsprekende elementen van de inrichting van onze

alledaagse leefomgeving geworden, maar het kapitalisme is tegelijkertijd en meer dan ooit *alive and kickin’*. Dat zouden we de tweede ontaarding van de kunsten kunnen noemen: de maatschappelijke bodem onder de autonomie van de kunsten is weggefallen. Twee ontwikkelingen liggen aan de wortels van deze ontaarding: de overgang van een fordistische naar een postfordistische economie en de doorbraak van een nieuwe mondiale populaire cultuur.

Postfordisme en de kunsten

Het begrip ‘postfordisme’ verwijst naar een complex van onderling verbonden transformaties in de organisatie van productie en consumptie in de leidende economieën in de wereld. Ik stip alleen de voornaamste veranderingen aan: een verschuiving van nadruk op zware industrie naar een nadruk op een diensteneconomie; een verschuiving van gestandaardiseerde massaproductie naar kleinschaliger en flexibeler productielijnen gericht op gespecialiseerde markten en nichepublieken; een hoofdrol voor nieuwe informatietechnologieën; en een minder grootschalige en hiërarchische organisatie van het arbeidsproces met meer zelfstandige productie- en researcheenheden. Inmiddels zijn de belangrijkste consequenties van het postfordisme voor kunsten en cultuur door uiteenlopende auteurs geïnventariseerd, van de socioloog Richard Sennett in zijn studies *The corrosion of character* (vertaald als *De flexibele mens*) en *The culture of the new capitalism*, tot de massieve studie *The new spirit of capitalism* van de Franse sociologen Luc Boltanski en Eve Chiapello. Sennett legt alle nadruk op het feit dat de zogeheten flexibilisering van de arbeid die gepaard gaat met de overgang naar een postfordistische economie enerzijds een beroep doet op en aansluit bij een radicaalindividualistische levenshouding, op waarden als autonomie, creativiteit en persoonlijke verantwoordelijkheid; maar anderzijds de vaak hooggeschoolde werknemers onderwerpt aan een nieuw en uiterst subtiel regime van controle, evaluatie en beloning, waarin precies die eigen individuele verantwoordelijkheid een hoofdrol speelt. Boltanski en Chiapello sluiten perfect aan op deze analyse waar ze laten zien dat in deze overgang van een hiërarchische, grootschalige en op standaardisering gestoelde organisatie van de produc-

tie naar een quasi-egalitaire, gedifferentieerde en op specialisatie gestoelde organisatiewijze de aloude modernistische artistieke levenshouding en ideologie een hoofdrol spelen. Cruciale artistieke waarden en stijlen, van de nomadische bohemiencultuur uit de negentiende eeuw tot de op experiment, transgressie, kritiek en individuele originaliteit gebaseerde kunstenaarspraktijken van de moderne avant-gardes, dringen plotseling binnen in het hart van het internationale bedrijfsleven en worden uitgeroepen tot de kern van een nieuwe managementfilosofie en een nieuwe, flexibele organisatiewijze van de productie. Kleine, onafhankelijke units met flexibele werktijden vervangen het op de prikklok en een seriële, top-downaansturing gebaseerde arbeidsproces.

Wat Sennett, Boltanski en Chiapello beschrijven geldt met name voor wat we de nieuwe voorhoede van het internationale bedrijfsleven zouden kunnen noemen: bedrijven in de sector van de nieuwe informatietechnologie, van de advies- en reclamesector, en van de gigantisch uitgedijde financiële sector. Kortweg: hooggeschoolde arbeid in de marktsector wordt meer en meer geassocieerd met idealen en waarden die oorspronkelijk uit de wereld van de kunsten stammen. Hier vinden we de verklaring voor het immense succes van Richard Florida's concept van de *creative class* als voorwaarde voor een succesvolle stedelijke economie (Florida 2002). Niet voor niets introduceerde Florida de zogeheten *Bohemian index* en de *Gay index* als standaard in statistisch onderzoek naar de aanwezigheid van een *creative class* in specifieke steden.

