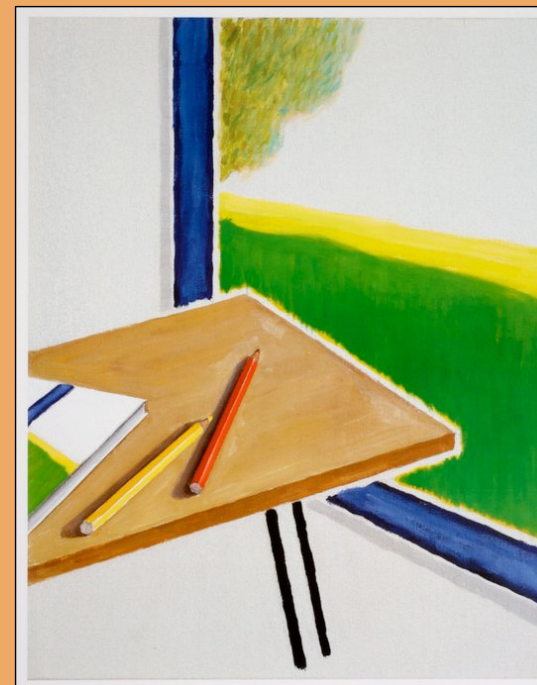
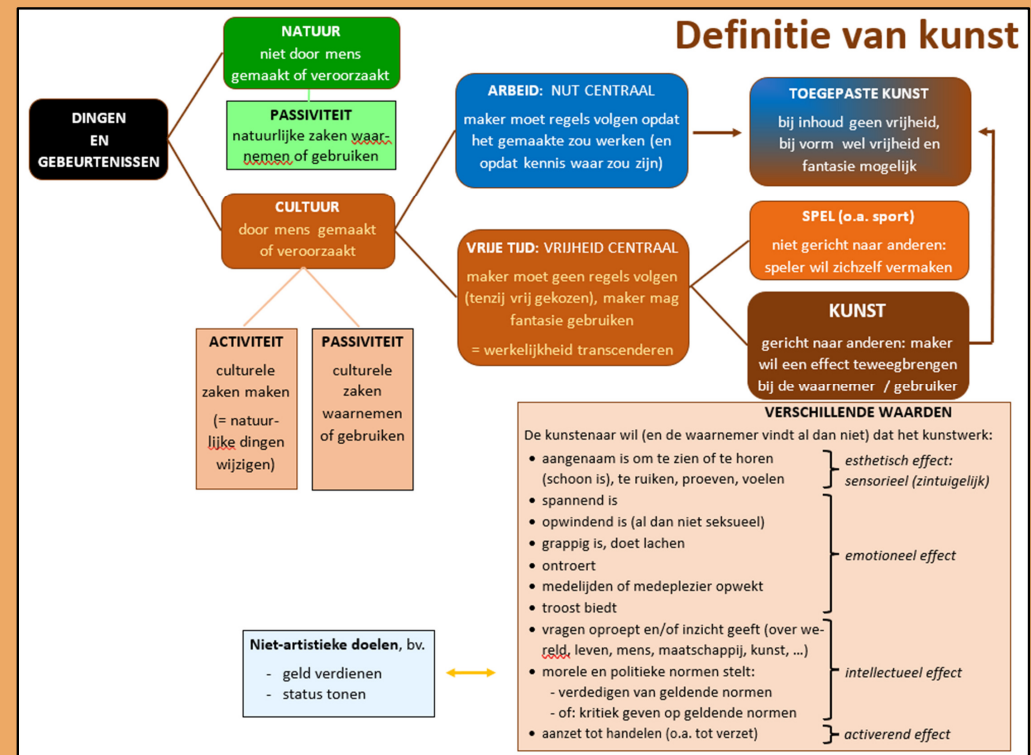


Een bescheiden kunstfilosofie



Waarom en hoe we meer moeten
bescheiden kunst maken en beleven

Paul Gordyn



Antoon De Clerck (1923 - 2001)



Engel met harp, William Morris en Edward Burne-Jones, 1873

Voor Kristof, een vriend...

De grootste vreugden ontspringen aan de contemplatie van de schone werken.

Democritus, fragment 194, rond 400 v.o.t.

Volgens Epicurus zal alleen de wijze in staat zijn op de juiste wijze te spreken over muziek en poëzie.

Diogenes Laërtius, *Leven en leer van beroemde filosofen*, boek X, 121b (Epicurus rond 300 v.o.t.)

Blijkbaar hebben we parallele universa nodig om overeind te blijven in een bestaan dat vrijwel door iedereen bij tijd en wijle als een onmogelijke opgave wordt ervaren.

Piet Gerbrandy, nawoord bij zijn vertaling van Aristoteles' *Poëtica*, 2017

Niet alleen de arbeider, maar de wereld in het algemeen, zal niet kunnen deelhebben aan kunst, tenzij onze huidige commerciële samenleving plaats maakt voor de echte samenleving – voor socialisme.

William Morris, *The Worker's Share of Art*, in *The Commonweal*, 1885



tuinkunst - ets naar Pieter Bruegels tekening *Lente*, 1565

Inhoud

INLEIDING	6
1. KUNST BESCHIEDEN BESCHRIJVEN	7
1.1. EEN DEFINITIE VAN KUNST	7
1.1.1. Eerste kenmerk: kunst is mensenwerk (cultuur).....	7
Elk ding, natuurlijk of cultureel, heeft een inhoud en een vorm	8
Een cultureel ding is zowel idee als materie	9
Het maken van culturele dingen veronderstelt kunde	10
Onze verhouding tot cultuur (en dus kunst) is actief of passief	11
1.1.2. Tweede kenmerk: kunst is vrijetijdsbesteding.....	11
Arbeid tegenover vrije tijd.....	11
Vrijetijdsactiviteit en nabootsing	13
Vermenging van vrije tijd en arbeid	14
Toegepaste kunst.....	14
1.1.3. Derde kenmerk: kunst wil een reactie teweegbrengen	15
Spel tegenover kunst	15
Kunst als expressie en als vormenspel	15
Kunst als taal.....	16
Etienne Vermeersch' informatietheoretische visie op kunst	16
Kunstwerken als vormen met een combinatie van redundantie en informatie ..	17
Het belang van kunst	18
Een kritische beoordeling van de visies van Vermeersch	18
De verschillende kunstzinnige (esthetische) waarden.....	19
De kunstmaker tegenover de kunstwaarnemer	23
Kracht en gevaar van kunst: geen rationele argumentatie vereist.....	24
1.2. DE VELE THEORIEËN OVER KUNST	25
1.2.1. Soorten kunst en hun verhouding.....	25
Diverse indelingen van kunst	25
Verhouding tussen en rangschikking van diverse soorten kunst.....	25
Beeld- en woordcultuur.....	25
Rudolf Boehms <i>Poëtië</i>	27
1.2.2. Kunst kwalitatief beoordelen.....	28
Subjectiviteit en objectiviteit van esthetische waardeoordelen	28
Ethiek en esthetiek zijn niet één	29
Een grote mate van objectiviteit bij esthetische waardeoordelen.....	30
Hogere en lagere kunst	32
Belang van kwaliteitsoordelen van kunst.....	35
1.2.3. Functies van kunst	35
1.2.3.1. Bijdrage van kunst aan kennisverwerving	35
1.2.3.2. Bijdrage van kunst aan goedleven	37
1.2.3.3. Bijdrage van kunst aan het samenleven: sociale functies	38
Verbindende functie van kunst: gemeenschapsvorming.....	38
Onderscheidende functie van kunst: vorming van klassen	38
Systeembevestigende functie van kunst.....	39

2. KUNST EN BESCHEIDEN GOEDLEVEN	41
2.1. KUNST IS ONMISBAAR OM GOED TE LEVEN	41
2.1.1. Kunst helpt de menselijke strevingen	41
2.1.1.1. Kunst en de streving om te blijven leven	41
2.1.1.2. Kunst en de streving om aangenaam te leven	42
2.1.1.3. Kunst en de streving om seksueel te genieten	42
2.1.1.4. Kunst en de streving om erkenning (waarde) te krijgen	43
2.1.1.5. Kunst en de streving om ideëel te genieten	43
2.1.1.6. Kunst en de streving om zin te verwerven	43
2.1.1.7. Kunst en de streving om zekerheid te verwerven i.v.m. de toekomstige realisatie van de vorige zes strevingen	44
2.1.2. Het menselijk lijden maakt kunst noodzakelijk	45
2.1.2.1. De wereld schoner maken	45
2.1.2.2. Het lijden tijdelijk vergeten	46
2.1.2.3. Het lijden relativeren	46
De veelzijdigheid van het tragische	47
De aantrekkingskracht van de tragediën	48
2.1.2.4. Het lijden verminderen	49
2.1.2.5. Het blijvende lijden erkennen	49
Tuinkunst	50
Arthur Schopenhauers esthetiek	51
2.2. GOEDLEVEN EIST GOEDE KUNSTBELEVING	53
2.2.1. Kapitalisme nefast voor goede kunstbeleving	53
2.2.1.1. Kunst is minderwaardig geworden aan wetenschap	53
2.2.1.2. Passieve kunstbeleving overheerst actieve kunstbeleving	53
2.2.1.3. Winststreven tast kwaliteit kunst aan	53
2.2.1.4. Groei leidt tot absurde, rampzalige overvloed aan kunst	54
2.2.2. Meer kunstbeleving is vereist, passief én actief	55
3. KUNST EN GELIJKVRIJ SAMENLEVEN	56
3.1. STRIJD VOOR GELIJKVRIJE KUNSTBELEVING IN DE BESTAANDE SAMENLEVING	56
3.2. BEVORDERT KUNST MEDELEVEN?	58
3.3. KUNST MOET MOREEL BEOORDEELD WORDEN	61
Kunst en morele bezwaren	61
Kunst staat niet boven het fundament van de gelijkvrijheid	62
Plato's morele houding tegenover kunst	63
Wat van de woke beweging is verantwoord?	64
Mogen dieren gebruikt worden voor kunst?	65
3.4. KUNST EN STRIJD VOOR EEN GELIJKVRIJE EN ECOLOGISCHE SAMENLEVING	65
Kunst en engagement	65
Kunst en utopie	67
Kunst in Thomas Mores <i>Utopia</i>	67
CONCLUSIE: MEER, MAAR BESCHEIDEN KUNSTBELEVING IS NODIG	70
Index geciteerde denkers	70

Inleiding

Deze brochure maakt deel uit van een trilogie rond vrije tijd, samen met de brochures *Bescheiden wandelen*¹ en *Bescheiden spelen en sporten*². Bepaalde begrippen en stellingen worden hernomen en regelmatig wordt naar de andere brochures verwezen.

De kracht van kunst ligt in haar essentie: de vrijheid in het overbrengen van boodschappen. In de kunst reikt de mens dan ook vaak naar de goddelijkheid, ook de goddelijkheid van de mens zelf. Gevolg is dat er nogal wat hoogmoedige theorieën over kunst zijn, theorieën die te veel veronderstellen, die kunst te hoog ophemelen. Ze staan tegenover al de filosofieën die aan kunst geen of te weinig belang hechten, omdat kunst toch de "echte" wereld niet zou betreffen, kunst niet nuttig zou zijn, laat staan nodig. Een bescheiden kunstfilosofie probeert de scheidingslijn aan te brengen tussen het te veel en het te weinig, zoekt als het ware het juiste midden of de goede maat, zowel wat betreft feitelijke gegevens, als wat de normatieve vragen betreft, enerzijds op vlak van goedleven en anderzijds op vlak van goed (bescheiden, dus gelijkvrij) samenleven.

Eerst is het nodig een objectieve definitie van kunst te geven die alle kunstuitingen omvat, niet enkel de waardevol geachte. Bij de verschillende vraagstukken rond kunst (bv. zijn smaak-oordelen objectief? hoe verhouden de genres zich tot elkaar?) moet erkend worden dat definitieve antwoorden vaak moeilijk blijven. Wat de functies van kunst betreft, moet gewezen worden op de veelheid, opnieuw zonder vooraf waardeoordelen uit te spreken.

Kunst kan meer bijdragen aan goedleven dan meestal gedacht wordt, omdat ze ons helpt strevingen te realiseren en ons helpt om te gaan met het onvermijdbare lijden. Meer kunstbeleving is dan ook nodig. Voorwaarde is wel dat kunst bevrijd wordt van de kapitalistische commercie.

Kunst kan ten slotte niet los gezien worden van het samenleven. Verschillende maatschappelijke groepen zouden meer toegang moeten krijgen tot kunst. De invloed van kunst op de morele ingesteldheid mag niet overschat worden. Kunst kan ook immorele ideeën versterken en soms moeten kunstwerken wel degelijk moreel veroordeeld worden. Kunst wordt bijzonder waardevol als ze ideeën aanbrengt die bijdragen aan een rechtvaardige samenleving en die oplossingen voorstellen voor de uiterst urgente milieuproblemen.

Er is door filosofen zeer veel geschreven over kunst, hoewel dat deel van hun werk soms niet altijd zo gekend is. Zo hebben de drie grote Gentse wijsgeren uit de 2^e helft van de vorige eeuw, Boehm, Kruithof en Vermeersch, elk hun eigen theorie over kunst, maar weinigen kennen die (ze zullen in deze brochure kort voorgesteld worden). Een bescheiden kunstfilosofie probeert niet alle theorieën te onderzoeken, maar verwijst selectief naar interessante denkers over kunst, vooral in functie van de eigen visies en voorstellen.

Een kunstfilosofie wordt maar concreet als ze haar stellingen illustreert met bestaande kunstwerken, maar hier dringt zich nog een veel grotere selectie op. In een boekje van 72 pagina's (het maximum aantal A4 bladzijden die nog geplooid en geniet kunnen worden tot een A5 brochure) moeten de vermeldingen (en zeker de afbeeldingen) uiterst schaars blijven. Waar mogelijk werden steeds meesterwerken als voorbeeld aangehaald. Laat het een aansporing zijn om ze te ontdekken.

juni 2024

¹ www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/Bescheiden spelen en sporten.pdf

² www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/bescheiden wandelen.pdf

1. Kunst bescheiden beschrijven

1.1. Een definitie van kunst

Kunst is één van die zaken waarvan er zeer vele definities in omloop zijn. De meeste hiervan zijn subjectief of normatief: zij omschrijven niet zozeer kunst, maar enkel die vorm of soort van kunst die de definitiemaakster verkiest of de waardevolste vindt. In deze brochure wordt een descriptieve, objectieve definitie voorgesteld, dat is een definitie die enerzijds zo veel als mogelijk wil samenvallen met de manier waarop het begrip in de overgrote meerderheid van de gevallen effectief gebruikt wordt (die dus aansluit bij het reële taalgebruik) en die anderzijds door de scherpstelling van dat taalgebruik inzicht geeft in het gedefinieerde verschijnsel. In tegenstelling tot definities uit de exacte natuurwetenschappen behoudt deze definitie (van een object uit diverse filosofische deelgebieden, zoals antropologie, psychologie, sociologie, economie) een zekere onnauwkeurigheid: er blijven altijd randgevallen waar er kan gediscussieerd worden of die gevallen mogen of moeten aangeduid worden als kunst. Dat is niet erg, zolang de definitie inzicht geeft in het verschijnsel kunst.

In de brochure *Bescheiden spelen en sporten* werd (op p. 10-11) reeds een definitie van kunst gegeven aan de hand van een schema van de menselijke activiteiten. Deze definitie wordt hier herhaald en verder uitgelegd aan de hand van een beknopter schema (met wel twee aanvullingen), dat deze keer vertrekt van de dingen in de wereld: zie p. 2 van deze brochure.

Om een ding een kunstwerk te noemen, moeten er drie kenmerken aanwezig zijn.

1.1.1. Eerste kenmerk: kunst is mensenwerk (cultuur)

Een zonsondergang, de sterrenhemel, water, een klomp ijzererts, een vogel in de tuin, het web van een spin of de honingraat van een bij zijn geen kunstwerken. Die dingen behoren tot de natuur, dat is alles wat bestaat zonder dat de mens het gemaakt of gevormd heeft. Er bestaat een zeer grote consensus om het begrip kunstwerk te beperken tot de cultuur, dat is (in de ruimste betekenis van het woord) het geheel van dingen die door de mens zijn gemaakt.

Het onderscheid natuur-cultuur is meestal complex. Een park is deels natuur (bv. het feit dat de planten en bomen groeien, vaak op een wijze die ingaat tegen de wens van de mens) en deels cultuur (bv. het plan met de paden, de keuze van de planten en bomen). Ijzererts is een natuurlijk gegeven, maar het feit dat het uit de bodem is gehaald, is een cultureel gegeven. Op aarde is er ondertussen nog zeer weinig dat 100% natuur is: het noordpoolijs bv. bevat het door de mens gemaakte vergif DDT, het klimaat is gewijzigd door het menselijk handelen – terecht wordt het huidige geologisch tijdvak aangeduid als het antropoceen. Anderzijds is er niets dat 100% cultuur is: voor alles wat de mens maakt, heeft hij natuurlijke hulpbronnen nodig (een feit dat de mens tot nu toe de facto genegeerd heeft, met de huidige milieu-instorting tot gevolg). Zelfs ideeën kunnen niet bestaan zonder de natuurlijke werking van het menselijk brein. Toch blijft het onderscheid natuur-cultuur van essentieel belang om de wereld te begrijpen. Om kunst te begrijpen is het nodig in gedachten te houden dat kunst cultuur is en geen natuur. Uit het culturele karakter van kunst kunnen al een reeks kenmerken van kunst afgeleid worden.

Elk ding, natuurlijk of cultureel, heeft een inhoud en een vorm

Zowel natuurlijke als culturele dingen hebben een inhoud en een vorm. De inhoud van water is een verbinding tussen twee waterstofatomen en één zuurstofatoom, de vorm is vastheid, vloeibaarheid of gasvormigheid. De inhoud van ijzererts is het ijzer en de andere materialen, de vorm houdt o.a. de afmetingen van het gesteente in. Een ekster heeft inhoudelijk gezien zowel witte als zwarte veren, maar kan een grote vorm of een kleine vorm hebben. Een spinnenweb bestaat uit een geheel van verbonden concentrische draden, maar kan regelmatig of rommelig zijn vormgegeven. Een brood bevat water en meel, maar is rond of blokvormig. Een park is een geheel van geordende planten en paden, maar kan een Italiaanse, Franse of Engelse vorm hebben. Een roman omvat een verhaal, maar kan in meerdere stijlen zijn geschreven. Een melodie is een geordend geheel van tonen, maar kan op vele instrumenten gespeeld worden. Het is echter niet eenvoudig de begrippen inhoud en vorm in het algemeen te omschrijven.

Een inhoud *is* iets (bv. wijn) dat een vorm *heeft* (bv. een halve bolvorm als gevolg van het ronde glas). De inhoud is het *wat*, de vorm het *hoe*. De inhoud is het *onderwerp*, dat op een bepaalde *manier* wordt weergegeven. Dat helpt ons allemaal weinig vooruit. In de filosofie heerst een grote dubbelzinnigheid aangaande deze twee begrippen (zoals opgemerkt door André Lalande in zijn *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*). Enerzijds verwijst het formele vaak naar het abstracte en het algemene en de inhoud naar een concrete toepassing (bijvoorbeeld: Plato's vorm "hét paard" wordt gematerialiseerd in vele concrete paarden, of nog: Kants formele morele regel "handel zo dat jouw gedrag universeel kan toegepast worden" krijgt vele concrete gedragsregels als inhoud, zoals "lieg nooit", "steel nooit" enzovoort). Anderzijds lijkt het vaak andersom te zijn, o.a. bij een kunstwerk: de inhoud is een abstract, algemeen idee en dat kan op meerdere manieren, in meerdere vormen concreet gemaakt worden (gematerialiseerd worden). In dit geval lijkt het onderscheid inhoud-vorm sterk op het onderscheid essentie-accidenten (om de aristotelisch-scholastieke termen te gebruiken). De essentie van een ding omvat alles wat niet kan weggenomen worden zonder dat het ding zelf niet langer dat ding is, terwijl de accidenten weggenomen (of gewijzigd) kunnen worden zonder dat het ding verdwijnt. Je kan de vorm van een inhoud veranderen (bv. een vierkant glas of een rond glas) zonder dat de inhoud zelf (wijn) daardoor wijzigt. De vorm is accidenteel, de inhoud essentieel. Er stellen zich hierbij vele problemen.

Bij een natuurlijk ding ligt de essentie min of meer vast, bij een cultureel ding is het de maker die bepaalt wat de essentie is. Wat voor de ene kunstenaar of kunstwaarnemer essentieel is, is voor de andere accidenteel. Of nog: een vormelement (bv. een groene kleur bij een powerpoint over kernenergie) kan een inhoud bevatten of via associatie suggereren (de boodschap "kern-energie is ecologisch verantwoord"). In de *Ilias* van Homerus en *Het Geuzenboek* van Louis Paul Boon wordt een vormelijke stijlfiguur, namelijk de herhaling, als het ware de inhoud van het boek: de eindeloze lijsten van slachtoffers geven de gruwel van oorlog en godsdienststrijd onovertreffbaar weer. Hoe dat allemaal ook zit, het onderscheid inhoud-vorm is intuïtief meestal duidelijk en kan helpen bij meerdere kunstfilosofische vraagstukken, zoals de definitie van toegepaste kunst (zie p. 14) of de omschrijving van de formalistische visie (zie p. 16).

Het verschil tussen natuurlijke en culturele dingen ligt niet in het al dan niet hebben van inhoud en vorm, wel in het al dan niet hebben van een ideëel bestaan in een menselijk bewustzijn voorafgaand aan het materiële bestaan in de buitenwereld.

Een cultureel ding is zowel idee als materie

Er wordt meestal verondersteld dat kunst (het meest) te maken heeft met gevoelens. Dat is te eenzijdig gezien. Emoties kunnen een motief zijn om kunst te maken of te beleven en het opwekken van een emotie kan de bedoeling zijn van een kunstenaar, maar een verstandelijk inzicht kan dat alles evenzeer zijn. Muziek bijvoorbeeld kan geïnspireerd zijn en geapprecieerd worden als uiting van een gemoedstoestand, maar evenzeer als een spel met mathematische verhoudingen tussen de tonen. Vooral, het feit dat mensen kunst kunnen maken, heeft, net zoals bij alle culturele producten, te maken met hun verstandelijke vermogens.

Rationaliteit (verstand) bestaat erin meerdere spatiële (ruimtelijke) en temporele (tijdsgebonden) perspectieven in te nemen en die met elkaar in verband te brengen volgens specifieke spatiële relaties (zoals onder / boven, vóór / achter, kleiner / groter, vast / los, ...) of bepaalde temporele relaties (eerst / later, oorzaak / gevolg, altijd / soms, mogelijk / onmogelijk, noodzakelijk / contingent, ...). Naast het hier en nu kan de verstandige zich andere perspectieven inbeelden, hetzij zich plaatsen elders voorstellen, hetzij zich eerdere ogenblikken herinneren (geheugen) of toekomstige ogenblikken voorstellen (anticipatie). Vervolgens kan de verstandige orde brengen in al deze perspectieven door relaties tussen hen aan te brengen (inzicht), door ze met elkaar te combineren, te vergelijken, samen te voegen of uiteen te trekken. Zij kan bv. inzien dat het ene het *gevolg* is van het andere, of dat twee zaken in een bepaald opzicht *gelijk zijn*, maar in een ander opzicht *verschillend*, of dat iets wat niet bestaat, al dan niet in de toekomst kan bestaan (*mogelijk is of onmogelijk*). Hoe meer perspectieven iemand inneemt en hoe meer die de verbanden tussen hen ziet, hoe verstandiger die is.

Door het verstand te gebruiken wordt de waargenomen, beperkte materiële wereld van het hier en nu aangevuld met een reeks van ingebeerde ideële werelden. Er zijn daarbij twee mogelijkheden.