Het feit echter dat de nieuwe ideologie van de flexibele arbeid in andere sectoren juist gecombineerd wordt met een aan fordisme en lopende band herinnerend regime van tijdrekenen, prestatiecontracten, permanente kwantitatieve outputcontrole en voortdurende evaluaties en visitaties, laat zien dat het beroep dat wordt gedaan op de originaliteit en creativiteit van de bohème en de artistieke modernist niet veel minder is dan een ont-aarding van de aloude artistieke autonomie. Dit geldt niet alleen of in het bijzonder voor de kunsten, maar in feite voor de gehele publieke sector, voor het onderwijs, de zorgsector, de politie en niet in de laatste plaats ook voor de wereld van de wetenschappen. Met de socioloog George Ritzer zouden we zonder problemen kunnen spreken van een sluipende McDonaldisering van de publieke sector.

Populaire cultuur

Tot nog toe heb ik het voornamelijk gehad over de wereld van de kunstenaars zelf, over de artistieke productie en de ideologieën, stijlen en waarden die bepalend waren voor de modernistische kunstwereld. Steeds belangrijker is echter het publiek geworden, de consumenten van cultuur, van beelden, verhalen, boodschappen, uitvoeringen, exposities en in toenemende mate ook van wat zoal door nieuwe en nieuwere media wordt gecommuniceerd. De aard van die media, van radio en televisie tot internet en smartphones, maakt per definitie al een einde aan de autonome status van de kunsten die via die media worden doorgegeven. Informatiemedia reduceren de verschillende inhouden die zij communiceren tot onderdelen van wat we een 'stroom' zouden kunnen noemen. Nieuws, actualiteiten, opinies, debat, artistieke uitingen, sport, geschiedenis, reclame, satire, politiek – het komt allemaal samen als een oneindige stroom van wat niet voor niets tegenwoordig wordt aangeduid met het neutrale, nietszeggende begrip *content*. Dat betekent dat, net zoals Walter Benjamin in 1936 stelde dat kunst en kunstwerken van betekenis en waarde veranderen onder invloed van de mogelijkheid van hun technische reproduceerbaarheid, ook nu sprake is van een fundamentele verandering in de manier waarop kunst wordt geconsumeerd en gerecipieerd. De belangrijkste verandering waarop Benjamin wees, was dat onder invloed van de massale distributie die dankzij technische reproduceerbaarheid mogelijk werd, het kunstwerk zijn uniciteit verloor alsook zijn haast sacrale verhevenheid. Traditioneel leek het kunstwerk te refereren aan een andere, hogere wereld. Iets daarvan bleef bewaard in de kritische, utopische dimensies van het moderne avant-gardisme, maar zoals ik al aangaf, datzelfde avant-gardisme stond tegelijk ook open voor uiterst praktische, instrumentele en politieke taken en toepassingen van de kunsten.

Onder invloed van informatisering en digitalisering maken de kunsten een tweede transformatieproces door, aangezien ze meer dan tevoren worden opgenomen in de oneindige intertekstualiteit van de digitale orde. Om een simpel voorbeeld te geven: een theatervoorstelling kan nu naast haar eenmalige uitvoering op een specifieke locatie geüpload worden op bijvoorbeeld You Tube, vervolgens door enthousiaste fans via een link naar Facebook of een ander sociaal medium doorgegeven worden aan hun

digitale vriendenkring enzovoorts. Dit betekent dat de betekenis van het begrip *publiek* aan herijking toe is.