Ten eerste, een ingebeerde ideële wereld kan een getrouwe afbeelding (nabootsing) zijn van de materiële wereld: er is geen enkele tegenspraak tussen beide werelden, wel is de inbeelding vaak vollediger dan de waarneming van de materiële wereld (in de ingebeerde wereld wordt bv. vastgesteld of een feit dat volgt op een ander feit al dan niet het gevolg is van het eerdere feit). De aanwezigheid van de ingebeerde wereld is dan kennis, met als waarde “waarheid”. Ik zie Jan in de kamer naast mij niet, maar ik wil weten wat hij doet. Ik beeld me in dat hij aan een bureau zit te werken en als deze ingebeerde wereld de wereld in de kamer juist afbeeldt (ik ga de kamer binnen en zie Jan aan zijn bureau werken), is de kennis “Jan is aan het werken aan zijn bureau” waar. De ingebeerde wereld wordt in dit geval beperkt door (is gebonden aan) de waarneembare materiële wereld. Wie kennis wil, moet diens ingebeerde wereld toetsen door de waarneming van de materiële wereld. Het resultaat is feitenkennis, hetzij filosofische kennis, hetzij wetenschappelijke kennis (filosofische kennis waarbij de toetsing aan de materiële werkelijkheid gebeurt door experimenten of – in een zwakkere vorm van wetenschappelijkheid – systematisch onderzoek van feiten). Deze afspiegelingstheorie van de waarheid wordt door sommige filosofen verworpen en roept moeilijke vragen op, maar blijft de beste manier om over het begrip waarheid na te denken.

Ten tweede, een ingebeerde ideële wereld kan heel anders zijn dan de bestaande materiële wereld. De aanwezigheid van de ingebeerde wereld is dan louter verbeelding waarbij het geen rol speelt of die wereld overeenkomt met de materiële wereld. Ik vermoed of weet dat Jan in de andere kamer aan zijn bureau zit te werken, maar ik beeld me in (bv. vanuit een seksuele streving)

dat Jan aan het masturberen is.

Er kan nu het verlangen ontstaan om de ingebeerde wereld te realiseren in de materiële buitenwereld. Door mijn handelingen probeer ik de bestaande wereld te veranderen tot die wel degelijk overeenkomt met mijn ingebeerde wereld. Ik probeer bijvoorbeeld Jan aan te zetten tot masturberen door hem een erotische prent te tonen. Het realiseren van een toestand van de materiële wereld, dat is het maken van culturele dingen, veronderstelt een voorafgaande verbeelding (idee) van de gewenste wereld.

De bekendste formulering van dit inzicht is van de hand van de allicht grootste arbeidsfilosoof ooit, Karl Marx (1818-1883): *Een spin verricht werkzaamheden, die lijken op die van een wever; een bij doet door het bouwen van zijn honingraat menig menselijke architect beschaamd staan. De slechtste architect onderscheidt zich echter al direct van de beste bij doordat hij de cellen in zijn gedachten heeft gebouwd voordat hij ze in werkelijkheid vormde. Aan het einde van het arbeidsproces komt een resultaat te voorschijn, dat van het begin af aan in de fantasie van de arbeider, dus ideëel reeds aanwezig was* (*Het kapitaal*, deel 1, afdeling 1, hoofdstuk 5, § 1). Het maken van een ding bestaat dus uit twee processen: het inbeelden (het ontwerpen) en het maken (het uitvoeren van het ontwerp).

Een ontwerpster creëert het idee van een ding in haar bewustzijn, zeker de inhoud van het ding en eventueel ook de vorm. De energetisch-materiële drager is het brein van de ontwerpster (voor de begrippen idee en energetisch-materiële drager: zie uitleg van de Vormentheorie van Etienne Vermeersch, vanaf p. 16). Een uitvinder ontwerpt een nieuw werktuig, een bakker ontwerpt een nieuw type brood, een politiek filosoof ontwikkelt een utopie, een architecte ontwerpt een huis, een componist ontwerpt een melodie (of een hele symfonie), een beeldhouwster bedenkt een nieuw beeld, een regisseur bedenkt een toneelstuk of een film.

Als het idee veruitwendigd wordt (beschreven wordt), wordt de energetisch-materiële drager een reeks woorden of een reeks tekens (een plan op papier of op een elektronisch scherm, een recept, een muziekpartituur, een scenario).

De idee kan vervolgens (maar dat is niet noodzakelijk) door een uitvoerder of uitvoerster gerealiseerd worden tot een concreet materieel ding in de buitenwereld. Een metaalarbeider last het nieuwe werktuig aan elkaar, een bakker bakt het nieuw type brood, een metser bouwt het huis, een pianiste speelt de pianosonate op haar piano, de beeldhouwster of haar assistent kapt het beeld uit in marmer, een hele crew assisteert de regisseur om zijn toneel of film te maken.

De vorm van het ding kan vervat zitten in het ontwerp, of kan pas ontworpen worden tijdens de uitvoering.

De uitvoerder/ uitvoerster kan de ontwerp(st)er zelf zijn of iemand anders. De uitvoering is niet altijd praktisch mogelijk en pogingen daartoe kunnen lukken of mislukken.

Het maken van culturele dingen veronderstelt kunde

Niet iedereen kan een bepaald cultureel ding (even goed) ontwerpen en/of uitvoeren. Er is een kunde vereist. Deze kunde steunt enerzijds op aangeboren talent en anderzijds op aangeleerde kennis en vaardigheden. De verhouding tussen beide factoren wordt steeds veel bediscussieerd, maar is in het merendeel der gevallen zeer moeilijk te bepalen.

De kunde werd en wordt soms nog “kunst” genoemd, maar dit schept verwarring en dateert uit een vroegere periode waarin ook ambachtelijk handwerk kunst werd genoemd, met de schone

kunsten (dat wat wij nu eenvoudig weg kunst noemen) als onderdeel.

Bij sommige hedendaagse (vooral plastische) kunst lijkt er van kunde nog weinig sprake. “Dat kan ik ook” zeggen velen, als ze kijken naar Marcel Duchamps *Fontein*, een doodgewoon urinoir, enkel gewijzigd door een handtekening. Dat is nog maar de vraag. De kunde bestaat erin, ten eerste, om op het idee te komen (het ontwerp, meestal aangeduid als het concept) en, ten tweede, om vervolgens een kunsthandelaar of museumdirectrice zover te brengen dat die het aanvaardt als kunstwerk (de uitvoering). De meeste conceptuele kunst getuigt wel degelijk van kunde (wat nog niet betekent dat het goede, waardevolle kunst betreft).

Onze verhouding tot cultuur (en dus kunst) is actief of passief

Tot de natuurlijke dingen is onze houding passief: we kunnen ze waarnemen en gebruiken zoals ze zijn, maar, per definitie, niet zelf maken. We zien een steen en gebruiken hem om een dier te verpletteren (we zijn dan wel actief, maar niet ten opzichte van de steen). Zodra we aan natuurlijke dingen veranderingen aanbrengen (bijvoorbeeld een silexsteen scherp maken), worden dat cultuurvoorwerpen (een mes).

Tegenover cultuurvoorwerpen kan onze houding zowel passief als actief zijn. Wie een cultuurvoorwerp (bijvoorbeeld een mes) ontwerpt of maakt (het ontwerp uitvoert), is actief. Wie een cultuurvoorwerp waarneemt of gebruikt, is passief t.o.v. dat voorwerp. We kunnen zelf voetballen (actieve vrijetijdsbesteding) of naar een voetbalmatch gaan kijken (passieve vrijetijdsbesteding). We kunnen zelf een schilderij schilderen (actief: artistieke productie), of er enkel naar kijken (passief: waarneming). Nadien kunnen we het mooi (of lelijk) vinden, erover nadenken, erover praten, eventueel het ophangen in onze woonkamer. De passieve kunstwaarneming wordt dan aangevuld met reacties erop en wordt zo kunstbeleving (esthetische ervaring).

Uiteraard is ook de loutere waarneming van een kunstwerk niet uitsluitend passief. We maken mee het kunstwerk zoals het aan ons verschijnt, omdat wij het zijn die het waarnemen. Iedere waarnemer van een bepaald kunstwerk ziet deels een ander kunstwerk, omdat onze waarneming gekleurd wordt door onze verschillende waarnemingsstandpunten, vermogens, verlangens, angsten, kennis, levensgeschiedenis. De kleurenblinde heeft andere kleuren gezien dan de anderen. De ene hoort blijheid in een lied, de andere droefheid. Het kunstwerk zelf laat zich echter niet volledig vervormen, behoudt kenmerken die zich aan elke waarnemer opdringen. De kunstwaarnemer heeft slechts een beperkte vrijheid, want het kunstwerk is aanwezig als materieel ding. De kunstmaker heeft daarentegen (bijna) volledige vrijheid, die kan het kunstwerk maken zoals die het wil: die schept het idee (zie verder *De kunstmaker tegenover de kunstwaarnemer*, p. 23).

1.1.2. Tweede kenmerk: kunst is vrijetijdsbesteding

Arbeid tegenover vrije tijd

Binnen de culturele activiteiten zijn er twee soorten: enerzijds arbeid, dat zijn handelingen die uitgevoerd worden uitsluitend ter wille van een doel buiten die handeling, en anderzijds vrijetijdsbesteding, dat zijn handelingen die uitgevoerd worden ter wille van zichzelf, die hun eigen doel vormen (autotelisch zijn). Er zijn dan ook twee soorten cultuurvoorwerpen: enerzijds

nuttige voorwerpen, dat zijn dingen die uitsluitend bedoeld zijn als middel voor een doel los van het voorwerp (hetzij verbruiksgoederen, die bij aanwending verdwijnen, zoals voedsel, hetzij gebruiksgoederen, waarbij het voorwerp een volgende keer opnieuw kan aangewend worden, zoals een eetbord), en anderzijds voorwerpen die geen onmiddellijk praktisch nut hebben buiten zichzelf, die niet een middel zijn voor iets anders, maar gemaakt zijn ter wille van zichzelf. Dit brengt een essentieel verschil teweeg tussen arbeid en vrije tijd.

Handelingen en voorwerpen die onder arbeid vallen, hebben als wezenlijke waarde de efficiëntie: zij moeten zo goed als mogelijk het doel realiseren waartoe ze het middel zijn. Dat betekent dat er geen vrijheid is: de eisen waaraan ze moeten beantwoorden liggen vast, worden volledig bepaald door de werkelijkheid buiten de mens (er is uitsluitend vrijheid als er meerdere mogelijkheden zijn die even efficiënt zijn; we zijn ook vrij om een minder efficiënte mogelijkheid te kiezen, maar als we dat doen, vermengen we de arbeid voor een deel met een vrijetijdsactiviteit). Uit alle mogelijke inbeeldingen van de handelingen/voorwerpen kiezen we diegene om in de werkelijkheid te realiseren die door de zo efficiënt mogelijke realisatie van het doel vereist zijn. De inbeelding wordt ondergeschikt aan de werkelijkheid buiten ons, aan de objectieve waarheid.

Handelingen en voorwerpen die tot de vrije tijd behoren, zijn niet gebonden aan efficiëntie. Dat geeft, zoals het begrip vrije tijd duidelijk uitdrukt, vrijheid aan degene die een handeling stelt of een voorwerp ontwerpt of uitvoert. In de vrije tijd zijn we vrij om de werkelijkheid te overstijgen (transcenderen), te negeren, (ideëel) te vervormen naar eigen willekeur. Dit geldt voor de beide soorten vrijetijdsactiviteit: spel en kunst (die van elkaar zullen onderscheiden worden in punt 1.3.). De spelers van een spel kunnen vrij hun spelregels kiezen en later veranderen, zelfs tijdens het spel (tenzij ze een competitieve uitslag willen bekomen en dan uit fairness geacht worden de spelregels niet te wijzigen zolang het spel of de competitie duurt). Een kunstenaar kan naar hartenlust zijn fantasie gebruiken. Zijn verbeelding wordt niet aan banden gelegd door een onmiddellijk praktisch nut, wat wel het geval is bij verbruiks- en gebruiksvoorwerpen.

Je kan met schoenen stappen of niet, je kan de kerk gebruiken voor de eredienst of niet, je kan de ladder oplopen zonder verwondingen of niet, je kan schaak spelen met het schaakspel of niet: er is de sfeer van de arbeid, met nuttige voorwerpen, en de sfeer van de vrije tijd (kunst).

ARBEIDER gebruiks- voorwerp → nut legt regels op (efficiëntie)	 schoenmaker (Louboutin)	 architect	 timmerman	 speelgoedmaker
maker is vrij, kan fantasie de vrije loop laten kunstwerk KUNSTENAAR KUNSTENARES	 Christian Louboutin	 Dennis Oppenheim	 Marina Abramovic	 Yoko Ono <i>Play it by trust</i>

Onmogelijke wordt waar	Erasmus (door Holbein) en Dürer (zelfportret) ontmoeten elkaar nooit	Keuze perspectief	Keuze enscenering	Substitutie
				
				

De kunstenaar moet zich niets aantrekken van de waarheid of van wat al dan niet werkelijk mogelijk is of van wat gebruikelijk is. Natuurkundige wetten en historische feiten doen er niet toe. De schilderes kiest vanuit welke hoek zij kijkt, de fotografe kiest waar ze haar apparaat neerzet. De fotografe beveelt de koningin het raam open te doen en naar buiten te kijken. De verbannen conceptuele kunstenaar doet alsof hij een verdrinken vluchteling is (en vervangt daarbij fotopixels door legoblokjes).

Vrijtijdsactiviteit en nabootsing

Er kan volgend bezwaar gemaakt worden: vaak zijn vrijetijdsactiviteiten, zowel spel als kunst, een nabootsing van arbeidsactiviteiten. Kinderen imiteren in hun spel vaak de activiteiten van volwassenen. Kunstenaars willen vaak de werkelijkheid zo getrouw mogelijk weergeven. Nabootsing is door velen zelfs als het wezen van kunst beschouwd. Zo definiëren zowel Plato als Aristoteles kunst als nabootsing (*mimesis*). Is er in deze gevallen nog wel sprake van vrijheid? Jawel.

De nabootsing in de vrije tijd - zich toch zo veel als mogelijk onderwerpen aan de werkelijkheid - is zelf gekozen en kan in principe op elk ogenblik weer opgegeven worden. Kinderen spelen hoe ze met de auto rijden, maar bedenken plots dat je toch veel vlugger bent door te vliegen op een bezemsteel. Een kunstenaar begint aan een realistisch

Ook als men zo getrouw mogelijk wil (blijven) nabootsen en de regels niet verandert, blijft (het besef van) de vrijheid. Een nabootsing is immers nooit een exacte kopie.

Het begrip nabootsing houdt in dat het een nadoen is, geen echt doen. Met autootje spelen, zelfs in een echte auto, kom je niet vooruit. Met een portret, hoe realistisch ook, kan je niet praten. Bij nabootsing is er steeds noodgedwongen abstractie van bepaalde elementen, er is een onvermijdelijke keuze van een standpunt (vandaar dat ook fotografie, vaak aangewend om de werkelijkheid zo objectief mogelijk weer te geven, steeds kunst blijft). De beperkingen van de nabootsing maken het de speler en de kunstenaar mogelijk te tonen wat zij belangrijk achten in de geïmitteerde handeling of het afgebeelde voorwerp. De speelster en de kunstenaar zijn veroordeeld om vrij te zijn en maken er, weliswaar in min of meerdere mate, maar toch steeds gebruik van.

Vermenging van vrije tijd en arbeid

Dat een vrijetijdsactiviteit of een bijhorend voorwerp geen doel heeft buiten zichzelf, belet niet dat deze zaken bepaalde gevolgen kunnen hebben buiten zich, dat ze kunnen bijdragen aan de realisatie van iets anders, dat ze een functie vervullen die het beoogde doel overstijgt. Soms wordt dan gezegd dat de vrijetijdsactiviteit toch een doel buiten zich dient. Zo gebruikt Immanuel Kant (1724-1804) voor het wezen van de esthetische waarneming de term *doelloze doelmatigheid* (maar of Kant veel inzicht in kunst biedt, valt te betwijfelen: zie verder op p. 35-36). Dit zorgt enkel voor verwarring. Het begrip doel moet voorbehouden blijven tot een bewust nagestreefde functie. Daarnaast kunnen er andere functies zijn. Het kan zijn dat de handelende persoon zich daarvan niet bewust is. Is de handelende persoon zich toch bewust van een bijkomende functie die niet diens oorspronkelijk doel is, dan zijn er twee mogelijkheden.

Ofwel beïnvloedt de bijkomende functie de handelende persoon niet, omdat die er zich niets van aantrekt (hij of zij staat neutraal tegenover de bijkomende functie) of omdat die het wel als voor- of nadeel ziet, maar meent dat dat diens activiteit niet moet wijzigen (het voor- of nadeel weegt onvoldoende door). Ofwel beïnvloedt de bijkomende functie de handelende persoon wel en komt er een tweede, bijkomend doel (het bevorderen of het tegenwerken van de bijkomende functie). In dit geval wordt de activiteit een mengeling van vrije tijd en arbeid, of kan het vrijetijdselement (het oorspronkelijke doel) zelfs volledig opgegeven worden en blijft enkel arbeid over. Een sport(st)er kan diens vrijheid inperken (of zelfs volledig opgeven) ter wille van de spektakelwaarde, omdat die supporters wil aantrekken. Een kunstenaar kan zijn vrijheid inperken (of zelfs volledig laten schieten) om zijn kunstwerk populair en verkoopbaar te maken, of om het in dienst te stellen van een ideologie, of om nog tal van andere redenen (voor de verschillende mogelijke functies van kunst: zie punt 1.2.3.). Zuivere arbeid en zuivere vrijetijdsactiviteit zijn zelfs de uitzondering. Bijna steeds is er een mengeling, in alle mogelijke gradaties. Zowel de inhoud als de vorm van een kunstwerk kan aangepast worden ("bewerkt", "bearbeid" worden) ter wille van een bijkomende functie. Een bijzonder geval van mengeling is de toegepaste kunst.

Toegepaste kunst

Een arbeidster die een voorwerp maakt of een handeling stelt, heeft geen vrijheid wat betreft de inhoud, maar kan het ding of de daad meestal meerdere vormen geven. De deur moet geschilderd worden om het hout tegen de regen te beschermen, maar of de verf blauw of groen

portret, maar ontdekt geleidelijk aan dat kubistische vormen de persoonlijkheid beter weergeven.

is, is voor de bescherming onbelangrijk, dat is een vrije keuze en behoort tot het domein van de kunst. Men spreekt over toegepaste kunst, met (vanuit de arbeid) vastliggende inhoud, maar vrije vorm, in tegenstelling tot de zuivere kunst, waar de vrijheid zowel inhoud als vorm betreft.

Tot de toegepaste kunsten behoren architectuur, industriële vormgeving, grafische vormgeving, kledingontwerp, reclame, documentaire films, presentatie van culinaire gerechten, en ook de (meestal verwaarloosde) vormgeving van een groententuin of boomgaard (in tegenstelling tot de zuivere kunst van de siertuin of het park).

1.1.3. Derde kenmerk: kunst wil een reactie teweegbrengen

Spel tegenover kunst

Een speler is in diens spel gericht op zichzelf of op diens medespelers. Het is een bewustzijnsproces of activiteit enkel bedoeld voor zichzelf en leidt dan ook bijna nooit tot blijvend uitwendig voorwerp. Een wandelaar wandelt voor zichzelf, niet voor anderen. Een schaakster wil winnen, dat is alles. Een kind dat moedertje speelt, trekt zich niet aan wat mama of papa daarvan vindt. Een kind dat een legohuis heeft gebouwd, breekt het bijna onmiddellijk weer af om een nieuw huis te kunnen bouwen (hoewel het een mooi huis kan willen bouwen en dus wel als kinder-kunstenaar kan gezien worden). Een kunstmaker daarentegen is gericht op anderen en maakt een voorwerp dat door anderen kan waargenomen worden, omdat hij bij anderen een reactie wil opwekken. Een kunstenares is steeds gericht op een uitwendig materieel voorwerp, het kunstwerk, dat bijna steeds een blijvend karakter heeft (niet altijd, zoals bij een eenmalige performance, die de artist dan toch meestal blijvend wil vastleggen door bv. een film). De kunstenares wil door haar kunstwerk iets transfereren of communiceren, op emotioneel vlak (een gevoel), intellectueel vlak (een visie, een inzicht) of performatief vlak (een wil, een wens om te doen handelen). Een voetballer die niet speelt om zich te vermaken, maar toeschouwers wil boeien door zijn sierlijk spel wordt enigszins een amusementsartist, maar blijft, in zover hij wil winnen en daarom soms efficiënte, maar lelijke passen geeft, vooral een speler.

Een kunstenaar kan ervoor opteren zijn kunstwerk niet te laten waarnemen, maar de waarneming blijft in principe mogelijk. Het gedicht dat ik schrijf om aan iemand mee te delen dat ik verliefd ben op haar of hem, blijft een kunstwerk ook als ik het blad niet durf verzenden en opberg helemaal onder in een lade. De Engelse dichter Percy Shelley omschreef (in het onvoltooide essay *A Defense of Poetry*, 1821) een dichter als *een nachtegaal die in de duisternis zit en zichzelf uitzingt om zijn eenzaamheid met zijn gezang te troosten*, maar voegt eraan toe: *een nachtegaal die wordt afgeluisterd*.

Een kunstenares kan vooral zekerheid nastreven dat een bepaald beoogd effect bij anderen zal optreden en is dan voor een deel gebonden bij haar creatie, of zij kan kiezen maximaal vrij te blijven bij de creatie en het effect bij de anderen afwachten.

Kunst als expressie en als vormenspel

Een kunstenares wil een gevoel, visie of aansporing overbrengen op de kunstwaarnemer. Je

kan ook zeggen: een kunstenaar drukt een gevoel, een visie of een wil uit. Dit gegeven zit achter de veel voorkomende theorie (met in de esthetische handboeken aanhangers vermeld als Lev Tolstoj, Benedetto Croce, Robin Collingwood) dat kunst (eerder dan nabootsing) expressie is (vrije expressie, niet efficiënte expressie in het kader van arbeid). Geldt dit ook als de kunstenares enkel wil dat anderen haar kunstwerk mooi vinden? Ze drukt toch niet schoonheid uit? Of moet je zeggen: de kunstenaar drukt uit dat hij een kunstwerk zoals het zijne mooi vindt? Vooral onder invloed van de abstracte schilderkunst won de formalistische theorie aanhang (met in de esthetische handboeken aanhangers vermeld als Edouard Hanslick, Clive Bell, Roger Fry): kunst drukt niet zozeer iets uit, maar is een spel met vormen.

Het ligt voor de hand deze theorieën te koppelen aan het onderscheid inhoud tegenover vorm. Bij decoratieve en abstracte kunst zou de inhoud minder doorwegen dan de vorm (of moet je zeggen dat de vorm de inhoud is geworden?). Een expressief abstract schilder (genre Mark Rothko, die, volgens eigen zeggen, *diep wou graven naar het metafysische en het religieuze*) wil zijn werken dan weer veel inhoud geven.

Het ziet er naar uit dat beide theorieën een mogelijk aspect van kunst weergeven. Het bekende essay van Susan Sontag (1933-2004) *Tegen interpretatie* (1964), een oproep om geen aandacht te schenken aan de inhoud, wel aan de stijl, getuigt van een moeilijk te verdedigen eenzijdigheid.

Kunst als taal

In zover kunst iets uitdrukt via bepaalde materiële gegevens kan kunst omschreven worden als een vorm van communicatie of van taal. Daaruit kunnen een hele reeks beschouwingen afgeleid worden op basis van communicatietheorieën. Het taalaspect van kunst heeft ook geleid tot een hele reeks schijnbaar diepzinnige, maar meestal duistere kunsttheorieën, vooral aanleunend bij het (post)structuralisme en postmodernisme (bv. Barthes, Lyotard, Derrida, Deleuze, Kristeva en de volgelingen van deze *French Theory*) of bij Wittgensteins taalfilosofie.

Essentieel is in te zien dat de eis tot efficiëntie bij communicatie in de context van arbeid vervalt bij de communicatie vervat in kunst, die immers een vrijetijdsactiviteit is. De kunstenares bepaalt vrij hoe duidelijk ze wil zijn. De boodschap van een dichter bijvoorbeeld is vaak zeer onduidelijk, omdat hij meer belang hecht aan de schoonheid van de woorden of omdat hij er, met welk doel ook, bewust voor kiest dubbelzinnig te zijn. Het feit dat bij kunst de informatie ondergeschikt kan gemaakt worden aan vormkenmerken, komt mooi tot uiting in de kunstfilosofie van Etienne Vermeersch (1934-2019), hieronder kort samengevat.