Die herijking is in feite al gaande sinds de naoorlogse doorbraak van wat we sinds de jaren tachtig ‘populaire cultuur’ noemen, en die eerder enigszins denigrerend werd aangeduid als ‘massacultuur’. Zoals bekend verwijzen die noties naar iets anders dan wat traditioneel werd aangeduid als volkscultuur, maar alledrie de begrippen staan consequent in contrast met de wereld van de kunsten. Volkscultuur kon veilig worden overgelaten aan de antropologen, terwijl de esthetica, de kunsttheorie en -geschiedenis zich over de kunsten ontfermden. De esthetische en institutionele autonomie van de kunsten stond simpelweg tegenover en ver verwijderd van de alledaagse leefwereld van de volkscultuur. Pas toen kritische sociologen de opkomst van een nieuwe massacultuur agendeerden en met begrippen als *cultuurindustrie* op de proppen kwamen, kwam er een einde aan de vreedzame co-existentie van volkscultuur en kunsten. De massacultuur werd niet beschouwd als een spontane expressie en representatie van de alledaagse leefwereld van de brede volksmassa’s, maar als een cultureel product dat de massa’s ter consumptie werd aangeboden door een conglomeraat van cultuurproducenten. Dit product werd in twee richtingen als een bedreiging voor de volksgezondheid gezien: aan de ene kant ging het de concurrentie aan met de wereld van de autonome kunsten en dreigde het die wereld te verdringen, anderzijds beroofde het het volk van zijn spontane en authentieke volkscultuur. Het begrip ‘massacultuur’ was kortom koren op de traditionele molen van de esthetica en de antropologie: het legitimeerde hun zegenrijke werk door een makkelijk te identificeren vijand te creëren. Die vijand kreeg twee namen: markt en media.

Maar toen kwam een tweede generatie kritische sociologen op de proppen met de notie ‘populaire cultuur’. Die generatie (ik denk aan cultuursociologen als Dick Hebdige, Stuart Hall, Angela McRobbie, Simon Frith en vele anderen) was zelf opgegroeid met media als radio en televisie en had deel uitgemaakt van de rebelse jeugdcultuur van de naoorlogse welvaartsstaat. Deze generatie bevestigde tot op grote hoogte de verwachting van Benjamin dat de nieuwe communicatiemediën een bijdrage aan de democratisering van de cultuur zouden leveren en in het verlengde daarvan

onze opvattingen over de rol van de kunsten zou veranderen. Het begrip ‘populaire cultuur’ is een theoretische hybride, of een theoretisch compromis. Om te beginnen doorbreekt het definitief de oppositie kunst-volkscultuur. Vervolgens schrijft het de populaire cultuur eigenschappen toe die oorspronkelijk voor de kunsten werden gereserveerd, en ten slotte zwakt het de tegenstelling tussen de autonomie van de kunsten en de heteronomie van de markt af en bevestigt het de cruciale, nieuwe en synthetiserende rol van nieuwe media als radio en televisie, en de laatste decennia tevens van internet en verwante digitale media. Vanuit het perspectief van het publiek is het nauwelijks nog mogelijk om kunstuitingen radicaal te onderscheiden van alle andere culturele producten en uitingen – het is inderdaad allemaal tekst, content, boodschap, informatie, beeld, beweging en geluid, waartussen de verschillen hooguit gradueel lijken te zijn. Dit heeft twee belangrijke gevolgen.

Allereerst verliest het verticaliserende effect van de sociale distinctie die met kunstconsumptie verbonden is, veel van zijn kracht en maakt het tendentieel plaats voor een meer horizontale vorm van distinctie. Zoals bekend liet de socioloog Bourdieu in zijn beroemde *La distinction* overtuigend zien dat het bezoeken van uitvoeringen en exposities van ‘serieuze’ kunsten het publiek de mogelijkheid biedt zich sociaal te onderscheiden, zich de status van elite te verwerven. Daarvoor in de plaats treedt een meer horizontaal sociaal-cultureel landschap van zich onderscheidende smaakgemeenschappen, leefstijlen dan wel nichemarkten, waarin de oude oppositie tussen elite en massa wordt vervangen door een sociaal-cultureel landschap waarin uiteenlopende relatieve culturele elites zijn ingebed in een brede, meer of minder amorfe middenklassecultuur. Tegen dit beeld lijkt overigens de groeiende animositeit tussen een hogeschoolde kosmopolitische elite en een meer nationalistische, conservatieve massa van lageropgeleiden te pleiten. Ik kom daar nog op terug.

Het tweede gevolg van de mediativering van kunstuitingen is dat alle funderende opposities, zoals die tussen kunst en design, tussen literatuur en lectuur, tussen autonoom en heteronoom of tussen intrinsiek en marktgestuurd enzovoorts, hun absolute karakter verliezen. Sommigen spreken van een algehele esthetisering van de alledaagse leefwereld, anderen be-treuren nog steeds de algehele reductie van kunst tot koopwaar. Maar

feitelijk gaat het om een veel indringender proces, waarin uiteenlopende culturele praktijken, rituelen en instrumenten functies en betekenissen krijgen toegeschreven die voorheen werden gereserveerd voor de kunsten. Dit geldt voor uiteenlopende vormen van popmuziek, we zien het in de veranderde receptie van traditionele vormen van amusement, zoals musicals, soaps, thrillers en detectives, en zelfs bij de waardering voor sporten als voetbal of wielrennen. Je zou kunnen stellen dat de erosie van het exclusieve karakter van de wereld van de hoge kunsten samenvalt met een soort *upward mobility* van uiteenlopende aspecten van de alledaagse cultuur, van amusement en entertainment, en van sport en spel.

Tussen markt en publieke sfeer

Kunnen we op grond van deze ontwikkelingen een duidelijke uitspraak doen over de huidige conditie en maatschappelijke betekenis van de kunsten en over de positie en de rol van kunstenaars? Kunnen we bijvoorbeeld concluderen dat er een definitief einde is gekomen aan de zo gekoesterde autonomie van de kunsten, en moeten we daaruit opmaken dat de kunst in de greep is gekomen van de grillige wetten van de markt? Ik denk dat die vaak opgeworpen vragen de problematiek op de verkeerde manier benaderen.

Om te beginnen heeft het begrip ‘autonomie’ meerdere betekenissen. Het kan verwijzen naar de institutie ‘kunst’, maar ook naar de esthetische betekenis van de kunst, of naar de rol van de kunstenaar. Kijken we naar de autonomie van de institutie ‘kunst’, dan blijkt dat die in zekere zin altijd werd gegarandeerd en in stand gehouden door nationale overheden. Kunstinstellingen werden en worden net als bijvoorbeeld universiteiten en andere onderwijsinstellingen door de politiek zowel financieel als inhoudelijk beschermd tegen externe invloeden, zoals van de markt en van de politiek zelf. Dankzij de immense groei van een mondiale populaire mediacultuur komt die autonome institutionele status meer en meer onder druk te staan. Het wordt steeds lastiger om de eigenwaarde van het instituut ‘kunst’ op zowel nationaal als internationaal niveau los te zien van de impact van die mondiale mediacultuur en haar output; immers,

wat precies houdt de nationale overheid in stand aan nationale artistieke instellingen wanneer een groot deel van de bevolking in cultureel opzicht actief deelneemt aan een mondiale populaire cultuur, van popmuziek tot films, van televisiedrama tot literatuur en van games tot nieuwsgaring? Wat vooral opvalt is dat de argumentatie waarmee de politiek de bescherming van de institutionele autonomie van de kunsten legitimeert, steeds minder een beroep doet op de intrinsieke waarde en autonome status van de kunsten zelf, maar steeds meer op het defensievere en meer extrinsieke argument terugvalt dat de kunsten het nationale belang dienen, en een visitekaartje voor Nederland en een goed exportartikel zijn. Je zou dit een politisering van het distinctieprincipe van Bourdieu kunnen noemen: door de topkunst in de mondiale etalage te zetten, profileert de natiestaat zich als een leidende natie in de wereldeconomie. Voor de autonomie van de kunsten pakt dit dubbelzinnig uit: enerzijds wordt de professionele autonomie van topkunstenaars, toporkesten en topexposities bevestigd, anderzijds wordt diezelfde topkunst rücksichtslos ingezet voor politieke en economische doelen. Dit heeft ook nog een indirect gevolg, diezelfde waardering voor internationale allure noopt immers tot het kiezen voor zekerheid, kortom voor de meest representatieve en minst riskante kunstuitingen. De koningin gaat wel op staatsbezoek met Het Nationale Ballet, maar niet met De Paardenkathedraal.