Etienne Vermeersch' informatietheoretische visie op kunst

Vermeersch' belang voor de kunstfilosofie ligt vooral in zijn intellectueel belangrijkste prestatie, zijn materialistische theorie over informatie (in zijn doctoraat uit 1963, *Epistemologische inleiding tot een wetenschap van de mens*, verder uitgewerkt in niet-gepubliceerde collegenota's, *Vormentheorie en informatie*). Deze informatietheorie ligt aan de basis van meerdere beschouwingen in deze brochure.

Doel van Vermeersch' informatietheorie is een beschrijving van de mens als (wat men meestal noemt) *geestelijk wezen* (d.w.z. een wezen dat ideeën heeft en een cultuur uitbouwt) en dit vanuit een materialistische metafysica, die enkel materie-energie als substantie erkent. De mens wordt

daarbij gezien als een informatiesysteem dat bepaalde materie-energie-toestanden erkent als *vormen* (let op, in navolging van een traditionele vertaling van Plato's begrip *idea* als *vorm*, relateert Vermeersch *vormen* aan *ideeën* – het begrip *vorm* heeft dus hier een andere betekenis dan in de tegenstelling *inhoud* – *vorm*). Een informatiesysteem (of I-systeem) is een bijzonder type van een energie-materie-systeem (machines en levende organismen) en de informatie waarmee de I-systemen omgaan, is een bijzonder type van lokale beïnvloedingen van het systeem.

I-systemen zijn meer bepaald EM-systemen die in staat zijn tot discrimineren en identificeren, d.w.z. ze kunnen een één-éénduidige correspondentie tot stand brengen tussen een bepaalde verzameling van toestanden van de input van het systeem en een bepaalde toestand van de output. Verschillende beïnvloedingen (inputs) worden met elkaar geïdentificeerd als er met dezelfde output wordt op gereageerd (eventueel is deze output een louter interne reactie van het systeem). De bijhorende definitie van *vorm* luidt: een vorm is een verzameling van toestanden van een materieel of energetisch substraat die door een I-systeem met elkaar worden geïdentificeerd en die erdoor van andere verzamelingen van toestanden worden gediscrimineerd. Opnemen van informatie is het identificeren van vormen. Een voorbeeld: als een chauffeur stopt voor een rood licht en bij groen licht doorrijdt, dan identificeert die een aantal toestanden van rood licht (bv. verschillende tinten of intensiteiten van rood licht), met output “stoppen”, en onderscheidt ze van de verzameling van toestanden die hij of zij als groen licht beschouwt (output “doorrijden”).

Ideeën (vormen) hebben steeds een materieel-energetisch substraat, maar hun betekenis overstijgt dit substraat en ligt in de “betekenis” die het I-systeem eraan hecht, wat tot uiting komt in de output van het I-systeem.

Het feit dat ideeën gedefinieerd worden als een bijzondere vorm van energetisch-materiële toestanden, betekent niet dat het onderscheid tussen ideeën en niet-ideële toestanden niet van belang is. Een belangrijk kenmerk van ideeën is dat ze in principe oneindig kunnen gekopieerd worden, d.w.z. van het ene substraat (energetisch-materiële drager) kunnen overgedragen worden op een ander substraat zonder dat het eerste substraat hier iets bij verliest. Als ik een appel (materie) met iemand deel, ben ik de helft kwijt. Als ik een gedicht (informatie) schrijf en vervolgens een kopie geef aan iemand, ben ik niets van het gedicht kwijt. Ik heb wel een tweede blad papier en een stylo nodig. Dit betekent dat een vermenigvuldiging van ideeën veel minder energie-materie vraagt dan de vermenigvuldiging van niet-ideële voorwerpen (de meeste dragers van ideeën vereisen immers niet zo veel energie-materie). Concreet uitgedrukt: terwijl het blijven vermenigvuldigen van klassieke consumptiegoederen (zoals auto's) stilaan zijn grens heeft bereikt wegens de beperktheid van grondstoffen en energie, kan het vermenigvuldigen (verspreiden) van ideeën (bv. cultuurgoeieren zoals liedjes, ...) veel langer doorgaan.

In *Kan kunst de wereld redden?* (hoofdstuk 23 uit *Een zoektocht naar waarheid*. Dirk Verhofstadt in gesprek met Etienne Vermeersch) past Vermeersch zijn informatietheorie toe op die specifieke soort informatie aangeduid als kunst.

Kunstwerken als vormen met een combinatie van redundantie en informatie

Net zoals de “vormen” gebruiksvoorwerpen of werktuigen, zijn ook kunstwerken een specifieke soort van vormen, meer bepaald vormen die geen onmiddellijk praktisch nut hebben, maar waarmee een lustgevoel gepaard gaat. Daarin komt kunstproductie overeen met spelen, biologisch belangrijk om vaardigheden in te oefenen, maar gedreven door het plezier. De in spel en kunst veel voorkomende herhaling doet de uitvoering van een handeling steeds vlotter

verlopen, wat uiteraard een zeker genoegens teweeg kan brengen. Kunst wordt, net zoals spelen, gekenmerkt door een redundantie, dat is overvloedigheid, de aanwezigheid van zaken die geen nieuwe informatie aanbrengen (een boodschap is des te meer redundant naarmate we die bijna volledig kunnen voorspellen, op basis van de structuur of op basis van vorige leerprocessen). De redundantie doet zich niet alleen bij herhaling voor, maar ook bij structuurgelijkheid, bijvoorbeeld tussen een landschap en zijn afbeelding. De lust bij herhaling en structuurgelijkheid is een wezenlijk aspect van de schoonheidsbeleving. Er is echter een tweede element.

Ook het leren kennen van de omgeving door het ontdekken van nieuwe dingen verwekt een aangenaam gevoel. De mens heeft, net zoals veel hogere dieren, een neiging tot exploratie. Naast het redundante karakter wensen we ook dat de boodschappen informatief zijn (iets nieuws brengen, ons iets bijleren, iets onverwachts hebben).

We vinden kunst nu schoon en waardevol als er een optimum wordt bereikt tussen waarnemingsgegevens die enerzijds het aspect redundantie verhogen en anderzijds het informatief aspect vergroten. Lelijkheid bestaat ofwel in een vervelende, geestdodende mate van redundantie, ofwel in een chaotische, ondoorgroendelijke mate van informatie of onvoorspelbaarheid. In een goed kunstwerk worden het bekende en het verrassende in elkaar verstrengeld. Zo schept bijvoorbeeld de nabootsing van een voorwerp door een kunstenaar een onvermijdelijke redundantie, maar daar zit ook heel veel nieuws bij (o.a. door de omzetting van een driedimensionaal beeld in een tweedimensionaal). In een gedicht kan het redundante karakter bereikt worden door het gebruik van metrum of rijm (waardoor je al enigszins weet wat je in een volgende regel mag verwachten), terwijl een vindingrijke woordkeuze uiterst informatief is.

Het belang van kunst

Vermeersch merkt verder op dat, hoewel kunst in essentie niet nuttig is en beoefend wordt omwille van het genot, kunst toch als onderdeel van de cultuur een maatschappelijk belang heeft, uitgerekend door die ‘nutteloosheid’. Kunst zou de samenhangigheid bevorderen (waarom Vermeersch dat denkt: zie p. 58). Door kunst komen we los van de onmiddellijke noodzaak, van het slaaf zijn van de voortdurende zorg voor het louter biologische leven. We nemen een pauze, we reflecteren, de kritische dimensie wordt gestimuleerd. Het is niet toevallig dat vooral kunstenaars en literatoren overal ter wereld kritisch durven zijn.

Een kritische beoordeling van de visies van Vermeersch

Vermeersch' poging om ideeën (waaronder kunst) behavioristisch-materialistisch te definiëren (als vormen van inputs van een energetisch-materieel systeem die corresponderen met bepaalde outputs) is knap gevonden en vermijdt een idealistische werkelijkheid waarover zovele kunstfilosofen nonsens hebben verteld. Het mysterie van het bewustzijn wordt daarmee niet opgelost, maar dat kan door geen enkele theorie. Uiterst waardevol is de nadruk op de noodzaak van een energetisch-materiële drager, die echter niet samenvalt met het idee. In dit verband maakt Vermeersch echter een zware fout.

Volgens Vermeersch *kan de productie van informatie bijna onbepaald doorgaan (De ogen van de panda, § 2.53): wanneer men de menselijke behoeften en de consumptie op hoog-informatieproducten (met hoge vorm-waarde) kan richten, dan is een intense bedrijvigheid*

en expansie mogelijk met een minieme energetische en materiële inbreng (Weg van het WTK-complex. Onze toekomstige samenleving, in Van Antigone tot Dolly). Hij verdedigt deze visie, dat niet elke vooruitgang negatief is voor het milieu, verder in de heruitgave van *De ogen van de panda*, een kwarteeuw later (2010): behalve in het gebruik van zeldzame mineralen zijn de informatieproducten het minst belastend voor de omgeving. Een verhoging van de productiviteit binnen een economisch systeem is dus mogelijk zonder het milieu verregaand aan te tasten (Slotbeschouwing, punt 6). Deze visie verdient scherpe kritiek.

Mindere belasting en aantasting is nog altijd te hoge belasting en aantasting. De enorme wildgroei van informatie wordt gestimuleerd door het kapitalisme om steeds meer materiële dragers te kunnen produceren en om het energieverbruik te vermeerderen, en deze productie en verbruik hebben ondertussen een groot aandeel in de rampzalige toename van afval en in de uitputting van de natuurlijke hulpbronnen, vooral de zeldzame mineralen nodig voor de informatietechnologie. Er is echter nog deze fundamentele vraag: waarom is “een bijna onbeperkte toename van informatie” wenselijk, en ruimer, waarom is er überhaupt een intense bedrijvigheid en expansie nodig? De mens heeft voor een zinvol bestaan informatie nodig, maar toch niet onbeperkt en steeds expanderend. Vermeersch komt niet los van de kapitalistische groei-gedachte.

Wat kunst betreft, plaatst Vermeersch de kunstwerken terecht tegenover de gebruiksvoorwerpen die een praktisch nut hebben, maar hij gaat nauwelijks in op wat dit essentieel betekent, namelijk de vrijheid van de kunst (de mogelijkheid tot transcendentie van de werkelijkheid). Hij erkent verder de verwantschap daarbij tussen kunst en spel, maar gaat niet in op wat die beide vrijetijdsactiviteiten van elkaar onderscheidt, namelijk het al dan niet gericht zijn op een reactie van eventuele waarnemers. Een definitie van kunst ontbreekt in feite bij Vermeersch.

Zijn criterium van *optimum tussen enerzijds redundantie en anderzijds informatie* is in feite een poging om te verklaren waarom mensen schoonheid of lelijkheid ervaren, en wel op biologische gronden (het plezier door de biologische evolutie verbonden, enerzijds met de noodzaak om vaardigheden in te oefenen door herhaling en, anderzijds, met de noodzaak om de wereld te verkennen). De functie van redundantie werd eerder besproken door Susan Sontag, in haar essay *Over stijl* (1965): *stijl is een systeem waarmee langs zintuiglijke weg de dingen ons in het geheugen geprint worden. Deze mnemonische functie vormt de verklaring voor het feit dat elke stijl tot op zekere hoogte gebaseerd is op en verklaard kan worden in termen van een herhalings- of overtuigingsprincipe*. Een dergelijk evolutionair psychologisch mechanisme speelt allicht nog een rol, maar geeft, zoals steeds bij dergelijke verklaringen, zeker niet alle factoren die betrokken zijn bij de schoonheidservaring (zie ook de kritiek op Vermeersch' opvolger Johan Braeckman, p. 37).

Vermeersch' beschouwingen over het nut van de 'nutteloosheid' van kunst (zie p. 58) zijn interessant, maar de vraag is waarom de vermelde potentialiteiten van kunstbeleving zo weinig tot uiting komen. Kunstbeleving op zich is duidelijk te zwak om bijvoorbeeld racisme te beteugelen. Er zal meer aandacht moeten zijn voor de inhoud van de kunstwerken en dus voor de verantwoordelijkheid van zowel kunstenaars (zie punt 3.4.) als van onderwijsverstrekkers. Dat kunst meer aandacht verdient op de school, en dus de wetenschap en/of sport daar zal moeten inleveren, is een terechte opmerking van Vermeersch.

De verschillende kunstzinnige (esthetische) waarden

Er zijn vele reacties mogelijk bij het waarnemen van een kunstwerk. Elke positief ervaren re-

actie die betrekking heeft op de inhoud en/of de vorm van het kunstwerk zelf (en dus niet op mogelijke gevolgen op bv. financieel vlak), kan gezien worden als een kunstzinnige waarde, soms ook esthetische waarde genoemd. Deze waarden kunnen ook zeer vaak toegepast worden bij niet-kunstwerken, zoals objecten uit de natuur (een landschap, een menselijk lichaam) of culturele objecten uit de wereld van enerzijds de arbeid en anderzijds het spel, zoals een handeling van een persoon, een spel of een sportprestatie, maar ook een wetenschappelijke theorie. In dit geval krijgt het niet-artistieke cultuurobject, naast zijn waarde m.b.t. het doel van arbeid of spel, een bijkomende esthetische waarde (zie ook de definitie van toegepaste kunst, op p. 14-15). Zo stelt Bertrand Russell (1872-1970): *Wiskunde, op de juiste manier beschouwd, bezit niet alleen waarheid, maar ook opperste schoonheid - een schoonheid die koud en sober is, zoals die van beeldhouwkunst, zonder een beroep te doen op enig deel van onze zwakkere aard, zonder de prachtige versieringen van schilderkunst of muziek, maar toch subliem puur en in staat tot een strenge perfectie zoals alleen de grootste kunst kan laten zien* (Geschiedenis van de Westerse filosofie). Etienne Vermeersch vindt de zogenaamde identiteit van Euler ($e^{i\pi} + 1 = 0$) *van een overweldigende schoonheid. Hoe is het mogelijk dat drie getallen die ongelooflijk ingewikkeld zijn op zichzelf, en die ogenschijnlijk niets met elkaar te maken hebben, tot dit simpele resultaat leiden? Complexiteit kan totaal onverwacht samengaan met eenvoud* (Kan kunst de wereld redden? in Een zoektocht naar waarheid). In feite is de identiteit van Euler eerder verwondering wekkend te noemen dan schoon. In elk geval maken Russell en Vermeersch duidelijk dat onder één bepaalde esthetische waarde vele zaken kunnen verstaan worden. Definities ter zake zijn verre van eenvoudig.

Tot de voornaamste kunstzinnige waarden behoren:

1. op zintuigelijk (sensorieel) vlak (esthetisch vlak in enge betekenis van het woord):

- een kunstwerk schoon (mooi) maken/ervaren, iets dat aangenaam is om waar te nemen en dus iets wat we graag opnieuw willen waarnemen. Meestal wordt het begrip schoon beperkt tot bekijken of beluisteren. Voor andere zintuigen gebruiken we andere woorden, lekker of smakelijk bij smaak, goed of aangenaam bij geur, aangenaam of plezierig bij tastzin. Schoonheid en de andere positieve zintuiglijke eigenschappen veronderstellen een genoeg om een zaak (kunstwerk, maar ook een natuurvoorwerp of lichaam) waar te nemen, maar dit louter op basis van de kenmerken die tot uiting komen in de waarneming, dus op basis van hoe de zaak op zich eruit ziet of op zich beluisterd, geroken, geproefd, betast kan worden, niet op basis van eigenschappen los van de waarneming, zoals het nut van die zaak, of aangename herinneringen ermee verbonden. Ik kan genoeg beleven als ik een vaas bekijk die ik gekregen heb van mijn geliefde grootmoeder, maar daarom moet ik ze nog niet mooi vinden. Schoonheid veronderstelt dat ik die vaas ook met genoeg zou bekijken als ze niet toebehoord had aan mijn grootmoeder. Vaak wordt het begrip schoonheid ook gebruikt voor karaktertrekken, maar deze innerlijke schoonheid is toch van een andere aard dan de zintuiglijke, uiterlijke schoonheid.

Schoonheid is voor velen de belangrijkste kunstzinnige waarde. Sommigen beschouwen het zelfs als een noodzakelijke voorwaarde om een kunstwerk waardevol te kunnen noemen (en sommigen willen het begrip esthetisch tot deze waarde beperken).

Welke eigenschappen een kunstwerk moet bezitten om schoon genoemd te mogen worden, is een taai probleem, dat veel aandacht heeft gekregen in de kunstfilosofie (en waar verder wordt op ingegaan in punt 1.2.2., vanaf p. 28).

2. op emotioneel vlak (betreffende de gevoelens):

- een kunstwerk spannend maken/ervaren, boeiend, iets dat de aandacht blijft opeisen.
- een kunstwerk opwindend maken/ervaren, iets dat heftige gevoelens of verlangens oproept. Vaak gaat het om seksuele opwindings. Oscar Wildes romanfiguur Dorian Gray wordt verliefd op zijn eigen portret, archeoloog en kunstcriticus Johann Winckelmann (1717-1768) prees jongensbeelden uit de oudheid vanuit zijn homoseksuele geaardheid. Pornografie, kunst waarbij het opwekken van seksuele opwindings het voornaamste (en meestal enige) doel is, wordt meestal als minderwaardig beschouwd, wat mede het gevolg is van de eeuwenlange seksvijandigheid in de westerse cultuur. Een bijzonder moreel probleem dat zich stelt bij beeldende porno betreft het mogelijk misbruik van de acteurs en actrices (kindermisbruik, onderdrukking van vrouwen, opgedrongen masochisme), maar dat moet onderscheiden worden van de vraag naar de waarde van een pornografisch kunstwerk of pornografie op zich.
- een kunstwerk grappig maken/ervaren, iets dat doet lachen, iets dat vrolijk maakt. Over de essentie van humor is veel gedebatteerd. De kern lijkt te zijn: we vinden iets grappig als het tegen onze verwachtingen ingaat. Een hoed dient om op ons hoofd te blijven, dus lachen we als de wind een hoed doet wegwaaien (toch die van een ander).
- een kunstwerk ontroerend maken/ervaren, iets dat ons beroerd door gevoelens van medelijden of medevreugde.
- een kunstwerk troostrijk maken/ervaren, iets dat ons de eigen situatie doet relativeren en draaglijker maakt, door het besef dat we niet alleen zijn, dat we het misschien nog niet zo slecht hebben, of gewoon weg door de schoonheid die lijden kan verzachten.

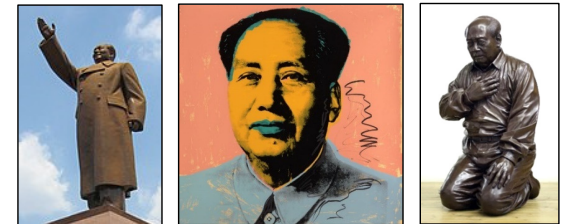
3. op cognitief vlak (betreffende het verstand):

- een kunstwerk inzichtgevend maken/ervaren, iets dat onze kijk verandert op de kosmos, op de wereld, op het leven, op de mens, op de maatschappij, soms ook op de kunst zelf. Dergelijke kunstwerken roepen vaak weerstand op. Velen willen in een kunstwerk de eigen visie bevestigd zien. Het is meestal aangenaam om zich te herkennen in de (psychologie van de) personages van een roman, om de eigen, vertrouwde wereld uitgebeeld te zien op een schilderij. Anderen willen door kunst vooral het vreemde en onvertrouwde ontdekken, ze willen, op een eenvoudige (en financieel relatief goedkope manier), een ruimere blik op de wereld verwerven. Kunst kan ons in elk geval veel leren, kan kennis overdragen, maar, zoals reeds opgemerkt, kunst geeft ons geen enkele garantie dat die kennis waar is. Een kunstwerk blijft steeds een aansporing om over de erin expliciet of impliciet uitgedrukte stellingen na te denken, om ze verder te onderzoeken, om na te gaan of het verbeelde overeenkomt met de werkelijkheid. Het ware inzicht wordt ons niet gegeven door het kunstwerk, maar door onze eigen reflectie en verder onderzoek. Misschien de grootste vrijheid die een kunstenaar heeft, is de mogelijkheid om te kiezen voor blijheid of droefheid. Droefheid komt door drama en biedt veel inhoud (vertelstof), blijheid lijkt artistiek gezien vaak saai. Bij een vertelling dient zich de vraag vooral aan op het einde: is het einde blij of droevig? Het is de keuze voor een optimistische of een pessimistische kijk op de wereld en het leven. De kunstenaar kan ook kiezen voor een open einde: de kunst-

waarneemster moet zelf het einde en bijhorende wereldvisie verzinnen. Velen (vooral zij die lager opgeleid zijn?) appreciëren het echter niet dat de kunstenaar haar veronderstelde verantwoordelijkheid doorschuift naar de toeschouwer, lezer of luisteraar. Een open einde verplicht de kunstwaarnemer zelf na te denken over welk van de mogelijke eindes het meest realistisch is, of nog moeilijker, over wat er moet gebeuren om het meest gewenste einde te realiseren. De kunstenaar kan diens einde aanbieden, maar een niet-realistische symbolische kleuring geven (zoals Kore-eda in zijn fantastische film *Monster*) en zo zorgen voor dubbelzinnigheid, die nog meer de vraag oproept: wat is mogelijk en wat is daarvoor nodig?

- een kunstwerk maken/ervaren als uitdrukking van bepaalde morele of politieke normen, iets dat ons aanspoort tot een correct moreel of politiek denken.

De in het kunstwerk uitgedrukte morele of politieke visie kan de bestaande normen bevestigen en verdedigen of kan daarentegen de bestaande normen bekritiseren en eventueel alternatieve normen voorstellen. Het hoogmoedige, oversized standbeeld van Mao Zedong in Shenyang (*Long Live the Victory of Mao Zedong Thought*, 1970) staat lijnrecht tegenover de nederige, levensechte, knielende Mao van de Gao Brothers (*Mao's Guilt*, 2009), met de fel gekleurde Mao van Andy Warhol middenin. De kunstenaar kan haar eigen normatief standpunt, net zoals het einde van een verhaal, open laten (weten we wat Warhol denkt over Mao?).



Ook hier geldt dat het kunstwerk ons geen enkele garantie biedt dat de uitgedrukte morele of politieke visie de juiste is en dat er dus steeds verdere morele en politieke reflectie nodig is door de kunstwaarnemer. De kunstenaar kan de waarneemster daarbij helpen door meerdere tegenstrijdige normen in zijn kunstwerk aan bod te laten komen.

4. op performatief vlak (betreffende het stellen van handelingen en acties):

- een kunstwerk maken/ervaren als een aansporing, om op basis van ervaren gevoelens of verworven inzichten, tot actie over te gaan. Op 25 augustus 1830 bracht een opvoering van de opera *De Stomme van Portici* in de Brusselse Muntscouwburg de gemoederen van de toeschouwers zo sterk in beweging dat er anti-Hollandse rellen uitbraken, die tot de Belgische Revolutie zouden leiden. Een boek kan soms een leven veranderen. Kan kunst de wereld redden van de nucleaire dreiging of van de ecologische ineenstorting die begonnen is?

Het spreekt voor zich dat, indien niet de meeste, dan toch vele kunstwerken meerdere van deze esthetische waarden combineren. Hoe meer waarden aan bod komen, hoe rijker men het kunstwerk kan noemen – tenzij de overdaad schaadt.

Het is verder op te merken dat sommige kunstwerken bewust ingaan tegen bepaalde esthetische waarden. Een kunstenaar kan bewust een lelijk, of een saai, of een nietszeggend kunstwerk maken, maar dan dient dit in de regel om een andere waarde des te sterker te realiseren. Veel hedendaagse (vooral beeldende) kunst is bewust nietszeggend, of saai of lelijk, om het inzicht te geven dat de hedendaagse wereld veel lelijkheid en andere negatieve kenmerken vertoont. *De avonden* van Gerard Reve zijn bewust saai, om een bepaald milieu, of tijd, of ideologie moreel te veroordelen. Wim Delvoyes *Cloaca* stinkt, maar ter wille van de verschillende,

zinvolle boodschappen die je in de installatie kan vinden:

	Cloaca: de "kakmachine" van Wim Delvoye	Bijhorende logo's	Verkochte producten: aandelen, ingepakte faeces
Het kunstwerk			
Bronnen uit de natuur en de arbeids wereld			
Mogelijke betekenis kunstwerk	Wat is verschil tussen de kakmachine, een dier en een mens?	Wat verkopen Coca-cola, Ford, Warner Bros., Procter & Gamble en Chiquita ons anders dan stront?	Gaat de commercialisering van kunst niet te ver?

De kunstmaker tegenover de kunstwaarnemer

Het waarnemen van een kunstwerk kan leiden tot een reactie, op emotioneel, cognitief of performatief vlak. De kunstwaarneming wordt dan een kunstbeleving. De reactie kan al dan niet een reactie zijn die de kunstmaakster op het oog had. Waar bij communicatie in een context van arbeid de ontvanger zo goed mogelijk de bedoeling van de zender probeert te achterhalen, is dat bij kunst niet altijd het geval, omdat efficiëntie geen centrale waarde is. Is de kunstbeleving verplicht na te gaan wat de kunstenaar juist op het oog had? Kan de kunstbeleving zich in dezelfde mate als de kunstenaar beroepen op de vrijheid als wezen van de kunst? Het antwoord is niet evident.

Volgens Oscar Wilde (1854-1900), in zijn essay *The Soul of Man under Socialism* (1891), moet de kunstwaarnemer vooral receptief zijn, zijn geest leeg maken en volledig laten opvullen met wat de kunstenaar wil bereiken: *hij moet de viool zijn waarop de meester moet spelen*. De bekommernis van Wilde was om de artistieke vrijheid, noodzakelijk voor hoogstaande kunst, te verdedigen tegen de publieke opinie in, die kunst en zeker vernieuwende kunst vaak afwijst. Wilde heeft een punt. Als de kunstwaarnemer zich nooit inspannt om te achterhalen wat de kunstenaar wou uitdrukken of bij haar teweegbrengen, loopt ze het risico veel waardevols te missen. Het is aangeraden zich open te stellen voor een kunstwerk, de kunstenaar een kans te geven. Maar wat als de kunstenaar haar boodschap te onduidelijk heeft gemaakt, of als de boodschap te moeilijk is voor een waarnemer? Er is vooral deze bedenking: waarom zou de vrijheid van de kunstenaar moeten primeren op die van de waarnemer? Ook kunst beleven is een vrijetijdsactiviteit en impliceert vrijheid.

Jacques Rancière (°1940) stelt dat de kunstenaars tot nu toe een kloof in stand hebben gehouden tussen de kunstenaar, die zogezegd wetend is en de werkelijkheid kent, en de toeschouwer(st)er die onwetend is en dankzij de kunst doorheen de schijn naar de werkelijkheid

kan gebracht worden (net zoals dat ook in het onderwijs het geval is). In feite echter ziet een toeschouwer(st)er die bijvoorbeeld naar een toneelstuk kijkt, zaken die de toneel auteur en de actrices niet hebben gezien en maakt de toeschouwer(st)er diens eigen verhaal, op basis van de eigen ervaringen en verwachtingen en wordt zo *de geëmancipeerde toeschouwer* (net zoals de leerling moet beseffen dat in feite *de meester onwetend* is en de leerling tot intellectuele emancipatie moet komen, zonder kloof tussen leerling en meester).

Jean Paul Sartre (1905-1980) behandelt de kwestie met betrekking tot literatuur: *De handeling van het schrijven brengt die van het lezen met zich mee en die twee samenhangende handelingen maken het bestaan van twee onderscheiden deelnemers noodzakelijk. Het is de gezamenlijke inspanning van schrijver en lezer die dat concrete en denkbeeldige voorwerp tevoorschijn zal roepen dat een geesteswerk is. De kunstenaar moet het afmaken van hetgeen hij begonnen is, aan een ander toevertrouwen en daarom is ieder literair werk een beroep, en wel een beroep op de vrijheid van de lezer: als ik een beroep doe op mijn lezer opdat hij de onderneming die ik begonnen ben, tot een goed einde brengt, spreekt het vanzelf dat ik hem als volkomen vrij beschouw, als een zuiver scheppingsvermogen, een onvoorwaardelijke activiteit*. Uiteindelijk stelt Sartre dezelfde eis aan de kunstwaarnemers als Wilde, maar hij gaat verder en wijst op de wederkerigheid, op de eis die de kunstwaarnemers stellen aan de kunstenaar: *de schrijver vergt bovendien dat de lezers hem wederkerig het vertrouwen geven dat hij in hen stelt, dat zij zijn scheppingsvrijheid erkennen en op hun beurt daarop een symmetrisch en wederkerig beroep doen. Hier komt een paradox van het lezen naar voren: hoe sterker wij onze vrijheid gevoelen, hoe meer we die van de ander erkennen; hoe meer hij van ons verlangt, des te meer eisen wij van hem*.

Kracht en gevaar van kunst: geen rationele argumentatie vereist

Het werd al enkele malen vermeld: kunst moet zich niets aantrekken van de waarheid of de werkelijkheid, maar kan toch schijnbaar objectieve feiten meedelen en kan filosofische, levensbeschouwelijke, morele en politieke boodschappen en stellingen verkondigen. Dit geeft kunst een zeer grote kracht, vooral op vlak van de cognitieve en performatieve esthetische waarden. De kunstenaar kan en mag stellingen suggereren of zelfs ronduit verkondigen zonder bewijzen of argumentatie te moeten geven, stellingen die wel degelijk een (bepaalde mate van) invloed hebben en levens en samenlevingen deels kunnen veranderen.

Deze kracht heeft enerzijds een positieve kant: kunst kan door haar ongehinderde verbeeldingskracht ongekennde mogelijkheden en waardevolle denkbeelden naar voor brengen die anders niet geuit zouden worden.

Anderzijds schuilt er een groot gevaar in: kunst kan en mag leugens en moreel verwerpelijke visies verkondigen zonder zich onmiddellijk te moeten verantwoorden. Zo kunnen kijkers van Kathryn Bigelow's film *Zero Dark Thirty* (2012) gaan geloven dat foltering leidde tot de arrestatie van islamitische terroristen, terwijl de meeste sociale wetenschappers stellen dat foltering geen efficiënte methode is en mensenrechtenactivisten erop wijzen dat foltering niet toelaatbaar is omdat vaak onschuldigen gefolterd worden. Een satiricus kan iemand genadeloos neersabelen zonder ook maar zijn slachtoffer te (moeten) noemen. De manipulatieve kracht van reclamekunst is algemeen bekend, maar blijft als motor van het consumentisme ongehinderd de wereld vernietigen.

Deze voorbeelden tonen aan dat de vraag naar de morele beoordeling van kunst een uiterst belangrijk thema vormt (zie punt 3.3.).

1.2. De vele theorieën over kunst

1.2.1. Soorten kunst en hun verhouding

Diverse indelingen van kunst

Kunst wordt ingedeeld op meerdere wijzen.

Een belangrijke indeling steunt op de zintuigelijke vermogens die bij de waarneming van het kunstwerk zijn betrokken: visuele, auditieve, olfactorische (m.b.t. geur), tactiele (m.b.t. tastzin) en smaakgerichte kunst. Een dergelijke indeling is meestal zeer gelijklopend met een indeling op basis van de gebruikte middelen, de media waarmee gewerkt wordt, zoals bewegingen, klanken, beelden, woorden, geuren, smaken, aan te raken stoffen.

Binnen een soort kunst worden dan op basis van meerdere criteria verdere onderverdelingen gemaakt, meestal aangeduid als diverse genres.

Een mogelijke indeling wordt voorgesteld in de tabel op de volgende pagina.

Andere indelingen zijn onder andere:

- elitaire versus populaire kunst, naar gelang een kunst zich richt naar een kleine topklaag of naar een breed, algemeen publiek (bv. klassieke muziek versus popmuziek, art house cinema versus mainstream films). Dit heeft te maken met een klassenmaatschappij (zie p. 38).
- professionele kunst versus amateurkunst, naar gelang de kunstenaar (en eventueel ook de waarnemer) beroepshalve met kunst bezig is of niet.

Verhouding tussen en rangschikking van diverse soorten kunst

Sommige denkers zien een bepaalde relatie tussen de diverse soorten kunst. Vaak wordt daarbij een hiërarchische ordening voorgesteld. Als voorbeelden worden in deze brochure Rudolf Boehms *poëtië* (zie p. 27) en Schopenhauers esthetiek (zie p. 51) kort weergegeven.

Een recente discussie betreft de waarde van beelden tegenover woorden in de kunst.

Beeld- en woordcultuur

Een eenvoudig, maar toch relevant schema stelt beeldkunst tegenover woordkunst en plaatst de woordkunst hoger dan de beeldkunst.

Het waarnemen en voortbrengen van visuele en auditieve prikkels (beelden, bewegingen, geluiden) is evolutionair een ouder ("primitief") gegeven, dat ook bij dieren voorkomt, terwijl het gebruiken van woorden (geluiden met abstracte betekenis) later komt, met de ontwikkeling van het verstand, en dat (min of meer) uniek is voor de mens. Misschien gingen de eerste beeldende kunstuitingen gepaard met gesproken woorden (bv. afbeeldingen te samen met rituele spreken, of rituele dansen met gezang), maar dat is niet uit te maken, omdat niet bekend is wanneer de menselijke taal ontstaan is. Sommige wetenschappers denken dat op het moment dat de mens symbolen ging gebruiken om dingen uit te beelden (zoals grottekeningen), taal al moet hebben bestaan.

Diverse soorten kunstvormen en genres

	ARBEID (voorbeelden)	SPEL (voorbeelden)	KUNST	Onderverdelingen kunst: genres (voorbeelden)
beweging van lichaam	politieagent regelt verkeer	sporten, vliegtuigje spelen, vrijen	dans	(meestal gecombineerd met muziek)
geuren	stinkbom om mensen weg te jagen		geurkunst	• parfum maken • geuren bij bloemschikken • geuren bij eten en drinken • geuren bij beeldend kunstwerk
smaken	zoeten van bitter medicijn		smaak- kunst	• koken • dranken maken
aanraking	medisch onderzoek	tikkertje spelen, vrijen	tactiele kunst	• aanvoelen van kledingstoffen • kunstwerk om aan te raken
geluiden	politieagent fluit om je te doen stoppen	onbewust fluiten	muziek	• instrumentaal • vocaal (zang; meestal combinatie met literatuur)
beelden	verkeersbord	speelkaarten	beeldende kunst	• statisch: ➢ 2 dimensies (tekening, schilderij, foto, prent, ...) ➢ 3 dimensies (beeldhouw- werk, bouw- kunst, kleding, tableau vivant) ✓ stillevens, portret, landschap, abstracte inhoud ✓ scène van een verhaal • bewegend (tijdsdimensie): ➢ stomme film ➢ bewegende installatie ➢ tuinkunst.
woorden (teksten)	proces verbaal / sociologisch onderzoek naar politie	scrabbelen / quizen	literatuur	• beschrijving van situatie, beeld, gevoel (vnl. lyriek) • verhalend: handelingen en gebeurtenissen ➢ epiek: - tragisch - komisch ➢ drama: - tragedie (treurspel) - komedie (blijspel)
combinatie van: beelden / geluiden / woorden (verhaal)			beeldende epiek of drama	• twee dimensies + tijd: ➢ zonder verhaal: klank- en lichtspel ➢ met verhaal: strip, film • drie dimensies + tijd: performance, pantomime, ballet, toneel, opera

Sinds meerdere decennia (sinds de uitvinding van fotografie, film en tv) is het belang van de beeldcultuur toegenomen en zou de beeldcultuur de cultuur van het geschreven woord vervangen. De opkomst van sociale media versterkt deze tendens: men schrijft niet meer hoe men het stelt of wat men heeft meegemaakt, maar verstuurt foto's met een smiley pictogram erbij. Dit lijkt een verschraving. Zo stelt Jan Marie Peters, hoogleraar in de filmkunde: *De evocatieve kracht van het poëtische woord, dat boven de stoffelijke wereld kan uitstijgen, kan nooit geëvenaard worden door het beeld, dat gebonden blijft aan het zichtbare* (essay *Over beeldcultuur: fotografie, film, televisie, video*). Het moet zelfs als een gevaar gezien worden: de achteruitgang van de woordcultuur vermindert het vermogen om complexere teksten te begrijpen, om begrijpend te lezen, om na te denken (denken vraagt taal en dus woorden). Het grotere belang van de beeldcultuur maakt deel uit van een uiterst zorgwekkende trend, de infantilisering van onze cultuur. Nog even en we kijken alleen nog in prentenboeken, net zoals kleuters. Elitaire en commerciële kringen sturen daar op aan: kinderen kan je meer wijsmaken en kan je meer producten doen kopen.

Rudolf Boehms Poëtië

In zijn *Schets van een poëtië* (2006) vertrekt Boehm (1927-2019) van de vaststelling dat de natuur niet vriendelijk is voor de mens en dat deze door de cultuur moet omgevormd worden tot een menselijke leefwereld. Daarbij zijn de kunsten van fundamenteel belang.

Boehm wijst erop dat het onderscheid tussen enerzijds de ambachtelijke (soms ook aangeduid als mechanische) kunsten, zijnde *de kunsten van de omvorming van de natuur*, en anderzijds de schone kunsten, zijnde *de kunsten van de inbeelding van een menselijke leefwereld*, pas ontstaan is in het begin van de moderne tijd (17^e eeuw). In feite horen beide vormen van kunst samen en hebben alle een specifieke samenhang.

De *elementaire, oorspronkelijke kunst* is de muziek, die *als enige kunst geen andere kunst vooronderstelt, maar enkel het levensgevoel*. De muziek heeft *haar eigen betekenis*, namelijk *het waarneembaar maken van het ritme van het leven* (zowel van de individuen als van de gemeenschappen, beide gekenmerkt door *komen en gaan, opgang en neergang, vooruitgang en achteruitgang*). Tegelijkertijd is de muziek al een anticipatie van een verdere uitbeelding in de danskunst, die zonder muziek niet kan bestaan, terwijl de muziek wel zonder de danskunst kan bestaan (muziek is een noodzakelijke voorwaarde voor de dans, maar geen voldoende grond).

Deze verhouding herhaalt zich bij de andere kunsten. Zo komt Boehm tot een soort huis met negen vormen van kunst (met de muziek als fundament en daarop acht verdiepingen: wie tot boven wil, moet alle voorgaande verdiepingen betreden, maar je kan steeds stoppen met stijgen):

- muziek: geeft ritme van het leven weer.
- dans: maakt ons bewust van onze vrijheid, door ons uit te nodigen vrij te bewegen.
- vertelling: stelt de vraag naar de *topische* waarheid, d.w.z. wat van het ware ook belangrijk is.
- drama: de tragedie toont hoe mensen ten onder gaan als gevolg van een waanidee (meer uitleg op p. 47); de komedie maakt dergelijke waanideeën belachelijk.
- gedicht: breekt de taal open, weg van het alledaags gepraat (dat zonder inbeelding is) en maakt zo werkelijke waarneming mogelijk.
- beeldkunst: doet ons, vanuit een bepaald gezichtspunt en tijdstip, een ingebeelde werkelijkheid waarnemen en kan ons zo inzicht geven in de werkelijke wereld.

- **handwerk (ambachtelijke kunst):** verandert ons natuurlijk milieu in een leefwereld die menselijk leven mogelijk maakt (dingen maken vereist voor de behoeftenbevrediging).
 - **architectuur:** dringt het natuurlijk milieu terug om de aarde voor ons bewoonbaar te maken.
 - **decoratie:** versiering van oppervlaktes (van huizen of gebruiksvoorwerpen), die enkel zichzelf afbeeldt, en daardoor in staat is tot zuivere schoonheid. De decoratieve kunst is de enige kunst die haar eigen doel is, die geen verdere uitbeelding anticipeert (l'art pour l'art).
- Vanuit deze karakterisering van de kunsten formuleert Boehm een aantal kritische stellingen.

Boehm keert zich tegen de *alles overheersende mening dat de 'ware' kunst, de zogenaamde 'schone' kunst, slechts ter wille van zichzelf zou bestaan en dat we ons van de kunst soms niet zouden moeten en zelfs mogen bedienen*. De visie dat schone kunsten een soort *luxé* zijn die *men zich enkel en pas op een materiële basis kan veroorloven*, klopt niet. De mens heeft alle kunsten nodig om zijn materiële wereld te kunnen vormen, om een economie te kunnen uitbouwen. Zonder muziek geen ambachtelijke productie.

Ook op politiek vlak hebben de mensen de kunsten nodig. Politiek als het verwerven van *democratische legitimering (de goedkeuring door een meerderheid van de leden van een samenleving)* is niet voldoende. Opdat de gevoerde politiek ook *rechtschapen* zou zijn, is het vereist dat *zo een meerderheid zich een behoorlijk oordeelsvermogen heeft verworven*, wat een *inbeeldingsvermogen* vraagt, *waarvan de vorming alleen door de kunsten van de inbeelding kan tot stand gebracht worden*.

Ondertussen, in onze cultuur waar het weten nog enkel omwille van het weten wordt nagestreefd (het ideaal van het theoretisch weten) en waar de economie verdraaid is tot een productie omwille van de productie (het ideaal van de groei als nooit stoppende productie), hebben ook de kunsten hun opdracht opgegeven. Men maakt kunst om de kunst (ideaal van de nutteloze kunst), zodat *de kunsten hun betekenis, doel en nut steeds meer ingeboet hebben*. In plaats van vertellingen willen we objectieve informatie, in plaats van een diepgaande waarneming van een beeld willen we een zin verdovende afwisseling van alle beelden.

Rangschikkingen van de diverse soorten kunst worden vaak gehanteerd om de vraag naar een kwaliteitsbeoordeling van de verschillende soorten kunst min of meer objectief te beantwoorden. Deze vraag betreft één van de moeilijkste vraagstukken m.b.t. kunst: de artistieke waardeoordelen.

1.2.2. Kunst kwalitatief beoordelen

Subjectiviteit en objectiviteit van esthetische waardeoordelen

Esthetische waardeoordelen zijn zeker subjectief, afhankelijk van wie beoordeelt. De grote verschillen vormen voldoende bewijs, de verschillen tussen diverse culturen of diverse tijdperiodes binnen één cultuur, de verschillen tussen meerdere sociale klassen in een maatschappij, de verschillen tussen diverse individuen binnen één klasse, de verschillen tussen onze eigen huidige beoordeling en die van gisteren of die van morgen. En toch lijkt het niet te gaan om absolute willekeur, lijkt er ook een objectief element aanwezig te zijn. We proberen vaak anderen te overtuigen van de redelijkheid of zelfs het dwingend karakter van onze eigen beoordelingen. Zeer

vaak is er grote overeenstemming wat betreft de beoordeling van grote kwaliteitsverschillen tussen verschillende kunstwerken. Zal niet elke kunstwaarneemster, indien voldoende geschoold, *Hamlet* veel groter achten dan een stationsroman? Of is het de cultureel bepaalde scholing die zorgt voor deze overeenstemming? Is het gevoel van objectiviteit van onze kunstbeoordelingen toch geen zelfbedrog?

Er lijkt op het eerste gezicht een verband te zijn met de vragen rondom de objectiviteit of subjectiviteit van ethische oordelen. Dat helpt ons echter niet veel vooruit.

Ethiek en esthetiek zijn niet één

Wie zoals Wittgenstein (de eerste, die van de *Tractatus Logico-Philosophicus*, gepubliceerd in 1922) stelt *dat de ethica niet uitgesproken kan worden* (niet behoort tot het zegbare, en dus niet redelijk is), kan beweren, tussen haakjes (want al Wittgensteins opmerkingen over esthetica zijn bedoeld als illustratie van algemenere stellingen, niet om een zelfstandige esthetica te ontwikkelen): (*Ethiek en esthetiek zijn één*) (stelling 6.421). Ethiek kan echter ten zeerste een redelijke zaak zijn. In tegenstelling tot Wittgensteins stelling 6.42 kunnen er wel degelijk *ethische volzinnen bestaan*. Het is Thomas Hobbes (1588-1679) die dit als eerste duidelijk heeft aangetoond. Hoe het dan zit met de redelijkheid van de esthetiek, is minder duidelijk. Laten we het bij de verdere uiteenzetting hebben over het ethische begrip *het goede* en het esthetische begrip *het mooie*.

Wat het object van iemands verlangen of begeerte ook is, dit is wat hij bij zichzelf 'goed' noemt, definieert Hobbes (*Leviathan*, hoofdstuk 6). Goedheid is dan ook relatief: *de woorden 'goed', 'kwaad' en 'verachtelijk' hebben altijd betrekking op de persoon die ze gebruikt. Er is niets wat goed is in absolute zin. Een algemene regel van goed en kwaad kan niet aan de natuur van de objecten zelf ontleend worden, maar alleen aan iemands eigen persoon*. Het goede is echter onderhevig aan de tijd. Wat nu goed is, kan later kwaad worden. *De lange keten van gevolgen van een handeling kan vrijwel niemand ooit tot het einde toe overzien, maar als de goede gevolgen voor zover iemand kan overzien, groter zijn dan de kwade, is de hele keten een 'kennelijk goed'*. Als mensen zo ver als mogelijk de keten van de gevolgen van hun handelingen overzien, zullen ze komen tot dezelfde invulling van het (kennelijk) goede, namelijk te handelen volgens de gulden regel “behandel anderen steeds zoals je zou willen dat zij jou behandelen, als de anderen dat ook doen”, anders uitgedrukt “zorg voor gelijkvrijheid tussen jou en de anderen, als de anderen dat ook doen”. Het ethische heeft inderdaad betrekking op handelingen en wordt dus altijd vertaald in gedragsregels, geboden of verboden. Het objectief bestaan van sancties bij het stellen van handelingen leidt tot objectieve, maar hypothetische regels. Vind ik het vermijden van de straf horend bij een verboden (“kwade”) handeling belangrijker dan de handeling, dan wordt het hypothetische verbod voor mij een effectief (absoluut, maar subjectief) verbod. Vind ik de handeling belangrijker dan het vermijden van de straf, dan is er geen effectief verbod voor mij. De zeer ruime hypothetische norm “wie diens strevingen maximaal wil realiseren, ook op lange termijn, moet met de anderen een sociaal contract afsluiten, met als basisinhoud de gulden regel en dus de gelijkvrijheid voor iedereen” heeft voor de meesten een sterk dwingend karakter: de eigen strevingen maximaal willen realiseren, ook op lange termijn, is een doel waarmee de overgrote meerderheid verstandelijk kan instemmen. Dat we dit redelijk inzicht m.b.t. de lange termijn niet altijd toepassen (omdat begeerten en emoties vaak sterker zijn dan het verstand), vraagt om een specifieke oplossing, die er voor Hobbes in bestaat om een staat op te richten die het monopolie krijgt op de geweldsmiddelen en die zo de naleving van het sociaal contract en de wederzijdse gulden

regel bij iedereen kan afdwingen. Al deze beschouwingen over ‘het goede’ en over de verplichte, want goede handelingen, kunnen niet zomaar toegepast worden op het begrip ‘het mooie’.

Ten eerste, het mooie heeft geen betrekking op handelingen die we stellen, maar op zaken die we waarnemen, en in zover we handelingen toch mooi vinden, heeft dat niets te maken met de gevolgen van die handelingen (de sancties). De gelijkstelling “het goede = het verplichte” heeft geen tegenhanger m.b.t. het mooie. Er is geen mogelijkheid om een (hypothetische, maar toch zeer ruim aanvaarde) objectiviteit vast te stellen aan de hand van een sanctiesysteem. Dat is echter niet zo erg, gegeven het tweede verschil tussen het goede en het mooie.