Instrumentalisering door de politiek is één ding, de markt vormt een tweede, veel grotere uitdaging. Alweer onder druk van mondiale concurrentie en van het neoliberale gedachtegoed, wordt de kunstenaar door de politiek steeds meer aangesproken als een ondernemer. Kunstopleidingen besteden steeds meer aandacht aan onderwerpen als bedrijfsvoering, publieksbewustzijn, marketing en dergelijke, en de overheid gaat de eigen inkomsten van kunstinstellingen controleren en sanctioneren. Er zit een staalharde economische logica achter: kunstenaars zijn net als bakkers en boeren producenten van koopwaar waarvan we mogen veronderstellen dat er kopers voor zijn, een publiek, consumenten. Dezelfde logica wordt zoals bekend ook van toepassing verklaard voor de producten van wetenschappelijk onderzoek en onderwijs – met begrippen als valorisatie, innovatie en kenniseconomie. Op de achtergrond klinkt keer op keer hetzelfde paradoxale, maar op het eerste gehoor overtuigende argument: kunst zonder publiek heeft geen recht van bestaan. In de popcultuur is daar een

welsprekende formule voor: *fifty million Elvis fans can't be wrong*. Dit lijkt het ultieme democratische argument, omdat het het oordeel van de meerderheid van het publiek direct verbindt met de bevrijdende logica van de markt. Maar de formule is geen neutrale constatering, maar duidelijk een haast verontwaardigde ontkenning: als vijftig miljoen mensen van Elvis houden, dan kan zijn muziek niet slecht zijn. Dat is het antwoord van een fan op de kritiek van zo velen in de jaren zestig en zeventig dat Elvis zichzelf te grabbel had gegooid, een karikatuur van zichzelf was geworden. Dat is ook het antwoord van het huidige populisme op de overheidssteun aan de kunstsector: zestien miljoen Nederlanders kunnen zich niet vergissen. Weg dus met die subsidies aan kunstenaars zonder publiek.

Op dit punt komen diverse lijnen samen, die tezamen iets zichtbaar kunnen maken van de huidige en toekomstige rol van de kunsten in een cultuur die als nooit tevoren de nationale grenzen heeft overschreden. Het punt van samenkomst is niets anders dan de publieke sfeer, waarvoor vrijwel niemand nog een adequate definitie beschikbaar heeft. De klassieke definities kwamen van filosofen als Hannah Arendt en Jürgen Habermas en een cultuursocioloog als Richard Sennett – definities die gekenmerkt werden door ruimtelijke begrenzing en intellectualisme. De publieke sfeer, dat was de agora van Athene, de koffiehuisen en salons in de vroegmoderne steden, en wat er zich afspeelde bestond uit beschaafde gesprekken over politiek, literatuur en muziek, en werd algemeen beschouwd als de grondslag van de moderne cultuur en van de democratie. In de vele legitimaties voor overheidssteun voor de autonomie van de kunsten speelde de vitaliteit van die publieke sfeer consequent de hoofdrol. Maar diezelfde publieke sfeer staat intussen in het teken van Google, Facebook en smartphones, en al sinds de jaren vijftig in het teken van de *global village* van televisie. Publieke sfeer en markt lijken onontwarbaar in elkaar over te lopen, burgerschap nauwelijks te onderscheiden van consumen-tisme, kunst opgelost in het amalgaam van de populaire cultuur. Dat verklaart de verleidelijkheid van de gedachte dat de markt de publieke sfeer wel kan dragen en de overheid niet langer nodig is als bescherm-vrouwe van het publieke leven. De kunsten, en ook de wetenschappen, kunnen alleen maar profiteren van een bedrijfsmatige aanpak en een vraaggestuurde benadering. Was het bovendien niet zo dat sinds het post-

fordisme creativiteit en kennisontwikkeling de belangrijkste motor van de economie zijn?