Ten tweede, het goede betreft het ernstige, datgene wat arbeid vraagt en dus het volgen van regels die vastliggen, die ons geen vrijheid laten (in zover we redelijk handelen). Het vaststellen van het goede (en dus van de geboden en verboden) heeft een doel buiten zich, namelijk het realiseren van een goed leven (een leven waarbij we onze strevingen kunnen realiseren) of het in stand houden van een ordelijke samenleving. De objectiviteit is daar uiterst belangrijk. Het mooie daarentegen betreft (naast dingen uit de natuur, waar we geen greep op hebben) dingen die we maken in onze vrije tijd en waarbij we dus vrijheid hebben. De subjectiviteit van het mooie (en andere esthetische waarden) is een uitdrukking van deze vrijheid. Er is geen dwingende reden waarom jij mooi moet vinden wat ik mooi vind.

Ethiek en esthetiek zijn niet één, maar dat is geen probleem. Het feit dat velen toch overeenkomen in bepaalde esthetische waardeoordelen moet en kan louter vanuit de esthetica verklaard worden.

Een grote mate van objectiviteit bij esthetische waardeoordelen

De grote verscheidenheid bij het beoordelen van de waarde van een kunstwerk komt vooral door het feit dat onze oordelen voor het grootste deel niet esthetisch zijn, zich niet baseren op de intrinsieke artistieke kwaliteit van het kunstwerk. Vaak vinden we een zaak mooi of niet mooi om niet-esthetische redenen, op basis van factoren die niet met een “zuivere” waarneming te maken hebben, redenen en factoren die meestal onbewust blijven, en juist daarom een grote rol kunnen spelen.

Zo speelt onze fysieke toestand of psychische stemming vaak een grote rol. Ik ga kijken naar *De koning sterft* van Ionesco (in een regie van Franz Marijnen), val in slaap tijdens de voorstelling, vind het stuk achteraf zeer slecht. Ik vergeet zelfs dat ik het stuk heb gezien, boek een jaar later een herneming van het stuk en vind het dan één van de mooiste voorstellingen die ik ooit gezien heb. Ik was de eerste keer gewoon veel te vermoeid om echt te kunnen oordelen.

Zo zijn we vaak afgeschrikt als we geconfronteerd worden met iets totaal nieuws, of omgekeerd, als we trendy nieuwlichters willen zijn, volstaat het dat een belabberd kunstwerk vernieuwend is, om het de hemel in te prijzen.

Zo laten we ons vaak leiden door kennis over de maker of over het productieproces, de manier waarop het kunstwerk gemaakt werd. Iemand verneemt dat een schilderij niet van Rubens is, maar van een ateliermedewerker, en plots daalt diens appreciatie zienderogen. Het nieuwe lied van onze favoriete zanger is op voorhand goedgekeurd.

Zo associëren we een kunstwerk vaak met een positieve persoonlijke herinnering, of met een geliefd persoon die het werk mooi vindt, of met een verlangen. Ik vind die vaas mooi, omdat ze vroeger toebehoorde aan mijn grootmoeder. Pubermeisjes en -jongens vinden een popliedje mooi omdat ze verliefd zijn op de knappe zanger(es).

Zo vinden we een kunstwerk vaak waardevol omdat vele anderen, of specifiek, de meerderheid van een groep waartoe we behoren, het werk waarderen (groepsdruk). Sommigen keren dit om: ze vinden een zaak mooi, omdat anderen ze lelijk vinden (neiging om op te vallen of zich af te zetten tegen een meerderheid). Deze motieven spelen een grote rol in mode. Ontwerpers of trendsetters (vernieuwers) verklaren iets mooi dat tot nu niet mooi (of zelfs lelijk) werd gevonden. Geleidelijk aan volgen anderen (early adapters) tot later de meerderheid meedoet. Terwijl er nog steeds zijn die de mode niet overgenomen hebben (de achterblijvers), komen de vernieuwers al met iets nieuws op de proppen.

Zo vinden we vaak een kunstwerk mooi vanuit onze religieuze, morele, politieke, ideologische overtuigingen. Eén voorbeeld, niet wat betreft kunst, maar wat betreft de vermeende schoonheid van de natuur: sommigen beweren dat de schoonheid en de harmonie van de natuur “bewijst” dat er een god bestaat, terwijl ze in feite de natuur schoon vinden omdat ze vooraf geloven dat die door een goede schepper is tot stand gebracht. Bertrand Russell maakt korte metten met dergelijk geloof: *ik begrijp niet waar deze ‘schoonheid’ en ‘harmonie’ zouden gevonden moeten worden. Heel het dierenrijk door jagen dieren meedogenloos op elkaar. De meeste van hen worden op wrede wijze gedood door andere dieren of sterven traag van de honger. Wat mij betreft, ik ben niet in staat enige grote schoonheid of harmonie te zien in de lintworm. Ik veronderstel dat de gelovige denkt aan zaken zoals de schoonheid van de sterrenhemel. Men moet bedenken dat zelfs sterren regelmatig ontploffen en alles in hun omgeving herleiden tot een vage nevel (What is an agnostic?, opgenomen in The Basic Writings of Bertrand Russell).*

Indien wij al deze niet-esthetische factoren zouden uitschakelen bij de beoordeling van een kunstwerk, zal ongetwijfeld blijken dat er geen volledige, maar toch zeer grote overeenstemming bestaat wat betreft onze oordelen. Het valt te vergelijken met waarheidsoordelen: willen we de waarheid van iets kennen, dan moeten we eerst een heleboel subjectieve factoren uitschakelen (zoals eigenbelang, invloed van de traditie, ...) om tot de objectieve waarheid door te dringen.

Er is veel meer overeenstemming mogelijk op vlak van esthetische waardeoordelen dan doorgaans gedacht wordt.

Het voornaamste argument werd reeds gegeven door de eerste grote moderne denker over esthetica, Francis Hutcheson (1694-1746): *er schijnt geen grond te zijn om te geloven in een zo grote diversiteit in de geest van mensen dat dezelfde enkelvoudige ideeën of waarnemingen plezier zou geven aan de ene en ongenoegen aan de andere (An Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, Design, sectie 1, VII).* Er moet echter op gewezen worden dat Hutcheson een bijzonder motief had om de objectiviteit van esthetische waardeoordelen te verdedigen.

Hutchesons voornaamste bedoeling was een aanval op de rationele moraalfilosofie van Hobbes, die immers leidt tot een verdediging van gelijkvrijheid en dus een gevaar inhield voor de bestaande machtsongelijkheden. Hutcheson stelt als basis van ethische oordelen niet langer morele redeneringen in de trant van Hobbes, maar een moreel zintuig waarover mensen zouden beschikken. De stelling dat deze *moral sense* kan leiden tot objectieve oordelen (die ongelijkheden aanvaarden), heeft baat bij de stelling dat ook ons esthetisch aanvoelen een grote mate van objectiviteit bezit. De moraalfilosofische motivatie van Hutcheson betekent natuurlijk niet dat hij geen gelijk kan hebben wat betreft zijn esthetische stelling.

Dat esthetische oordelen niet totaal willekeurig zijn, wordt bevestigd door de zogenaamde empirische esthetica, die door psychologische experimenten (met interviews, vragenlijsten, observaties, fysiologische metingen zoals oogbewegingen, hersenscans) probeert te achterhalen

welke esthetische oordelen mensen vormen en hoe deze oordelen tot stand komen. Een interessante, recente publicatie (2019) op dit terrein is *How Art Works*, waarin psychologe Ellen Winner haar experimenten en bevindingen weergeeft. Zo zouden bepaalde reacties op muziek (bv. traag tempo verwijst naar droefheid, snel tempo naar blijheid) universeel voorkomen. Dergelijke experimenten moeten wel gerelativeerd worden, gegeven hun beperkte omvang.

Het blijft zeer aannemelijk dat esthetische waardeoordelen voor een deel ook aangeleerd worden en afhankelijk zijn van de cultuur of de maatschappelijke klasse waartoe men behoort, zoals o.a. Pierre Bourdieu beweerde (zie p. 39).

In zover een kunstwerk bij een meerderheid dezelfde reactie teweegbrengt, los van de cultuur of de klasse, stelt zich de vraag: welke kenmerken van dit kunstwerk brengen deze overeenstemming voort? Welke kenmerken van een kunstwerk worden door de meerderheid van de mensen positief geëvalueerd?

Zeer oud is de theorie dat schoonheid een kwestie is van harmonie, die gebaseerd is op bepaalde mathematische verhoudingen. Bekend is de visie van Pythagoras (bij benadering 570 – 495 v.o.t.). Mooi in een beeldend kunstwerk zou bijvoorbeeld de verhouding zijn tussen lijnstukken volgens de gulden snede, en mooi in een muziekstuk zouden de juiste verhoudingen zijn tussen de trillingen (zo verhoudt de kwint zich tot de grondtoon als 3 tot 2). Voor andere waarden dan schoonheid is het veel moeilijker algemene kenmerken te geven die objectief zouden zijn, d.w.z. door de meerderheid van mensen positief geëvalueerd worden. Men vermeldt dan zeer algemene kenmerken, waarbij moeilijk is vast te stellen wanneer eraan voldaan wordt.

Volgens Hutcheson vinden we mooi wat getuigt van *uniformiteit binnen variatie*. Onze geest zit immers zo in elkaar dat we afwisseling en verandering willen, anders wordt het saai. Te veel variatie is echter te vermoeiend of te verwarrend, zodat we ook eenvormigheid willen. Mooi is wat het juiste midden vindt, mooi is wat bescheiden is en niet in de uitersten vervalt. Het is eenvoudig soortgelijke bescheiden definities van schoonheid te bedenken, bijvoorbeeld: mooi is een combinatie van enerzijds helderheid en duidelijkheid en anderzijds onduidelijkheid en raadselachtigheid. Etienne Vermeersch’ toepassing stelt dat schoonheid informatie en redundantie combineert (zie p. 17-18).

Heel de discussie rond de objectiviteit van esthetische oordelen weerspiegelt zich in de discussie of we een hogere en lagere kunst kunnen onderscheiden.

Hogere en lagere kunst

Bestaat er hogere en lagere kunst?

Zeker is dat kunstwerken zo worden ingedeeld en dat het onderscheid niet geheel willekeurig is. Een “lagere” mainstream Hollywoodfilm is wel degelijk te onderscheiden van een “hogere” arthouse film en dat onderscheid overstijgt de feitelijke vaststelling dat de mainstream film door de massa wordt bekeken en de arthouse film door een kleine minderheid. Klassieke muziek is geen popmuziek (die bijvoorbeeld het element mist van variatie in de geluidssterkte), Dan Browns pageturner *De Da Vinci code* (2003) is geen *De naam van de roos* (1980) van Umberto Eco (beide boeken zijn even spannend, maar Browns schrijfstijl en psychologische karaktertekening zijn, anders dan die van Eco, clichématig, en zijn verhaal ontbreekt de filosofische dimensie in Eco’s meesterwerk). Hogere kunst is waardevoller dan lagere kunst. Men kan pogen dit te vatten in een definitie: een kunstwerk is des te hoger als het des te meer mogelijkheden bevat tot esthetisch

genieten, als het kan leiden tot groter, zowel intenser als gediversifieerder esthetisch genot (wat overigens meestal ook meer en “hogere” vaardigheden vereist bij de maker). Niet het feitelijk genieten is hierbij doorslaggevend (dat vaak groter is bij de waarnemers van lagere kunst), wel de potentialiteit om meer te genieten. Om het maximaal mogelijk genot bij een kunstwerk te ervaren, is het nodig dat de waarneemster beschikt over voldoende opleiding en voldoende ervaring en vertrouwdheid met de verschillende uitingen van kunst.

Men kan pogen het verschil tussen hogere en lagere kunst aan te duiden met relatief concrete eigenschappen, zoals bijvoorbeeld:

Lagere kunst	Hogere kunst
zwart-wit-karakterisering	genuanceerd
voorspelbaar	verrassend
eenvoudig	complex
één thema of 1 boodschap	meerdere thema's of boodschappen
rommelige compositie	samenhangende compositie (eenheid, ook bij diversiteit)
traditioneel	vernieuwend

Niet alleen individuele kunstwerken binnen één kunstvorm of genre, ook de genres en kunstvormen worden door sommigen als hoger of lager gezien. Zo zou toneel, als combinatie van vertellende en beeldende kunst, hoger staan dan een roman, terwijl musical en opera nog hoger reiken door de toevoeging van muziek (welk kunstwerk overtreft Verdi's *Don Carlo*?), en film bovendien komt door bijkomende technische mogelijkheden (maar film kan geen life ervaring bieden).

Het blijft allemaal zeer relatief. Neem bijvoorbeeld eenvoud tegenover complexiteit.

De wiskundige George Birkhoff (1884-1944) beweerde dat de esthetische waarde omgekeerd evenredig is met de complexiteit (mathematische formule $M=O/C$: esthetische Maat = Orde gedeeld door Complexiteit), terwijl de psycholoog Hans Eysinck (1916-1997) juist het tegenovergestelde beweerde: hoe complexer, hoe waardevoller ($M=O \times C$). Dat laatste klinkt logischer: hoe complexer een kunstwerk is, hoe meer het te bieden heeft, hoe “rijker” het is en dus hoe groter de kans is om schoonheid te ervaren, om ontroerd te worden, of om inzicht te verwerven. Soms echter is een uiterst eenvoudig kunstwerk juist door zijn “gepaste” eenvoud zo veel mooier of ontroender of meer zeggend dan een complex kunstwerk. En de boog moet ook niet altijd gespannen staan. Genieten van hoge kunst vraagt doorgaans een inspanning, waarvan niet verwacht kan worden dat je die voortdurend opbrengt. Allicht is het hoogste kunstwerk bescheiden: niet te eenvoudig, strevend naar voldoende complexiteit, zonder echter té complex te worden.

Sommige auteurs willen het nog concreter maken en geven precieze normen waaraan een hoog kunstwerk zou moeten beantwoorden, zoals de epicuristische dichter Horatius (65 – 8 v.o.t.) in zijn *Ars poetica* (*Een drama dat succes en een reprise wil, omvat niet minder en niet meer dan vijf bedrijven; sprekende rollen: hoogstens drie*), of de filosoof Francis Bacon (1561-1626) in zijn essay over tuinkunst (*De tuin is bij voorkeur vierkant en moet verdeeld zijn in drie delen, een groen stuk aan de ingang, heide verderop en de hoofdtuin in het midden, met paden langs beide kanten*). Deze auteurs kunnen echter niet argumenteren waarom hun normen superieur zouden zijn. Vaak gaat het om willekeurige modes, die in een volgend tijdperk weer waardeloos verklaard worden.

Het verschil tussen hogere en lagere kunst heeft geleid tot de idee van een canon, dat is een lijst van een beperkt aantal kunstwerken die tot de kwalitatieve top behoren. Vaak worden

bovenop ook andere criteria aangewend, esthetische (bv. een kunstwerk zorgde voor een vernieuwing in de kunstgeschiedenis) of niet-esthetische (bv. politieke criteria, zoals de bijdrage tot een nationalistisch gevoel). De moeilijkheid om overeenstemming te bereiken over een canon maakt het idee niet waardeloos, maar wijst erop dat de lijst nooit verabsoluteerd mag worden.

Hogere kunst wordt vaak gelijk gesteld aan elitaire kunst, lagere kunst aan populaire kunst. Dat hogere kunst meer aan bod komt in de hogere socio-economische klassen, hangt vooral samen met de opvoeding die nodig is om hogere kunst ten volle te kunnen appreciëren. Lagere klassen hebben vaak niet de mogelijkheden om voor zo een esthetische opvoeding te zorgen, en hebben ook niet de traditie daarvan. Dat laatste hangt samen met één van de sociale functies van kunst: het in stand houden van het onderscheid tussen de socio-economische klassen (zie verder paragraaf *Onderscheidende functies: vorming van klassen*, p. 38).

Wie het klassenverschil afwijst, mag niet de fout maken om de hogere en de lagere kunst kwalitatief aan elkaar gelijk te stellen. Het komt erop aan om enerzijds hogere kunst voor het volk toegankelijk te maken door te zorgen voor esthetische opvoeding of informatieverstrekking, en om anderzijds de lagere kunst aantrekkelijk te maken voor de elite door erop te wijzen dat lagere kunst niet per definitie van esthetische waarde is verstoken. De vraag naar esthetische opvoeding geldt ook los van het klassenverschil.

Om kwaliteit te erkennen is kennis nodig, o.a. van de esthetische codes die de kunstenaar gebruikt en van haar bedoelingen. Dat geldt des te meer bij moderne kunst, omdat die autonoom wil zijn en meestal streeft naar vernieuwing en vormexperimenten (zie ook de theorie van Arthur Danto op p. 40). *Geen enkele artiest van enig niveau volgt de smaak van zijn publiek*, stelt de Gentse filosoof Jaap Kruithof (1929-2009), *dat is verraad aan de roeping, die ik niet zou willen mystifiëren, maar wel erkennen als relevante motivator* (in *Geen dier jankt zo ongenadig als de mens*). Natuurlijk is het publiek niet verplicht de smaak van de artieste te volgen, als het, ook na enige inspanning om kennis te maken met haar kunst, het niet begrijpt, of wel begrijpt, maar er geen esthetisch genoegen aan beleeft.

Tot de lagere kunst rekent men camp en kitsch, twee moeilijk te definiëren begrippen.

Susan Sontag ziet de essentie van camp als een contrast tussen dwaze of buitenissige inhoud en een rijke vorm (essay *Notities over Camp*), denk aan het Eurovisiesongfestival (recente edities).

Kitsch zou omschreven kunnen worden als kunst van lage kwaliteit die toch door een grote menigte zeer geapprecieerd wordt. Het is kunst die een esthetische reactie wil oproepen door vaststaande inhouden of vormen en die (volgens kunstkenners) door hun star (voorspelbaar) karakter enkel personen kunnen raken die niets anders kennen dan die vaststaande inhouden of vormen, omdat ze geen kennis hebben genomen van het gevarieerd karakter van kunst. Voor afbeeldingen is het eenvoudig enkele voorbeelden te geven: het kind dat alleen is, plengt een traan; het pittoreske huis ligt aan een kabbelende stroom met enkele watervogels (liefst een paartje); de verliefden kussen elkaar bij maanlicht (liefst nabij de Eiffeltoren). Voor verhalen en films heeft men de begrippen stationsroman en B-film.

Sommige “kunstkenners” drukken camp en kitsch aan het hart als een ironisch spel, dat aanleunt bij een postmodernistische visie, die normen relativiseert. Het komt vaak hooghartig over, als het uitlechten van het gewone, “ongecultiveerde” volk. Het wijst er wel



werk van Giovanni Bragolin

opnieuw op dat het onderscheid tussen hoge en lage kunst een moeilijke kwestie blijft. De vraag rijst of het onderscheid wel moet of mag gemaakt worden. Wat is het belang ervan?

Belang van kwaliteitsoordelen van kunst

Er zijn situaties waarin er moet gekozen worden tussen meerdere kunstwerken of kunstenaars, zoals bij een auditie, het toekennen van subsidie, het bepalen van leerstof in scholen. Het is redelijk om dit te doen op basis van een zo objectief mogelijke kwaliteitsbepaling, wat, ondanks subjectieve elementen en dus mogelijke fouten, beter blijft dan willekeur of vriendjespolitiek.

Daarnaast bieden kwaliteitsbepalingen een hulpmiddel voor wie zijn esthetisch genoegen wil vergroten. Wie graag van hoogstaande kookkunst wil genieten, wordt geholpen door de rangschikking van restaurants door professionele culinaire gidsen als Michelin en Gault Millau, net zoals hij veel kan hebben aan suggesties van culinaire vrienden. Kunstkritiek, indien niet slaafs gevolgd, maar kritisch aangewend, is van grote waarde. Juist om anderen meer waardevolle kunstgenietingen te bezorgen, willen kunstliefhebbers elkaar overtuigen. Lukt het niet, dan is dat uiteraard niet erg (wat anders ligt op het vlak van ethische overtuigingen).

Het uitspreken van kwaliteitsoordelen is ten slotte aangewezen om de nefaste invloed van de commercialisering op kunstvlak tegen te gaan (verderop behandeld in de paragraaf *Winststreven tast kwaliteit kunst aan*, p. 53).

1.2.3. Functies van kunst

Hoewel kunst als vrijetijdsbesteding haar eigen doel is, kan ze bijdragen aan belangrijke niet-artistieke menselijke doelstellingen (zoals reeds uitgelegd in de paragraaf *Vermenging van vrije tijd en arbeid*, p. 14). Kunst draagt zeker veel bij aan het goedleven en speelt ook een belangrijke rol in het samenleven. Wat betreft kennisverwerving is de bijdrage een stuk minder.

1.2.3.1. Bijdrage van kunst aan kennisverwerving

Een steeds terugkerende theorie stelt dat kunst ons “diepere” kennis levert die de filosofie of de wetenschap ons niet kan geven, dat kunst erin slaagt het onuitspreekbare toch uit te drukken, dat kunst ons in verbinding brengt met hogere machten en zo zelfs de wereld kan veranderen.

Dat is zo in culturen waar kunst nauw verweven is met religieuze praktijken, zoals bij de eerste grottekeningen of vruchtbaarheidsbeeldjes (die waarschijnlijk een magische functie hadden), de Oude Griekse koorgezangen ter ere van Dionysius (waaruit de Griekse tragedie is ontstaan), de kunst in de culturen die steunen op een godsdienst van het boek (jodendom, christendom en islam). Kunst heeft dan meer te maken met (vermeend ware) kennis dan met kunst zoals wij die nu verstaan. Met het wegdeemsteren van de geïnstitutionaliseerde godsdienst sinds de Verlichting hebben velen deze functie nog sterker toegeschreven aan kunst, die niet meer ten dienste staat van de godsdienst, maar de traditionele godsdienst vervangt. Een mooi voorbeeld is Kant.

In zijn *Kritiek van de zuivere rede* toont Immanuel Kant overtuigend aan dat door te redeneren het bestaan van God en andere metafysische waarheden (zoals de onsterfelijkheid van de mense-

lijke ziel) niet kunnen bewezen worden. Daarom probeert hij het bestaan van deze waarheden te “bewijzen” vanuit enerzijds zijn (absurde) morele theorie in de *Kritiek van de praktische rede*, en anderzijds vanuit zijn esthetische theorie in de *Kritiek van het oordeelsvermogen*: niet alleen de natuur zou een doelmatigheid bezitten die verwijst naar een Voorzienigheid, maar ook de kunst. De ervaring van het schone en van het sublieme vormt een nieuw soort, gevoelsmatig bewijs voor de oude religieuze stellingen. Kant ziet wel in dat kunst geen doel heeft zoals gebruiksvoorwerpen (zie de definitie in punt 1.1.: kunst is een vrijetijdsactiviteit) en komt dan ook tot het begrip van kunst als *doelmatigheid zonder doel* (even contradictorisch als zijn morele term van *categorische imperatief*). Kant legt dan ook de nadruk op het genie, dat is een kunstenaar die het beste werk aflevert, maar dit omdat hem bijzondere kennis wordt ingeblazen door datgene wat zorgt voor de doelmatigheid in de kunst en in de wereld(geschiedenis).

Romantische filosofen na Kant koppelen kunst vaak aan een pantheïstische natuurbeschouwing. Ze zien het kunstwerk als een symbool dat het zinnelijke en bovenzinnelijke tot eenheid maakt. Hegel (1770-1831) verkondigt daarbij het einde van de kunst, omdat *de wereldgeest*, die doorheen de wereldgeschiedenis zijn zelfbewustzijn ontwikkelt, zich volledig openbaart in Hegels filosofisch systeem en daarom geen kunst meer nodig heeft. Arthur Schopenhauer (1788-1860) geeft kunstvormen weer een prominente plaats als vensters op Platonische Ideeën, met daarachter de Wil als de essentie van alle zijn (dit wordt verder uitgelegd op p. 51). Heidegger (1889-1976) vindt uiteindelijk het contact met het Zijn via de gedichten van Hölderlin.

De idee dat kunst metafysische kennis verschaft, is niet verdwenen. Beschouwingen over de sacraliteit van kunst of over de kunstenaar als Profeet of Ziener blijven hardnekkig voortwoeren. *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, luidt de (al dan niet ironisch bedoelde) tekst van een neonkunstwerk (1967) van Bruce Nauman, die zegt beïnvloed te zijn door Wittgenstein (cfr. stelling 6.522 uit de *Tractatus: Er bestaan stellig onuitsprekelijke zaken. Dit toont zich, het is het mystieke*).

Alain Badiou (*1937), een hedendaags communistische hegeliaan, ziet kunst als een *Entiteit* die haar eigen ontwikkeling volgt, via *Gebeurtenissen* (momenten waarop er iets fundamenteel nieuws gebeurt, waar er een stap vooruit wordt gezet) tweeweg gebracht door grote kunstenaars, die zich als *Subjecten* onderwerpen aan de kunst en als opdracht hebben er *Trouw aan te blijven*. Kunst maakt zo, samen met wetenschap, politiek en liefde, de vooruitgang van de mensheid waar.

Al deze visies moeten, net als alle vormen van godsdienst en religie, verworpen worden als pure fantasie. Verwerving van betrouwbare kennis vraagt om een rationele benadering, waar de inbeelding wel hypothesen moet aanbrengen, maar waar die inbeelding haar vrijheid moet inleveren in een proces van toetsing aan de concrete waarneembare werkelijkheid door middel van de ervaring (waar mogelijk door wetenschappelijke experimenten), met hierbij een streng taalgebruik, waarbij woorden vooraf zo duidelijk mogelijk worden gedefinieerd en steeds dezelfde betekenis behouden. Kunst speelt ten hoogste een heuristische rol.

Het aanbrengen van hypothesen, van mogelijke visies op wereld, leven, mens, maatschappij en moraal is één van grote esthetische waarden van vele kunstwerken, maar de hypothesen kunnen slechts als ware kennis weerhouden worden na filosofische (en waar mogelijk wetenschappelijke) reflectie, die rationele argumentaties gebruikt. Dat wordt al te vaak vergeten of zelfs bewust verdoezeld, om bepaalde “waarheden” te verspreiden tegen redelijke argumenten in (denk aan het voorbeeld van de film *Zero Dark Thirty*, gegeven in de paragraaf *Kracht en gevaar van kunst: geen rationele argumentatie vereist*, p. 24).

Als de hypothesen vervat in een kunstwerk moeten verworpen worden, wordt het kunstwerk daarom niet waardeloos. Kunstwerken kunnen en moeten beoordeeld worden op basis van hun vastgesteld waarheidsgehalte, maar evengoed op basis van de rijkdom of inventiviteit van de aangebrachte hypothesen en op basis van de vele andere esthetische waarden.

Kunst leidt niet automatisch tot kennis over de natuur of over de grote levensbeschouwelijke vragen. Omgekeerd kan een niet-gelovige vele elementen van religieuze systemen als een kunstwerk beschouwen, in het bijzonder de rituelen (een vorm van performance, vaak met muziek en dans) en de mythen (een vorm van literatuur). *Se non è vero, è ben trovato (als het niet waar is, is het toch goed gevonden)*, schreef de renaissance filosoof Giordano Bruno (1548-1600).

Religieuze kunst kan geapprecieerd worden, niet in zover ze religieus is en dus pretendeert bepaalde waarheden uit te drukken, maar in zover ze kunst is, zodat je weet dat het waarheidsgehalte afwezig kan zijn. In de religieuze kunst moet het louter menselijke gezocht worden, en dat is steeds aanwezig, aangezien religie mensenwerk is, als antwoord op menselijke vragen en zorgen. Losgemaakt van de religieuze interpretaties bevatten vele mythes zinvolle boodschappen, waard om er verder over te reflecteren. De boodschap van vele Griekse mythes, dat hoogmoed leidt tot ineenstorting, is actueler dan ooit (zie bv. de bespreking van de mythe over Daedalus en Icarus in de brochure *Francis Bacons groot gelijk én groot ongelijk*³).

1.2.3.2. Bijdrage van kunst aan goedleven

Welke betekenis of welk nut heeft kunst voor het menselijk leven?

Zoals bij elk menselijk gedrag verklaren de evolutionaire filosofen (de vroegere sociobiologen, die zich nu meestal evolutionaire psychologen noemen) kunst als een middel om onze genen maximaal te verspreiden, met als noodzakelijk voorspel zelf te overleven. Zo geeft de Gentse filosoof Johan Braeckman (*1965) *een functionele verklaring voor onze dwangmatige neiging om verhalen te bedenken*: verhalen leren ons *survival skills* aan. *Verhalen bieden een vorm van virtuele realiteit waarin we risicoloos de problemen uit het echte leven kunnen oefenen*. Bovenop geven we door verhalen *betekenis en zin aan wat anders een continue stroom van onduidelijke en onsamenhangende prikkels is*, en ook dat is er gekomen omdat het ons “fitter” maakt voor “survival” (in *Er was eens – Over de mens als vertellende aap*). Dergelijke verklaringen zijn ergerlijk door hun blindheid voor wat er meer is, voor wat er in de menselijke evolutie is bijgekomen. Zo verwierpt Braeckman bijvoorbeeld escapistische kunst als vrijwel totaal onbelangrijk, terwijl het toch gaat om één van de belangrijkste functies van kunst (zie punt 2.1.2.2. op p.46).

Ook al zijn bepaalde menselijke eigenschappen en gedragingen er gekomen omdat ze survival waarde hebben, dan creëren die bijna steeds mogelijkheden en gedragingen die los komen te staan van hun oorspronkelijke functie en soms zelfs nagestreefd worden terwijl ze dysfunctioneel zijn voor de oorspronkelijke functie. Dat geldt ook voor het geheel van de menselijke strevingen: ook al kan je van elke streving beweren dat ze zich ontwikkeld heeft vanuit de dierlijke overlevings- en paringsdrift, de streving komt daar grotendeels los van de staan en kan soms in conflict komen met de streving om te overleven en om seks te hebben.

Kunst moet verbonden moeten met een rijk palet van menselijke strevingen en daaruit voortvloeiende doelstellingen (zie verder paragraaf 2.1.1., vanaf p. 41).

1.2.3.3. Bijdrage van kunst aan het samenleven: sociale functies

De mens is een groepswezen. Kunst speelt daarbij twee min of meer tegengestelde rollen.

Verbindende functie van kunst: gemeenschapsvorming

Zoals de meeste andere culturele uitingen (o.a. taal, religie, spel en sport) heeft kunst een gemeenschapsvormende functie. Het beleven van kunst gebeurt vaak in groepsverband. Vele dorpen hadden hun jaarlijkse toneelopvoering, hun folkloristische stoet (met hier en daar een 1-meistoet), hun tentoonstelling van werkjes gemaakt door de schoolkinderen, hun feest van de voetbalclub met optreden van een populaire zanger(es). De achteruitgang van het lokale gemeenschapsleven heeft veel van deze evenementen doen verwateren. Zoals bij de meeste levensuitingen het geval is, is de kunstbeleving veel individualistischer geworden. Uitzondering zijn commerciële massagebeurtenissen, zoals grote popfestivals.

Zoals andere culturele uitingen heeft kunst ook een identiteitsvormende functie. Mijn identiteit is het geheel van alle kenmerken die op mij van toepassing zijn (een objectief gegeven) én die ik belangrijk vind (een subjectief gegeven). Ik ben bijvoorbeeld man, homo, bankbediende, operaliefhebber, Gentenaar, Vlaming, maar enkel mijn homoseksualiteit, mijn operaliefhebberij en mijn Gentenaar zijn behoren tot mijn identiteit: het feit dat ik man ben, werk in een bank en in Vlaanderen woon, vind ik niet belangrijk (ik wil niet dat deze kenmerken mijn leven mee bepalen, hoewel ze dat objectief gezien wel voor een deel doen). Identiteitsvorming kan op individueel vlak, maar ook op groepsniveau.

Een groep heeft een geheel van kunststijlen of kunstwerken die tot de identiteit van de groep behoren, die de leden belangrijk vinden, die ze beschouwen als hun kunst, in tegenstelling tot andere kunstuitingen die tot de identiteit behoren van andere groepen. De keuze van de beleefde of waardevol geachte kunstwerken geeft de groep haar identiteit, haar eigenheid, haar karakter. Vaak wordt hieraan toegevoegd: onze kunstwerken zijn waardevoller dan die van andere groepen en moeten “verdedigd” worden tegen invloeden van buitenaf.

De Duitse denker Johann Herder (1744-1803) stelt dat elk volk een eigen volksgeest heeft die tot uiting komt in de cultuur en de kunst van dat volk. Dat kan ook omgedraaid worden: een bepaalde cultuur wordt in het leven geroepen om een volk te creëren als *ingebeelde gemeenschap* (naar de titel van de bekende studie over nationalisme door Benedict Anderson, 1936-2015).

Minderheidsgroepen creëren vaak een eigen cultuur, mede als middel om zich af te zetten tegen de discriminatie door de meerderheid. Zo heeft de halebogemeenschap een eigen *gay culture*, met specifieke literatuur, gay films (en bijhorende filmfestivals), travestieshows, parades.

Onderscheidende functie van kunst: vorming van klassen

Socioloog Norbert Elias (1897-1990) beschrijft in zijn baanbrekend werk *Het civilisatieproces* hoe vanaf de 16^e eeuw culturele verschijnselen, zoals eetgewoonten, seksuele normen en beleefdheidsregels, door de adel worden aangewend om zich als gedisciplineerde klasse te onderscheiden van de burgerij, die zich enerzijds op haar beurt wil onderscheiden van de laagste klassen en die anderzijds de regels van de adel imiteert, waarop de adel nieuwe regels introduceert, met als algemeen resultaat steeds verfijndere, meer “beschaafde” omgangsvormen

³ www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/Bacon.pdf

in de samenleving (voor meer uitleg over dit beschavingsproces: zie de brochure *Bescheiden spelen en sporten*, p. 56-57).

Socioloog Pierre Bourdieu (1930-2002) toont in zijn beroemde studie *La distinction* aan hoe niet alleen eetgewoonten en andere gedragsregels gebruikt worden om zich te onderscheiden van de andere klassen, maar ook de culturele smaak op vlak van muziek, literatuur en beeldende kunst. Kunst is naast politiek en wetenschap één van de maatschappelijke *velden* waar een voortdurende, deels onbewuste, machtsstrijd aan de gang is (terzijde: dit zijn drie van de vier waarheidsdomeinen uit de theorie van Alain Badiou, die er nog de liefde aan toevoegt). Essentieel is niet alleen het economisch (financieel) kapitaal en sociaal kapitaal (een sociaal netwerk, de juiste relaties) waarover iemand beschikt, maar ook diens cultureel kapitaal: kennis, vaardigheden, opleiding, o.a. met betrekking tot de kunst die men beleeft. Het verschil in kapitaal leidt tot een klassenstructuur, die zichzelf voortdurend reproduceert. Meritocratie, de stelling dat iemand door eigen verdienste hogerop kan geraken, is een leugen. Zelfs arbeiderskinderen die hoger onderwijs volgen, begrijpen weinig van de subtiele gebruiken die in de hogere kringen opgeld doen. Hun gebaren, hun taalgebruik enzovoort (cfr. Bourdieus begrip *habitus*: manier van waarnemen, denken en handelen die in elke klasse geldt en zich ook lichamelijk uit) verraden dat ze niet van kindsbeen af in die hogere kringen verkeren en er dus eigenlijk niet in thuishoren, waardoor ze nooit helemaal tot de bovenlaag van de samenleving kunnen doordringen.

De theorieën van Elias en Bourdieu leunen aan bij het ideologiebegrip van de klassen-theoreticus bij uitstek, Karl Marx.

Systeembevestigende functie van kunst

In het *Voorwoord bij de kritiek van de politieke economie* vat Marx zijn zogenoemde historisch materialisme samen met deze beroemde passage: *In de sociale productie van hun leven gaan mensen bepaalde, noodzakelijke verhoudingen aan tot elkaar, productieverhoudingen die overeenstemmen met een bepaald ontwikkelingsniveau van hun materiële productiekrachten. Het geheel van deze productieverhoudingen vormt de economische structuur van de maatschappij, de reële basis waarop een juridische en politieke bovenbouw oprijst en waaraan bepaalde maatschappelijke bewustzijnsvormen beantwoorden. De wijze van productie van het materiële leven bepaalt de sociale, politieke en geestelijke levensprocessen in het algemeen. Het is niet het bewustzijn van de mensen dat hun bestaan bepaalt, maar omgekeerd, hun maatschappelijk bestaan bepaalt hun bewustzijn.* Kunst is, samen met rechtspraak, moraal, politiek, religie en wetenschap, één van de *geestelijke levensprocessen* uit de bovenbouw, bepaald door de economische productieverhoudingen (de organisatie van het productieproces), die op hun beurt bepaald worden door de economische productiekrachten (de natuurlijke hulpbronnen en de techniek om die te bewerken). De productieverhoudingen vormen een klassenstructuur: een hogere klasse, in het kapitalisme de kapitaal-eigenaars (fabrikanten, bankiers, renteniers en aandeelhouders), overheerst de lagere klasse, in het kapitalisme de arbeiders. Het is de klassenstructuur die bepaalt welke ideologie in een samenleving de boventoon voert. De ideologie (bovenbouw) is immers niets anders dan een middel om de bestaande klassenstructuur in stand te houden. Net als de wetten, de morele regels, de politieke instellingen, de religie wordt kunst gebruikt door de kapitalisten om hun machtspositie te verantwoorden en zo te bestendigen.

In vele culturen werken kunstenaars bijna uitsluitend in opdracht en stellen zich dan ten

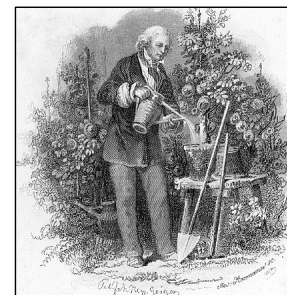
dienste van de moraal en ideologie van hun opdrachtgevers. In de middeleeuwen werken de kunstenaars in rechtstreekse opdracht voor de katholieke kerk (dat is minder het geval bij de latere protestantse kerken, want die hebben het niet voor beelden) en de rijke, al dan niet kerkelijke heren. Er is daarnaast een volkskunst. In het westerse moderne tijdperk verwerft de professionele kunstenaar een vrij grote vorm van autonomie. De meeste kunstenaressen werken nu los van rechtstreekse opdrachten, voor de kunstmarkt. Die markt heeft twee segmenten.

Het grootste deel van de kunstenaars richt zich op de grote volksmassa's. De commerciële kunst vervangt de volkskunst, met als gevolg dat de actieve en de gemeenschappelijke kunstbeleving sterk daalt. We zingen niet meer samen in de pub, maar kopen plaatjes om thuis te beluisteren, of ondertussen, we streamen om overal op ons eentje beelden en klanken te consumeren. Deze kunst is doorgaans niet kritisch voor de overheersende ideologie, maar reproduceert de waarden van de heersende ideologie. Deze kunst biedt vooral amusement. De kunstwerken dienen als brood en spelen, net als de meeste vormen van spel en sport. De vrijetijdsindustrie heeft niet enkel een economische functie, nl. de groei mee in stand te houden door steeds meer vrijetijdsproducten te maken, maar ook een ideologische, nl. de mensen bezig houden, verhinderen dat ze gaan nadenken over het systeem en zijn gevaarlijke absurditeiten en zo verhinderen dat ze in verzet te komen (een uitgebreidere bespreking is te vinden in de brochure *Bescheiden spelen en sporten*, p. 34-35, deels gebaseerd op het hoofdstuk *Entertainment* in Jaap Kruijthof's boek *Het neoliberalisme*).

Een kleiner deel van de professionele kunstenaressen richt zich op de elitaire kunstmarkt. Kopers zijn de nieuwe rijken, de kapitalisten en de staat (die overigens rond 1800 de collecties van sommige oude rijken, de adel en de kerk, heeft ingelijfd en zo de basis legde voor de grote openbare musea van beeldende kunst). Ook hier valt weinig kritiek te verwachten op het bestaande systeem. Er is een tendens om inhoudsloze kunst te maken en de aandacht te richten op vormexperimenten (bv. abstracte schilderkunst, experimentele roman, atonale muziek), zoals beschreven door de kunstfilosoof Arthur Danto (1924-2013). Was voorheen de kunst ingebed in het dagelijkse leven en daarbij doordrongen van verheven idealen, tegenwoordig is de ontwikkeling van de elitaire kunst een *zoektocht van de kunst naar haar eigen begrip*. Centraal staat de theorie achter het kunstwerk, met als summum de conceptuele kunst over kunst.

Slechts af en toe, gedurende revolutionaire perioden, zijn er kunstenaars die kritiek leveren op het bestaande systeem, zoals kunstenaars die behoorden tot de radicale Verlichting, kunstenaars die aanleunden bij de 19^e-eeuwse arbeidersbeweging of geëngageerde kunstenaressen in de jaren 1960 (zie verder in punt 3).

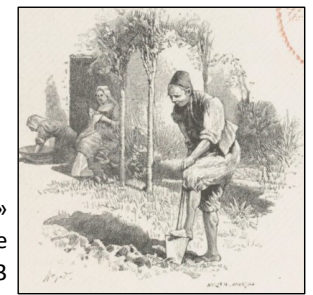
Bij al deze functies stelt zich uiteraard de vraag naar de waarde ervan. Waarvoor moet kunst nu juist dienen, wat is de soort kunst die wij bij voorkeur moeten nastreven?



Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*, illustratie G. Heckenast, 1857

TUINKUNST

« il faut cultiver notre jardin »
(Voltaire, *Candide*), illustratie
Adrien Moreau, 1893



2. Kunst en bescheiden goedleven

2.1. Kunst is onmisbaar om goed te leven

2.1.1. Kunst helpt de menselijke strevingen

Net zoals arbeid en spel & sport draagt kunst bij tot de realisatie van de fundamentele menselijke strevingen.

Het geheel van menselijke strevingen en van doelen om de strevingen concreet te realiseren is een complex gegeven. Het geheel wordt hier gevat in een model met zeven strevingen. Vanuit elke streving zou je een kunstgeschiedenis kunnen schrijven en talloze kunstbeschuivingen ten beste geven. Hier volgen voor elke streving slechts enkele voorbeelden.

2.1.1.1. Kunst en de streving om te blijven leven

Los van een mogelijke algemene survival value (zie p. 37) lijkt kunst niet echt bij te dragen om in leven te blijven (een kunstenaar kan wel proberen ervan te leven, er een inkomen mee te verwerven). Toch kan kunst effectief helpen om te overleven in uiterst moeilijke situaties.

De communistische auteur en journalist Nico Rost (1896-1967) kon een dagboek schrijven in het nazikamp van Dachau en kon er boeken lezen uit de kampbibliotheek: *Een Fransman die het zelf niet lezen kon, gaf me Goethes Egmont. Ik heb de slotregels (wanneer ze hem komen halen om onthoofd te worden) vandaag reeds een paar malen herlezen. Ze geven me moed. Het is dus toch waar dat klassieke literatuur ons schraagt en helpt (Goethe in Dachau, 28 juni 1944).*

Franciszek Jaźwiecki (1900-1946), een Poolse politiek gevangene, maakte in het nazikamp van Auschwitz-Birkenau potloodtekeningen van zijn medegevangenen, wat zijn overleven (nog meer) in gevaar bracht, want kunst maken was verboden voor de gevangenen. Hij had geluk: hij werd betrapt, maar kreeg slechts drie maand strafarbeid (12 uur per dag rondlopen met een zak zand van 40 kg op de schouders). *Trots is net zo belangrijk als brood en soep*, beweert een gevangene in *Fateless*, één van de beste films over de kampen (naar het boek van Imre Kertész). Het is zeer aannemelijk dat de tekeningen van Jaźwiecki hemzelf en de geportretteerde gevangenen trots maakten en dat dit bijdroeg tot het overleven van zij onder hen die overleefden.



2.1.1.2. Kunst en de streving om aangenaam te leven

Dat kunst het leven aangenaamer kan maken, is vanzelfsprekend. Zo is schoonheid, het voorname doel van vele kunst, niets anders dan het aangename gevoel dat je krijgt door iets waar te nemen. Bij comfortabel wonen denken de meesten aan huisgerei dat het leven gemakkelijker maakt, maar er kan ook gedacht worden aan de decoratie die alles mooier maakt. Volgens Rudolf Boehm is dat maken van huisgerei en ander handwerk overigens slechts mogelijk dankzij *de kunsten van de inbeelding* (deze eigenaardige theorie werd al uiteengezet op p. 27-28).

Wie zorgen heeft, kan zich ontspannen door naar muziek te luisteren, of nog sterker, wie psychische problemen heeft, kan baat hebben bij muziek. *Telkens als de joodse koning Saul overvallen werd door een demon, nam David de citer en speelde hij erop: dan kalmeerde Saul en voelde hij zich beter en de boze geest week van hem* (1^e bijbelboek over Samuël, 16, 23). De hedendaagse psychologie heeft dit uitgewerkt tot een hele reeks aan therapieën: *door naar muziek te luisteren kun je je cortisolwaarden en je hartslag verlagen. Beiden zijn belangrijk voor het verminderen van stress. Muziek kan ook negatieve emoties verminderen, zoals zorgen, angst, rusteloosheid en nervositeit* (Googles antwoord op de vraag *Hoe werkt muziektherapie?*). Ook andere vormen van kunst (dans, toneel spelen, beeldende kunst) worden therapeutisch aangewend.

2.1.1.3. Kunst en de streving om seksueel te genieten

Porno is kunst met het specifieke doel om de waarnemers seksueel op te winden en tot seksuele bevrediging te brengen. Het kunstkarakter van porno (wat de vrijheid van de kunstenaar inhoudt) betekent dat het getoonde in de meeste gevallen niet realistisch is. Het valt niet mee om je de scènes beschreven door markies de Sade (1740-1814) concreet voor te stellen. Een porno-acteur wordt geselecteerd op basis van de meer dan gemiddelde lengte van zijn penis, hij ejaculeert 3 keer in 2 minuten (door de montage) en de vrouw komt klaar door penetratie (wat niet tot een orgasme bij de vrouw kan leiden) of kirt van plezier omdat het sperma in haar ogen spuit (ze is een actrice). Dat is allemaal niet erg, tenzij de toeschouwer niet beseft dat het gaat om kunst, niet om de realiteit. Met de toegenomen beschikbaarheid van porno moet er dringend werk gemaakt worden van opvoeding ter zake, in het bijzonder voor jongeren die nog niet beschikken over eigen seksuele ervaring. De seksuele streving speelt niet enkel bij porno een rol.

Een kunstenaar kan erotische kunst maken vanuit een seksueel verlangen. Meisjes en jongens hangen een poster van hun favoriete zanger of zangeres aan de slaapkamerwand. Hedendaagse muziekclips en danspasjes druipen van de seksuele toespelingen. Michelangelo's *David* is terug te vinden in talloze gay bars.

Sigmund Freud (1856-1939) dacht dat veel (of zelfs alle) kunst een uiting is (meer bepaald een zogenaamde *sublimering*) van onbewuste seksuele verlangens en schreef een psychoanalyse van het werk van Leonardo da Vinci.

Je hoeft geen freudian te zijn om te erkennen dat kunst inderdaad vaak dienstdoet als sublimering van (ook bewust ervaren) onvervulde verlangens, in het bijzonder seksuele verlangens. Homoseksuelen die eeuwenlang hun geaardheid moesten verbergen, zochten en vonden vaak compensatie in kunst waarin ze hun gevoelens weerspiegeld zagen. Een bezoek aan de opera, met vaak een exuberante beleving en uiting van gevoelens, kan een uitlaatklep bieden voor de eigen opgekropte emoties (mooi beschreven in *De zwembadbibliotheek* van Alan Hollinghurst).

2.1.1.4. Kunst en de streving om erkenning (waarde) te krijgen

Misschien volstaat kunst maken op zich om zich waardevol te achten: men wordt een schep- per, men maakt iets wat voorheen niet bestond. Kunstmakers wensen meestal toch dat hun reali- saties erkend worden als grote, of in elk geval verdienstelijke kunstwerken. *Als ich can* penseelde Jan van Eyck op de lijsten van zijn schilderijen, m.a.w. ik heb mijn best gedaan, ik heb geschilderd zo goed als ik kan. Kinderen tekenen vaak om een compliment te krijgen en imiteren Pommelen Thijs om applaus te oogsten. Vele professionele kunstenaars hopen beroemd te worden, maar zoals geweten: *velen zijn geroepen, maar weinigen uitverkoren* (evangelie van Mattheüs, 22, 14).