Deze blijde boodschap van het neoliberalisme, die zelfs van kleuterscholen nog besloten vennootschappen wil maken, is niet alleen funest voor de vrije ontplooiing van kunsten en wetenschappen, ze is vooral een diskwalificatie van de politiek zelf. Ze trekt de verkeerde conclusie uit de constatering dat markt (privébelangen) en publieke sfeer (collectieve belangen) onontwarbaar zijn vervlochten, door dan maar het gehele publieke leven aan de markt uit te leveren. Dat kennis, creativiteit en verbeeldingskracht in een postfordistische diensten- en kenniseconomie cruciale productiefactoren zijn, betekent nog niet dat de markt die productiefactoren voortbrengt. Dat is de grote vergissing van het neoliberalisme, dat fatale trekjes krijgt wanneer het vermengd raakt met het nieuwe populisme dat paradoxaal genoeg wordt aangewakkerd door de machteloosheid van de nationale politiek ten overstaan van de krachten van economische globalisering. Het succes van de mondiale populaire cultuur heeft inderdaad de mondigheid en culturele participatie van meer mensen dan ooit tevoren mogelijk gemaakt, maar mondt nu uit in een populistisch nationalisme dat zich juist tegen de gevolgen van de mondialisering keert, en tegen een kosmopolitische culturele elite die verantwoordelijk wordt gehouden voor wat gezien wordt als een soort uitverkoop van de nationale identiteit. Kortom: kunst en cultuur bevinden zich in een paradoxale houdgreep van neoliberale onteigening en populistische fantasieën van ontarding. Ontsnappen lijkt niet mogelijk, ook al omdat de kunsten geen beroep meer kunnen doen op een vanzelfsprekende autonome status.

Conclusie

In plaats van nogmaals een beroep te doen op autonomie, verhevenheid of eeuwigheidswaarde van de kunsten, een beroep dat onvermijdelijk zal uitmonden in de opsluiting van de kunsten in een cultureel reservaat, of zal leiden tot een reductie van kunst tot erfgoed – lijkt de bevrijding uit de houdgreep van neoliberalisme en populisme slechts mogelijk middels een hernieuwde ontarding van de kunsten. Niet in de vorm van weer een