Kunstbeleefsters zijn vaak niet zozeer geïnteresseerd in een kunstwerk, maar eerder in de indruk die hun kunstbeleving maakt op anderen. Ze willen tonen dat ze goede smaak hebben, dat ze mee zijn met de nieuwste kunsttend, dat ze geld hebben voor kunstbeleving. De volkse rijke industrieel koopt een voetbalploeg, de meer gesofisticeerde verzamelt Vlaamse Primitieven. Beiden verwachten ze applaus, hetzij van de voetbalfans, hetzij van de bezoekers aan een tentoonstelling over schilderkunst in de 15^e-eeuwse Zuidelijke Nederlanden. Kunst is één van de middelen waarmee in een hiërarchische samenleving erkenning kan gekocht of geroofd worden (zie ook de paragraaf *Onderscheidende functies: vorming van klassen*, p. 38).

Kunst gebruiken om erkenning te verwerven is op zich geen probleem. Wie iets presteert, verdient waardering. Probleem is dat dit gebruikt wordt om hiërarchie in stand te houden (zie verder punt 3, over gelijkvrij samenleven).

2.1.1.5. Kunst en de streving om ideëel te genieten

Met de streving om ideëel te genieten wordt verwezen naar enerzijds nieuwsgierigheid, het willen weten en kennen van zaken, en anderzijds naar het willen genieten van schoonheid of van andere esthetische kwaliteiten aanwezig in de natuur of in kunstwerken. Dat kunst bijdraagt aan het esthetische spreekt voor zich. De bijdrage van kunst aan kennis is dubbelzinniger.

Kunst verschaft kennis. Kunst laat ons kennis maken met werelden waarvan we nog nooit ge- hoord hebben, toont ons menselijke motieven waarvan we nog niet bewust zijn, toont ons moge- lijkheden die we nog niet vermoeden, schotelt ons ethische dilemma's voor waarmee we nog niet geconfronteerd zijn. Echter, zoals reeds opgemerkt, er is geen garantie dat deze kennis ook waar is. Sommigen zijn tevreden met de fantasie, wat mag, als ze die niet als waar aannemen. Anderen willen op zoek gaan naar het waarheidsgehalte van de kunstwerken, wat meer zou moeten gebeu- ren. De bewering dat kunst ons toegang kan geven tot waarheden die principieel voor een weten- schappelijk of filosofisch onderzoek onbereikbaar zijn, moet afgewezen worden (zie p. 35-37).

Groot is de vreugde bij wie zelf (als filosoof of wetenschapper) waarheid of (als kunstenaars) schoonheid kan creëren. Het ideëel genieten vermengt zich met waarde hebben en zingeving.

2.1.1.6. Kunst en de streving om zin te verwerven

Wie een kunstwerk maakt, krijgt zin: die schenkt iets aan anderen dat diens eigen sterfelijke ik overstijgt, iets dat buiten hem of haar staat en dat voor anderen waardevol is (of ten minste kan zijn: ook voor het verwerven van zin blijft er afhankelijkheid van anderen; zij geven de kunst- maker zin, als ze het kunstwerk waardevol vinden, zij weigeren zin als ze het kunstwerk niet waar-

devol vinden). Deze zingeving kan alle gradaties hebben, wat betreft intensiteit of wat betreft tijdshorizon. Vele schrijvers die geen uitgever vinden, benijden hen die wel kunnen publiceren, terwijl onder die laatsten velen wier boeken niet vertaald worden, hen benijden die wel een inter- nationaal publiek (kunnen) bereiken. Eeuwige zin is echter voor niemand weggelegd, zelfs niet voor David Hockney, Beethoven of Homerus (als die laatste al bestaan heeft). Het komt erop aan tevreden te zijn met de – in tijd en omvang beperkte – zin die jij door jouw inspanningen krijgt.

Ook wie een kunstwerk waarneemt en beleeft, kan daardoor zijn leven zinvol maken. Een kunstwerk kan ten dienste staan van (of omgekeerd, ingaan tegen) één van de grote zaken waarvoor mensen zich inzetten om zin te geven aan hun leven: een religie, een land, een revolutie, een strijd tegen onrecht. Zo komt die zaak terecht in het leven van de kunstwaarneemster, die er mee aan de slag kan gaan, die de zaak kan afwijzen of tot de hare maken. Hoe dan ook nodigt een dergelijk werk de kunstwaarnemer uit om te reflecteren over de zinloosheid of de zinvolheid van zijn leven en het leven van anderen.

In het bijzonder kan een kunstwerk zorgen voor een beleving van het mysterie van het bestaan en het daardoor draaglijk maken zonder het te ontkennen (zie verder punt 2.1.2.5.).

2.1.1.7. Kunst en de streving om zekerheid te verwerven i.v.m. de toekomstige realisatie van de vorige zes strevingen

Thomas Hobbes zag het zeer duidelijk in: *het voorwerp van het menselijk verlangen is niet om slechts één keer, voor één ogenblik, te genieten, maar om voor altijd de wijze van zijn toekomstige verlangen te verzekeren. De vrijwillige handelingen en neigingen van alle mensen zijn dus niet enkel gericht op het verkrijgen, maar ook op het verzekeren van een bevredigd leven* (*Leviathan*, hoofdstuk 11). Daarbij is het verstandig om (op voorwaarde dat ook de anderen dat doen) niet in een oorlog van allen tegen allen naar steeds meer macht te streven, maar om een sociaal contract te sluiten met als inhoud de gulden regel en om vervolgens de eigen macht af te dragen aan een soeverein, die zo de naleving van het contract kan verzekeren (zoals reeds vermeld in de paragraaf *Ethiek en esthetiek zijn niet één*, p. 29). Bij de zaken die *de mens aanzetten tot het gehoorzamen van een gemeenschappelijke macht*, horen, naast *het verlangen naar rust en zinnelijk genot*, ook *het verlangen naar kennis, en naar kunsten kenmerkend voor vreedstijd, want zulk een verlangen bevat een verlangen naar vrije tijd en dus naar bescherming door een andere macht dan die men zelf heeft*. Het is een diepe gedachte van Hobbes (die verder niets over kunst heeft geschreven).

Wie kunst wil maken of beleven, heeft nood aan stabiliteit, orde, vrij zijn van strijd. Kunst is een vorm van beschaving (*civilisatie*, met de term van Norbert Elias), maar vraagt ook om een beschaafde, dat is vredevolle omgang tussen de leden van een samenleving. Oorlog, burger- oorlog en criminaliteit beletten kunstcreatie en vernielen bestaande kunst. Schilderijen kunnen desnoods nog in een leisteenmijn opgeborgen worden (zoals de werken van de Londense National Gallery tijdens de tweede wereldoorlog), maar kerken zijn weerloos tegen bommen (in de tweede wereldoorlog zowel de Engelse kathedraal van Coventry als de Berlijnse Kaiser-Wilhelm- Gedächtniskirche). *alles van waarde is weerloos*, dicht Lucebert (in *de zeer oude zingt*: - zonder hoofdletters, zoals soms gebruikelijk in de periode rond 1974).

De geschiedenis toont hoe niet iedereen handelt volgens het inzicht van Hobbes, ook niet onder zij die veel van kunst houden. De reden is dat velen, waarschijnlijk zelfs de meesten, niet in staat zijn tot wat de kern vormt van Hobbes' theorie: handelen op basis van verstand. Deze vast-

stelling verkleint het realiteitsgehalte van Hobbes' filosofie, maar niet de normatieve waarde ervan. Hobbes roept ons op om vreugde te zoeken, niet in *wedijver om rijkdom, eer, gezag en andere vormen van macht die leiden tot twist, vijandschap en oorlog*, maar in *kennis en kunst*. Remco Campert vervolgt zijn beroemde versregel als volgt: *alles van waarde is weerloos / wordt van aanraakbaarheid rijk*.

Het bovenstaande toont voldoende aan dat kunst maken en kunst waarnemen kan bijdragen aan alle fundamentele strevingen van de mens. Alleen al dit kenmerk, dat kunst deelt met de andere vrijetijdsactiviteiten, maakt kunst van zeer grote waarde.

De verdere vraag is of kunst zelfs niet noodzakelijk is voor het goedleven.

2.1.2. Het menselijk lijden maakt kunst noodzakelijk

Is kunst noodzakelijk? Een antwoord op deze vraag zal dieper moeten ingaan op de verschillende mogelijke functies van kunst vertrekkende van de verschillende esthetische waarden die kunst kan hebben (zoals besproken in de paragraaf *Kunstzinnige (esthetische) waarden*, vanaf p. 19). Uitgangspunt hierbij moet, zoals bij elke bescheiden filosofie, liggen in de erkenning van de overheersing van de ellende van het aardse leven, het grote menselijk lijden.

Bijna alle mensen en alle culturen zijn doordrongen van dit uitgangspunt én gaan, gebruik makend van de menselijke inbeeldingskracht, op zoek naar verlichting van de zware last van het leven (soms verzwaard door dezelfde inbeelding). In de meeste culturen wordt een wereld buiten of achter de natuur verondersteld, met de religieuze oplossing dat later mogelijks een minder ellendig (of zelfs ronduit zalig) leven volgt. Onze moderne cultuur, de Verlichting, stelt dat de mens dankzij de technowetenschap het lijden zelf kan opheffen in het aardse leven. Dat is gelukt (de technowetenschap heeft haar verdiensten), maar slecht voor een deel (en voor een beperkt aantal mensen). Doordat we bovendien daarbij geen grenzen hebben aanvaard (hoogmoedig de technowetenschap vergoddelijkt hebben en er almacht plus algoedheid aan toeschrijven) is deze moderne cultuur bezig met in elkaar te storten. Een periode van grote ellende komt in snelvaart op ons af (zie de brochure *Alleen nog een bescheiden filosofie kan ons redden*⁴).

Kunst staat (net zoals filosofie) bijna steeds in dienst van onze omgang met het lijden. Enerzijds is kunst in de meeste culturen innig verbonden met de religieuze oplossing, anderzijds wordt kunst op zich aangewend om het lijden draaglijker te maken. Het ziet ernaar uit dat zonder kunst het lijden niet te verdragen is. Kunst voert strijd tegen het lijden, en wel op een vijftal manieren.

2.1.2.1. De wereld schoner maken

De wereld bevat lelijke dingen en mooie dingen. De mooie dingen geven ons een aangenaam gevoel, ook los van het lijden dat we kennen, maar zeker ook als ze ellendige dingen kunnen verschonen. De mens probeert daarom zelf mooie dingen te scheppen of bestaande dingen mooier te maken, door ze te versieren. Decoratieve kunst en toegepaste kunst zijn van onschatbare waarde. Een bril moeten dragen brengt licht "lijden" mee (de financiële kosten, het moeten meezeulen van de bril). Het is goed dat we de bril kunnen opbergen in een "Golden Lily"

⁴ www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/brochureClubvanRome.pdf

brillendoos, bekleed met een zacht aanvoelende velouren stof, bedrukt met een sierlijk motief ontworpen door John Henry Dearle, leerling van de kunstenaar en denker William Morris (te meer omdat, naast het decoratieve element, we zo ook Morris' anti-industrialistische aandacht voor de natuur tonen – en merkt iemand op "dat is vrij vrouwelijk", dan kan de homoseksuele brildrager homo-emancipatorisch antwoorden: *waarom zou ik me daar zorgen om moeten maken?*: grote kunst heeft meerdere dimensies en functies). Ook de "zuivere" vormen van kunst kunnen onze wereld zoveel schoner en dus dragelijker maken.



Schoonheid is een eis die door een overgrote meerderheid van mensen aan bijna alle kunst gesteld wordt, wat voor andere kwaliteiten ze er ook willen in terug vinden. Als de mens zelf iets maakt in de vrije tijd en dus kan kiezen tussen vele mogelijkheden, kiest die toch voor het schone en niet voor het lelijke. Elke uitzondering hierop dient afdoend verantwoord te worden, bijvoorbeeld, dat het schone te duur uitvalt of dat de lelijkheid vereist is om een andere esthetische waarde te realiseren.

2.1.2.2. Het lijden tijdelijk vergeten

Kunst kan dienen als afleiding van het lijden dat ons te beurt valt, doordat het kunstwerk onze aandacht vraagt en we zo het lijden voor een tijdje kunnen vergeten. Kunst zorgt voor recreatie (herstel) na de vaak harde arbeid, kunst zorgt voor ontsnapping aan zorgen en miserie. Kunst wil dan entertainment bieden.

Inhoudelijk gaan de kunstwerken dan over zaken die ons boeien, maar niets van ons vragen, en nog vaker over blijheid en geluk. We belanden in een wereld zonder lijden, we kunnen ons identificeren met gelukkige mensen. En valt het lijden niet weg te moffelen, dan kunnen we het nog door overdrijving een onverwacht karakter geven, zodat het grappig wordt. We vergeten de tragedie door er een komedie van te maken.

Vaak wordt een dergelijke kunstbeleving afgewezen als escapisme: het inruilen van de werkelijke wereld voor de kunstzinnige (ingebeelde) wereld wordt als inauthentiek of zelfs als gevaarlijk beschouwd. Relatief bekend is de kritiek van Blaise Pascal (in zijn *Gedachten*) op wat hij afleiding (*divertissement*) noemt van onze ellendige toestand, in het bijzonder van de dood (voor een uiteenzetting: zie de brochure *Bescheiden spelen en sporten*, paragraaf *Blaise Pascal waarschuwt tegen amusement als afleiding*). Afleiding is echter op zich niet slecht (zeker niet voor wie Pascals "oplossing" voor het lijden, het christelijk geloof, afwijst). Wel moet men zich bewust zijn van het gevaar dat men te vaak of te lang verblijft in de fictieve wereld waarin men ontsnapt voor het lijden in de werkelijke wereld. Er moeten grenzen gesteld worden aan de ontsnapping, zo niet ruïneren wij onszelf.

Opvallend is dat vele kunstwerken (of zelfs de meerderheid ervan?) toch over lijden handelen en droefheid tonen.

2.1.2.3. Het lijden relativeren

In kunst worden we vaak aangetrokken tot negatieve gebeurtenissen en gevoelens. We lijken

te genieten van lijden. Will Tura's grootste hit is niet *Hoop doet leven* (en ook niet *De Rode Duivels gaan naar Spanje*), wel *Hopeloos* (naast *Eenzaam zonder jou*). Exemplarisch voor dit gegeven is het succes van bijvoorbeeld horrorfilms, rampenfilms en ook de grote klassieke tragedies en hun vele moderne opvolgers.

De veelzijdigheid van het tragische

Vele kunstfilosofen en literatuurkenners hebben hun eigen theorie over de tragedie als kunstgenre ontwikkeld. Er komt meestal veel inventiviteit bij kijken, maar de poging ontgoochelt keer op keer, niet verwonderlijk: het is hoogst onwaarschijnlijk dat de diversiteit van het menselijk lijden in één formule kan gevat worden.

Traditioneel wordt de tragische situatie omschreven als het feit dat de mens niet kan ontsnappen aan een ellendig noodlot, wat die ook doet. Soms wordt eraan toegevoegd dat het noodlot zich juist voltrekt door de – steeds te vergeefse – acties om eraan te ontkomen (juist de waarschuwing “pas op voor die aanstormende auto” maakt dat de gewaarschuwde van het verschieten afwijkt van zijn traject, de autoweg op, zodat hij aangereden wordt; juist dat Laius na de voorspelling dat zijn zoon Oedipus hem zal vermoorden, de pasgeborene verwijderd uit zijn paleis, maakt dat de zoon zijn vader zal vermoorden). Het is echter duidelijk dat de grote tragediën ook andere situaties vóór het voetlicht brengen.

Rudolf Boehm betoogt in zijn *Tragiek - Van Oedipus tot Faust* (2000) dat er in de grote tragedies geen sprake is van een *fatale noodzaak: hun helden en heldinnen gaan ten gronde aan een eigen waan*. Zo is Sophocles' Oedipus het slachtoffer van zijn idee *dat alles zich ten goede moet keren wanneer enkel de gehele waarheid aan het licht komt*; zo is de waan van Shakespeares Hamlet dat hij gelooft dat zijn beroemde vraag (of men moet *de slingers en pijlen van een verschrikkelijk noodlot in de geest verdragen* of eerder moet *naar de wapens grijpen tegen een zee van kwellingen en door verzet er een einde aan te stellen*) eens voor altijd beslecht kan worden, terwijl men dat toch maar *van geval tot geval, van uur tot uur kan beslissen en men onmogelijk een antwoord op deze vraag kan verlangen dat eens voor altijd geldt*; zo is de ellende van Goethes Faust het gevolg van zijn idee *dat de mens het allergrootste kan volbrengen wanneer hem enkel bovenmenselijke, bovennatuurlijke krachten ten dienste staan* (Boehm bespreekt verder *Antigone* van Sophocles, *Macbeth* van Shakespeare, *Lucifer* van Vondel, *Phèdre* van Racine, *Wallenstein* van Schiller, *Dood van Empedocles* van Hölderlin en *Prinz Friedrich von Homburg* van von Kleist). Deze interpretatie stelt de noodzaak van het noodlot in vraag: indien de held(in) het waanzinnige van diens idee zou inzien, zou die zijn zogenaamde noodlot kunnen ontlopen.

Meerdere tragedies tonen hoe velen die zich sterk voelen, de waanidee hebben dat geweld loont, maar hoe ze op het einde moeten vaststellen dat wie het zwaard trekt, door het zwaard zal vergaan. De morele waarschuwing is duidelijk: schurken (zoals Shakespeares Richard III en Macbeth) gaan ten onder, niet door een noodlot, maar als gevolg van hun schurkendaden.

Ondertussen laat de tragische hoofdfiguur, schurk of niet, meestal een spoor na van doden of in elk geval ongelukkigen (Iphigeneia wordt gedood door haar vader Agamemnon, die gedood wordt door zijn vrouw Klytaimnestra en haar minnaar Aegisthos, die beiden gedood worden door Klytaimnestra's zoon Orestes, die daarom geplaagd wordt door de wraakgodinnen; Hamlet brengt de dood teweeg van zijn moeder Gertrude, zijn oom en stiefvader Claudius, diens trawanten Rosencrantz en Guildenstern, de nar Polonius, diens zoon Laërtes en dochter Ophelia; Faust drijft

Margerite tot krankzinnigheid). Het noodlot slaat vaak toe vooraleer je kan pogen het te ontlopen.

Het meest tragische is het lot van de persoon die de waan van de ideeën van anderen helder inzielt, maar de anderen niet kan overtuigen en samen met hen als gevolg van hun waan ten onder gaat. De meest tragische figuur is Cassandra, is de hedendaagse klimaat- en milieuactivist (zoals op het toneel gebracht door Bernard Foccroulle in zijn opera *Cassandra*).

Bij al deze varianten blijft dezelfde vraag: waarom kijken wij graag naar tragische kunstwerken, waarom beleven we kunstzinnig genoeg aan geweld en lijden?

De aantrekkingskracht van de tragediën

Er zijn twee verklaringen voor het feit dat we kunnen genieten van lijden in kunstwerken.

Ten eerste beseffen we dat het niet om echt, maar slechts om verbeeld (gefantaseerd) lijden gaat. Ellen Winner stelde vast dat proefpersonen anders reageren als onaangename beelden gepresenteerd worden als documentaire beelden dan wanneer ze als kunst worden gepresenteerd. Kunst levert minder negatieve emoties op en tegelijkertijd ook positieve, omdat we ook naar het hoe (de vorm) van de boodschap kijken. Het lijden is mooi of expressief gemaakt.

Ten tweede beseffen we dat het lijden niet ons lijden is. Het zijn anderen die lijden, en dat lucht ons op. Het is een gevoel dat ook buiten kunst kan optreden, zoals de epicuristische filosoof-dichter Lucretius (99-55 v.o.t.) duidelijk maakt: *Heerlijk om bij een zware storm vanaf het land / een ander te zien zwoegen op de wijde zee, / niet dat andermans ellende zulk genoeg schenkt, / maar wel de aanblik van het jou bespaarde leed* (*Over de natuur*, beginregels boek 2). En als ook ons dat lijden niet bespaard blijft, dan versterkt kunst tenminste deze troostrijke gedachte: we zijn niet alleen, ook anderen lijden. In dit verband wordt vaak het begrip *catharsis* aangehaald.

Volgens Aristoteles behoort het tot *de essentie* van de tragedie dat *door medelijden en vrees een catharsis van dergelijke gevoelens wordt bewerkstelligd* (*Poëtica*, hoofdstuk 6 - 1449 b 27-28). Het begrip *catharsis* wordt vertaald als *zuivering, reiniging, verzoening* of *verlichting*. Aristoteles gebruikt in de overgeleverde fragmenten het woord maar één keer en legt het niet uit. Volgens Casper de Jonge (in zijn inleiding op de vertaling van de *Poëtica*) worden vandaag de dag nog twee interpretaties verdedigd, de emotioneel-reflectieve en de intellectueel-didactische.

De emotioneel-reflectieve interpretatie stelt dat de tragediën zorgen voor opluchting, omdat de heftige emoties verzoend worden met de rationele reflectie dat gelukkig wij niet het slachtoffer zijn van de verschrikkingen die op het toneel te zien zijn. De tragedie doet ons het eigen lijden relativiseren. Een enigszins tegengestelde interpretatie blijft mogelijk.

De intellectueel-didactische interpretatie stelt dat de tragediën ons tonen hoe tragisch het leven wel is, in het bijzonder hoe ook voortreffelijke, onschuldige personen slachtoffer worden van verschrikkingen, als gevolg van de handelingen van anderen, of als gevolg van de eigen blindheid en de eigen zelfoverschatting. Dat lijden van anderen kan op elk ogenblik ons deel, ons lot worden. De catharsis komt door het laten varen van het hoogmoedig idee dat ons geen kwaad kan overkomen, dat wij – zoals goden – onkwetsbaar zouden zijn.

Een bescheiden catharsis combineert beide inzichten: het ergste moet voor ons waarschijnlijk nog komen, maar nu is ons lijden niet zo erg als bij anderen. Soms hebben we zelfs redenen om te lachen, is onze tragedie een droef blijspel. En soms kunnen wij moderneren, meer dan de oude Grieken, het lijden effectief verminderen.

2.1.2.4. Het lijden verminderen

Het menselijk lijden veroorzaakt door de natuur (bv. honger, ziekte, rampen) kan door technologische kennis teruggedrongen worden. De taak van de filosofie, maar ook van de kunst, is om erop te wijzen dat dit maar deels kan en zelf ook nieuw lijden kan veroorzaken, en om te wijzen op de noodzaak van inkrimping om dat nieuwe lijden te voorkomen (zie p. 69, in de paragraaf over *Kunst en utopie*).

Het menselijk lijden aangedaan door andere mensen (onrecht) lijkt veel moeilijker terug te dringen, omdat de moreel-politieke rationaliteit (zie de paragraaf *Ethiek en esthetiek zijn niet één*, p. 29) al te vaak het onderspit moet delven tegen de emoties. De taak van de kunst is hier om de vormen van onrecht aan te klagen, om mensen aan te sporen tegen het onrecht te strijden en om erop te wijzen dat er meer mogelijk is dan de meesten denken, om de juiste definitie van “utopie” te verduidelijken: “iets wat noodzakelijk is en hoewel (zeer?) onwaarschijnlijk, toch niet onmogelijk en in elk geval deels realiseerbaar” (zie opnieuw de paragraaf over *Kunst en utopie*).

Hier kan in elk geval geen enkele utopist omheen: er zal altijd voor een deel lijden blijven, al was het maar als gevolg van de menselijke sterfelijkheid en de uiteindelijke zinloosheid van het bestaan. Ook hier kan kunst ons ten dienste zijn.