vlucht voorwaarts à la de moderne avant-gardes, maar in de vorm van een zelfbewuste identificatie van de kunsten met hun huidige hybride culturele conditie, als vanzelfsprekend en onmisbaar onderdeel van het mondiale medialandschap. Anders gezegd: de kunstenaar is altijd ook onderdeel van de markt (Benjamin zag al in de negentiende-eeuwse bohemien een marktverkenner!), is zelf ondernemer, producent en consument en kan alleen als zodanig zijn *relatief autonome* rol vervullen. Zo'n identificatie met de hybride conditie van de mondiale populaire mediacultuur is mogelijk door in plaats van het verlies aan autonomie te bejammeren, een beroep te doen op het historische archief van kunstenaarsidentiteiten die minder last hadden van een gebrekkige autonomie. Aan de invloedrijke Arts & Crafts-beweging uit de negentiende eeuw kunnen we de kunstenaar als ambachtsman ontleen, aan de renaissance de kunstenaar als onderzoeker en experimentator, aan het literaire naturalisme de kunstenaar als documentalist en historische getuige. Diverse hedendaagse kunstenaars hebben al de taak op zich genomen zichzelf opnieuw uit te vinden. In Nederland zijn verschillende kunstenaars actief die zichzelf hebben benoemd tot curator van de stedelijke publieke ruimte, wat een soort omkering van de strategie van de avant-gardes is: brachten de avant-gardes de alledaagse cultuur de musea binnen, deze kunstenaars zetten de museale rol van de curator in de alledaagse cultuur in. Zonder nu te beweren dat dergelijke strategieën altijd succesvol zijn, kunnen we wel stellen dat het hier gaat om belangrijke voorbeelden van een de-autonomisering van de kunsten: waar het avant-gardisme alsook een filosoof als Adorno de betekenis van de kunst vooral zochten in haar vermogen de *onwaarheid* of valsheid van de bestaande maatschappelijke conditie te onthullen en tegelijk haar eigen artistieke idioom te negeren, daar zien deze hedendaagse kunstenaars in dat hun eigen werk en plaats in de hun omringende cultuur onderdeel van het probleem moet zijn om een dergelijke 'onthullende' functie überhaupt te kunnen vervullen. Tegenover de nieuwe ontarding van de kunsten onder het huidige neoliberale regime is kortom een (symbolische) ontarding van de kunsten en de kunstenaar nodig: de Olympus moet worden afgegraven om de kunstenaar weer enige vaste grond onder de voeten te geven, en dan nog raakt hij ongetwijfeld in de modder verzeild. Avant-gardisme zonder pragmatisme is een doodlopende weg, wat iets anders is dan de kunsten over te geven aan

het dictaat van de marktwerking, of zoals het huidige kabinet in Nederland het noemt: de kunsten terug te geven aan de samenleving.

Tot slot kunnen we aan het archief van de moderne kunsten ook de gedaante van de kunstenaar als politicus, criticus of activist ontleen. Zo goed als de academische wereld op dit moment grote behoefte heeft aan wat Max Horkheimer ooit de normatieve, emancipatoire en zelfkritische instanties van de wetenschappelijke theorievorming noemde, zo dringend is er in het alledaagse medialandschap behoefte aan kunstenaars die de mediatisering van de cultuur zelf tot voorwerp van artistiek onderzoek en artistieke verbeelding maken. Dan zal blijken dat de neoliberale onteigening van de kunsten verdacht veel overeenkomsten heeft met wat haar absolute tegendeel lijkt: de fascistische veroordeling van de ontarding van de kunst. Waar het fascisme de kunst onderwierp aan de glorie van de natie en de macht, daar probeert het neoliberalisme de kunsten geheel in dienst te stellen van nutsmaximalisatie en profijt. Het lijkt me daarom gepast om af te sluiten met een citaat over de betekenis van de kunsten van een *echte* liberaal, VVD-politicus Atzo Nicolai: 'Het profijt van een kunstinstelling is dat zij er is.'

Nu alleen nog trachten uit te vinden *waar* zij is ...

René Boomkens is hoogleraar sociale en cultuurfilosofie aan de RUG.

Literatuur

Benjamin, W. (1974-1989) *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1995) 'Het surrealisme. De laatste momentopname van de Europese intelligentsia'. In: *Benjamin Journaal 3*. Historische Uitgeverij: Groningen.

Boltanski, L. en E. Chiapello (2005) *The new spirit of capitalism*. Londen: Verso.

Bourdieu, P. (1979) *La distinction. Critique sociale du jugement*. Parijs: Minit.

Florida, R. (2002) *The rise of the creative class*. New York: Basic Books.

Sennett, R. (1998) *The corrosion of character. The personal consequences of work in the new capitalism*. New York en Londen: Norton.

Sennett, R. (2006) *The culture of the new capitalism*. New Haven en Londen: Yale University Press.

© De Creative Commons Licentie is van toepassing op dit artikel (Naamsvermelding-Niet-commercieel 3.0). Zie <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/nl> voor meer informatie.