2.1.2.5. Het blijvende lijden erkennen

Het bestaan van het lijden roept de vraag op naar de oorsprong ervan en zo de filosofische basisvraag *waarom er iets is en niet niets*. Er is echter geen antwoord mogelijk: het bestaan is een mysterie, dit wil zeggen dat, hoewel de vraag voor ons zinvol is, we de vraag nooit zullen kunnen beantwoorden. Alle antwoorden, van religieuze aard, filosofische aard (bv. het geloof in een einddoel van geschiedenis, van Kant over Hegel tot Marx) of artistieke aard (zie paragraaf *Bijdrage van kunst aan kennisverwerving*, p. 35), kunnen én moeten onmaskerd worden als ficties. Het mysterie uit zich in diverse tegenstellingen.

De logica leert ons dat we tegenstrijdige stellingen enkel kunnen aanvaarden als we verschillende standpunten kunnen innemen die elk hun eigen stelling teweegbrengen. Het bestaan zit vol tegenstrijdigheden: mensen (en ook andere wezens) willen geluk, plezier, het leven, maar krijgen ongeluk, lijden, de dood. Het meeste leven is slechts mogelijk door ander leven te vernietigen. Deze tegenstrijdigheid is absurd voor ons, is onmogelijk te begrijpen, want we kunnen het eigen standpunt niet zomaar opgeven. We maken wel deel uit van de wereld, maar blijven altijd tegenover de wereld staan.

Vermits we de tegenstrijdigheden niet kunnen oplossen, lijkt de gepaste reactie erin te bestaan dit te erkennen en dan de bijhorende vragen te laten voor wat ze zijn. Dit is echter enkel mogelijk voor een zuiver rationeel wezen, een wezen dat de wereld enkel van buitenaf bekijkt. De “oplossing” van Spinoza, om de wereld *sub specie aeternitatis* (in het licht der eeuwigheid) te bekijken, is ideëel mogelijk, maar niet materieel. De mens, die naast de rede ook motivaties en emoties heeft (een wezen is dat niet kan ontsnappen aan de wereld), is veroordeeld om met de vragen bezig te blijven, om het mysterie van het bestaan te beleven. Dat is nodig, enerzijds om niet in de steeds verleidelijke val te lopen van (religieuze en filosofische) nepantwoorden, en anderzijds om niet ten onder te gaan aan de droefheid vervat in het mysterie, maar om blijven de kracht te vinden op zoek te gaan naar blijheden (zie de brochure *Het mysterie van het bestaan in*

*gedachten houden*⁵). Een dergelijke beleving kan door een gepaste filosofische reflectie, door (niet-religieuze) rituelen, door natuurbeschouwing (lees de brochure *Bescheiden wandelen*, punt 2.2.6.) én door gepaste kunstwerken, dat zijn kunstwerken die ons duidelijk het mysterie tonen én ons aansporen om er ons niet door te laten verlammen. Het zijn droefblij kunstwerken, in het bijzonder tragediën die doorheen de tragische droefheid blijheid laten schemeren.

Men kan zich afvragen of bepaalde kunstvormen zich beter dan andere lenen tot een dergelijke beleving van het mysterie van het bestaan.

Susan Sontag stelt in haar schitterend essay *Over fotografie* (1977): *Iedere foto is een memento mori. Een foto maken is deelhebben aan de sterfelijkheid, kwetsbaarheid of veranderlijkheid van een ander mens (of ding). Door dat moment eruit te snijden en te doen stollen, getuigen alle foto's van de meedogenloze smeltkroes van de tijd. Ons benauwende besef dat alles vergankelijk is, is nog drukkender geworden sinds de camera ons een middel heeft verschaft om het vluchtige moment te 'fixeren'.* In de fotokunst willen we de wereld en onszelf vereeuwigen, maar we tonen er enkel onze vergankelijkheid mee aan, terwijl we toch even de tijd doen stilstaan. Wat met muziek, de kunst van het verstrijken van de tijd?

Volgens meerdere filosofen is muziek de uiting van het loutere levensgevoel.

Volgens Schopenhauer ervaren we in muziek de Wil die achter de hele wereld schuilt en die in de eerste plaats de wil is om te leven (meer uitleg p. 51). We beschouwen de Wil dan echter op zich, als *zuiver subject van kennen*, d.w.z. los van onze eigen wil, zodat we er geen last meer van hebben. Het mysterie van het bestaan houdt dan op te bestaan voor ons, we vertoeven in de eeuwige wereld van Platonische ideeën. Schopenhauer blijft (zoals Spinoza) een metafysicus die het mysterie wil opheffen in plaats van het te erkennen en ermee te (leren) leven.

Volgens Rudolf Boehm *maakt muziek het ritme van het leven waarneembaar*, gekenmerkt door *komen en gaan, opgang en neergang, vooruitgang en achteruitgang* (reeds uitgelegd op p. 27-28). Een mens moet beseffen dat die sterfelijk is, echter zonder droefheid daarover, omdat de vergankelijkheid de mogelijksvoorwaarde is van het leven. Waarom moet dit echter zo zijn? Boehm kan geen overtuigende reden geven waarom we zo een droefheid niet mogen voelen.

Misschien is vooral de tuinkunst aangewezen om het mysterie van het bestaan te beleven.

Tuinkunst

De tuinkunst wordt doorgaans te weinig geapprecieerd. De siertuin geeft ons een veelheid aan mooie vormen, kleuren, composities van bomen, planten, bloemen, dieren, water, aarde. Het genoeg is echter niet enkel visueel, maar ook auditief (ruisende bladen, kabbelend water, gezang van vogels, gezoem van bijen), olfactief (geur van gras, bloemen, aarde), tactiel (de zachtheid van bladen, de koelte van water, de koude van de wind) en zelfs gustatief (de smaak van vruchten). Geen kunst kan zozeer alle zintuigen strelen. Het tegendeel ligt echter steeds op de loer: onaangename gezichten (het gras is verdord), onaangename geluiden (een stervend dier reutelt), onaangename geuren (de vijver stinkt door de afgevalen bladeren), onaangename aanrakingen (de netels branden), onaangename smaken (de worm zit in de appel). Een tuin is immers steeds een deel cultuur en een deel natuur. De mens wil de natuur temmen volgens diens

⁵ www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/mysterie.pdf

esthetische smaak en legt vormen op aan de natuur, maar de tijd doet zijn werk en de natuur gaat weer haar eigen gang. Een tuin houdt het midden tussen het huis, zuiver cultuur en grotendeels onder controle te houden, en de wilde velden, bossen, zeeën en bergen, zuiver natuur en machtiger dan de mens. Een tuin dwingt de mens steeds tot bescheidenheid (lees meer in het artikel *De filosofische betekenis van een tuin*⁶). Een tuin toont verval en soms weer herstel. Een tuin is mooi en soms lelijk, maar heeft steeds een boodschap, als gevolg van het gebruikte medium, levende organismen. Geen kunst toont het wonderlijke, en uiteindelijk het mysterieuze van het leven zozeer als de tuinkunst – voor wie de tijd wil nemen.

Mensen zouden meer moeten tuinieren. Iedereen die dat wil, zou een (deel van) een tuin ter beschikking moeten krijgen, of ten minste een terrasje waar die aan de slag kan gaan met groen. Kunstliefhebbers zouden meer tuinen moeten bezoeken, de tuintjes van familie, vrienden en burens, de kleine en grote openbare parken, de toontuinen op de bloemenshows, de pronktuinen op de opentuinindagen. Wie zelf geen tuin heeft, kan soms een steek van jaloezie voelen, maar dat mag geen bezwaar zijn: we gaan toch naar Van Gogh kijken, ook al kunnen wij er zelf geen kopen. Er blijft een verschil: een tuin heb je niet echt waargenomen als je niet vaak kunt terugkeren. De tuin siert alle seizoenen, elk met hun eigen charme én hun hinderlijke kanten.

Een tuin kan verfraaid worden met beeldende kunst en beeldende kunst komt vaak meer tot haar recht in een tuin. Beelden en de omringende tuin zouden meer moeten versmelten tot één kunstwerk. Hier en daar kan je een filosofische tuin bezoeken, een zentuin, een 18^e-eeuwse kasteeltuin met zogenaamde *frabriques* of nieuwgebouwde ruïnes (bv. het Parc Jean-Jacques-Rousseau in Ermenonville, boven Parijs) of een park dat oproept tot filosofisch nadenken (bv. het Parc philosophique d'Alleur, nabij Luik, of de filosofische tuin van het Erasmushuis in Anderlecht).

Arthur Schopenhauers esthetiek

Schopenhauers visie op kunst (uiteengezet in boek 3 van deel 1 van zijn hoofdwerk *De wereld als wil en voorstelling*) steunt op zijn metafysiek, schatplichtig aan Kant en Plato.

De wereld heeft 2 kanten, enerzijds de (noumenale) wereld als Wil, een zinloze energie (een oerdrift), en anderzijds de wereld als voorstelling (fenomenale wereld), dat is de wereld zoals ik die ervaar in ruimte en tijd en waarvan ik een deel ben, de wereld waarin de Wil zich opgesplitst heeft in individuen die elkaar voortdurend bekampen, met alle ellende en pijn vandien. Er is echter ook een tussenliggende laag: de wereld van de platonische ideeën. De Wil drukt zich eerst uit in ideeën vooraleer ze versplintert in de concrete individuele uitingen van de ideeën. Kunst geeft deze ideeënwereld weer. Door een kunstwerk te aanschouwen, richt ik mij tot de ideeënwereld en onttrek mij zo aan de fenomenale wereld van de steeds met elkaar vechtende uitingen van de Wil, de wereld van tijd en ruimte, de wereld van ellende en pijn. De kunstwaarneemster wordt een *zuiver subject van het wilsvrije kennen*. Kunstaanschouwing is dus een vorm van kennen, maar verschilt wezenlijk van het wetenschappelijk kennen.

Als ik de werkelijke wereld bekijk, zie ik die in relatie tot mijn strevingen en blijf ik in de maalstroom van strijd en dus lijden. De aanschouwing van de wereld dient dan om tot nuttige kennis te komen, die mijn belangen dient. De wetenschap, die *de rust noch duur kennende stroom van oorzaken en gevolgen nagaat*, is als *een zware storm die zonder begin of doel voortraast, die alles doet buigen en met zich meesleurt*, of met een ander beeld, *als de ontelbare druppels van*

een waterval die druk in beweging zijn, voortdurend veranderen en geen moment rust kennen (Schopenhauer was een groot stilist). Als ik daarentegen een kunstwerk bekijk, zie ik (een deel van) de wereld die is stilgezet door de kunstenaar, omdat het kunstwerk niet langer concrete dingen weergeeft, maar de ideeën erachter, de essentie van de dingen. Gustav Klimt beeldt met zijn schilderij *De kus* geen concreet koppel weer, maar de idee van lichamelijke liefde. De aanschouwing van het kunstwerk is belangeloos, ik betrek de dingen voorgesteld door het kunstwerk niet langer op mijn verlangens. De kunst, die *het object van haar contemplatie wegrukt uit de stroom van het wereldgebeuren*, is als *een stille zonnestraal, die de baan van deze storm doorsnijdt*, of met een ander beeld, *als de regenboog die vredig boven dat razende tumult hangt*.

Eenvoudig gezegd: kunst brengt rust. Door het waarnemen van kunst stap ik uit de maalstroom van de gewone wereld en dat maakt het leven wat draaglijker.

Schopenhauer maakt hierbij een rangschikking op van de kunsten, op basis van de mate waarin een specifieke kunst (bepaalde ideeën van) de Wil objectivert:

- de laagste trap van de objectivering van de Wil: de bouwkunst, die strijd toont tussen de zwaarte (de stenen willen naar de aarde vallen) en de starheid van de materie (het gewelf dat zich wil blijven verheffen), met als zusterkunst de hydraulica (watervallen, fontein, meren).
- de hogere trap van de plantaardige (en dierlijke) natuur: de tuinkunst, waarbij het schone berust op de diversiteit van de aanwezige natuurlijke voorwerpen, die zowel afzonderlijk tot hun recht komen als zich in passende combinaties manifesteren. Het schone van de tuinkunst is echter vrijwel geheel een zaak van de natuur, waaraan de kunstenaar weinig heeft toe te voegen. Anderzijds kan de tuinkunst zeer weinig uitrichten tegen de onwil van de natuur. Als object van de kunst vallen de planten- en dierenwereld hoofdzakelijk onder de landschapsschilderkunst (met inbegrip van stillevens en geschilderde architectuur, zoals ruïnes en kerkinterieurs).
- de hoogste trap: de beeldhouwkunst, die de schoonheid en gratie van de mens tot onderwerp heeft, en de (historie)schilderkunst, die ook het karakter uitbeeldt.
- als de kunst niet enkel een (steeds vooraf gegeven) Idee aanschouwelijk voorstelt, maar een (enkel achteraf te construeren) verstandelijk begrip wil oproepen, krijgen we een allegorie, die wel in de beeldende kunst kan voorkomen, maar enkel acceptabel en doelmatig verwerkelijk kan worden door het geschreven woord van de poëzie (met lyriek, roman, drama en, als summum, de tragedie, die het vreeswekkende van het leven uitbeeldt), die vanuit het begrip de toehoorder weer naar het aanschouwelijke van de Idee leidt.
- los van al deze kunstenvormen staat de muziek: zij drukt geen objectivering van de Wil uit, maar de Wil zelf. In de muziek aanschouwen wij de wereld in zijn totaliteit als nooit stoppende strijd tussen de verschillende individuele uitingen van de Wil.

In kunst vergeet ik mij, hef ik mijzelf op als willende persoon, word ik verlost. Het is natuurlijk maar tijdelijk en dus maar half werk. De echte verlossing van het lijden is, zoals het boeddhisme nastreeft, zich door totale ascese daadwerkelijk opheffen als willend individueel ik: de Wil moet *niet slechts voor enkele momenten, zoals onder het genot van het schone, maar voor altijd tot bedaren gebracht, moet helemaal uitgeblust worden op één laatste smeulende vonk na, die het lichaam in stand houdt en er samen mee zal uitdoven*.

Het is een onmogelijke houding voor een materieel wezen (tenzij we, door zelfmoord, zelf ons lichaam uitdoven, wat Schopenhauer – inconsequent – afwijst) en bovendien, als nederige houding ook niet wenselijk. Een bescheiden persoon stelt zich noodgedwongen tevreden met *enkele momenten* van troost, onder meer bekomen door kunstbeleving.

⁶ [www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/De filosofische betekenis van een tuin.pdf](http://www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/De_filosofische_betekenis_van_een_tuin.pdf)

2.2. Goedleven eist goede kunstbeleving

2.2.1. Kapitalisme nefast voor goede kunstbeleving

Sinds vijf eeuwen leven we onder de heerschappij van het kapitalisme, dat twee grote kenmerken heeft.

Ten eerste is (net zoals dat het geval was in de feodale samenleving) de rijkdom en het kapitaal van de gemeenschap in hoofdzaak eigendom van enkele privépersonen. Dit kenmerk komt aan bod in deel 3 van deze brochure.

Ten tweede start (in tegenstelling tot het feodale systeem) de productie van economische goederen niet vanuit de behoeften (de vraag), maar vanuit het streven van de kapitaalbezitters om winst te maken, om hun kapitaal te vermeerderen en dus om de economie te doen groeien. Dit kenmerk maakt het kapitalisme tot een allesverslindend monster. Nadat het eerst grond en arbeid onderworpen had aan het privébezit en het winst- en groeistreven, richtte het vervolgens zijn klauwen op culturele producten zoals wetenschap, onderwijs en kunst.

Kunstwerken zijn in hoofdzaak enkel nog commerciële producten, economische goederen die winst moeten opbrengen. Alle kritiek die te geven valt op de kapitalistische organisatie van spel en sport (zie de brochure *Bescheiden spelen en sporten*, punt 2.1.2.2.), moet herhaald worden met betrekking tot kunst. De kapitalistische commercialisering heeft vier nefaste gevolgen.

2.2.1.1. Kunst is minderwaardig geworden aan wetenschap

Onder het kapitalisme wordt wetenschap de belangrijkste culturele activiteit en overvleugelt zowel religie als kunst, want wetenschap leidt tot technologie die de economische productie doet stijgen. In het onderwijs en onderzoek gaat alle aandacht en geld naar STEM (Science, Technology, Engineering, Mathematics). Wie kunst kiest als beroep, kiest voor bestaansonzekerheid, tenzij die meedraait in het commerciële circus.

2.2.1.2. Passieve kunstbeleving overheerst actieve kunstbeleving

Mensen moeten in het kapitalisme niet zelf kunstwerken maken, maar moeten kunstwerken tegen betaling consumeren, wat dat brengt het meeste op. Creativiteit wordt afgeremd, behalve bij een kleine minderheid die de kunstproductie moet verzekeren.

Met de smartphone kan iedereen nu op elk moment foto's nemen, maar niemand wordt geleerd hoe je mooie of veelzeggende foto's kan maken. Het enige wat telt, is dat we veel foto's maken en opslaan om de servers veel elektriciteit te laten gebruiken, en dus zitten de servers vol narcistische, artistiek waardeloze, meestal zelfs lelijke beelden.

2.2.1.3. Winststreven tast kwaliteit kunst aan

De kwantiteit van kunstconsumptie is belangrijker dan de kwaliteit ervan. Commerciële, gemakkelijke, meestal minderwaardige kunstwerken overwoekeren de kunstwerken van hogere

kwaliteit die meer inspanning vragen. De analyse van Jaap Kruithof moet steeds opnieuw onder de aandacht gebracht worden: *Er is uniformering die leidt tot een kwalitatieve nivellering. Men kiest voor het simpele, het gemakkelijk begrijpbare, het sensationele, het reeds bekende. Er was een tijd, in de 18^e, 19^e en begin 20^e eeuw dat een elite zich geroepen voelde om te ijveren voor een algemene kwaliteitsverhoging. Die elite kende zich een voorhoederrol toe en wenste iedereen deelachtig te maken aan de hogere cultuurproducten (het klassieke concept van volksopvoeding). Ze geloofde in vooruitgang qua inzicht, esthetisch aanvoelen en morele houding en ze dacht dat via onderwijs en vorming bij allen te kunnen doen ingang vinden. In de welvaartsstaat is dat ideaal verdwenen. Er is geen of weinig streven naar vorming van de massa, de mensen krijgen in hun vrije tijd vooral ontspanning, goedkope tijdpassering (Arbeid en lust, deel II, §157, 1986). Of met woorden uit zijn boek over muziek: De markt, de gemonetariseerde ruil met het aanbod-vraag-mechanisme, heeft ook inzake de cultuurproducten, inclusief de kunsten, zoveel macht naar zich toetrokken dat zij steeds meer bepaalt wat wel en niet waardevol is. Wat vooral telt, is het succes, de verkoop. Om op de markt te slagen, moet je opvallen en simpele kost presenteren. Het gemiddelde niveau van de consument mag niet worden overschat, als gevolg van een onderwijs dat zelf consumptief is gericht, en als gevolg van oppervlakkige radio- en televisieprogramma's. Zelftevredenheid belet ons in te zien dat we in tal van opzichten minder sensibel zijn dan onze voorouders. Met wat moeilijk is, doen we niet mee, het vergt teveel concentratie. Het kapitalisme heeft velen geleerd dat ontspanning in luxe het hoogste levensdoel is (Geen dier jankt zo ongenadig als de mens, hoofdstuk De logica van het moderne kapitalisme, 1997).*

Een zeer kleine niche van elitaire, meestal ontoegankelijke kunst blijft bestaan, zodat de heersende klasse zich kan onderscheiden (zoals geanalyseerd door Pierre Bourdieu, p. 39). Het tussensegment van kwaliteitsvolle, toegankelijke kunst is vermorzeld tussen platte commerciële kunst enerzijds en pretentieuze elitaire kunst anderzijds (denk aan vele conceptuele kunstwerken).

2.2.1.4. Groei leidt tot absurde, rampzalige overvloed aan kunst

De hoeveelheid commerciële én elitaire kunst groeit, net zoals de gehele economische productie, exponentieel. De technische reproduceerbaarheid van kunst (vooral muziek, fotografie en film) zorgde voor een eerste opstoot. Het consumentisme van de welvaartsstaat leidde tot consumptie om de consumptie. *Het aanbod evolueert naar overaanbod. Geen mens kan nog alles in zich opnemen en verwerken. De radio zendt de hele dag uit zonder pauze en we laten de zender maar ontstaan, wat er ook komt. We horen, maar luisteren niet, weten niet wat we horen*, aldus Jaap Kruithof (*Geen dier jankt zo ongenadig als de mens*). De digitalisering van de technologie deed de boel ontploffen. Er zijn zoveel muziekstukken, tv-series, films, maar ook podiumvoorstellingen en tentoonstellingen, dat we nog slechts een fractie kunnen waarnemen van wat geproduceerd wordt, zelfs binnen het subgenre waarin we ons specialiseren. Dat de meeste kunstwerken klonen zijn van elkaar en weinig meerwaarde bieden, wordt door marketing en vorming van hypes verdoezeld. Deze explosie heeft twee nadelen.

Ten eerste, we krijgen stress door *fomo* (*fear of missing out*), de angst om leuke kunstwerken niet waar te nemen en, nog beangstigender, om niet mee te kunnen praten met onze kennissen die ze wel hebben gezien of gehoord. Door het overaanbod kiezen mensen echter nog zelden hetzelfde en kunnen ze dus nog weinig met elkaar daarover van gedachten wisselen. Er is geen gemeenschappelijke wereld meer, wat de verbondenheid tussen mensen aantast, in het bijzonder

de verbondenheid tussen de verschillende generaties en tussen de diverse culturen.

Ten tweede, het overaanbod van kunst draagt in belangrijke mate bij tot de milieuproblematiek. Kunst maken vraagt energie en natuurlijke hulpbronnen, en ook het massaal reproduceren van de kunstwerken tast door de vereiste energetisch-materiële dragers de ecologische draagkracht van de aarde verder aan (zie p. 19, bij de kritiek op Vermeersch). Daar komt bij dat de kunstbeleving op tv en andere media dient als lokaas om mensen massaal te brainwashen door reclame, zodat ze nog meer (al dan niet artistieke) producten gaan kopen en het milieu nog verder vernietigen. Een dringende omslag is nodig, een niet-kapitalistische kunstbeleving is vereist.

2.2.2. Meer kunstbeleving is vereist, passief én actief

De waarde van kunstbeleving voor goedleven kan moeilijk overschat worden: kunst draagt bij aan de realisatie van de menselijke strevingen (zie punt 2.1.1.) en helpt met het omgaan met het lijden (zie punt 2.1.2.). Mensen moeten dan ook veel meer met kunst bezig zijn. De tijd hiervoor moet voor een groot deel ontnomen worden aan de sportbeleving, die omwille van het competitieve karakter moet afgewezen worden, een wedstrijd onder vrienden daar gelaten (zie de brochure *Bescheiden spelen en sporten*, in het bijzonder punt 3.2.2.). Die kunstbeleving moet uiteraard los gemaakt worden van de kapitalistische winstlogica.

De wanverhouding tussen wetenschap en kunst, wat betreft aandacht, prestige en financiële ondersteuning, moet rechtgetrokken worden.

Mensen moeten veel meer zelf kunst maken. *Muziek en dans, tekenen en theater zijn voor iedereen prachtige wegen naar vreugde en zelfexpressie, en er is niet veel geld voor nodig om die te bevorderen*, schrijft de Amerikaanse filosofe Martha Nussbaum (°1947) in *Niet voor de winst* (2010). Iedereen heeft recht op de vreugden van het kunstenaarschap. Iedereen kan creatief zijn, binnen diens eigen mogelijkheden, en de gemaakte kunst moet beoordeeld worden rekening houdend met die mogelijkheden. Je hoeft geen Bob Dylan te zijn om een liedje te maken, je hoeft geen David Hockney te zijn om een schilderij te maken. Er is niets mis mee om creatief te zijn met kurk of karton. Dat de waardering van amateurkunst vooral de waardering is van personen die je waardeert omwille van andere reden, maakt deze waardering niet waardeloos. Kwaliteitsverschillen mogen daarbij echter niet ontkend worden. Professionele kunstenaars blijven nodig.

Kunstbeleving moet bevrijd worden van de commerciële logica. Ontspannende, laagdrempelige kunst verdient uiteraard haar plaats, maar er moet naar gestreefd worden om hoogstaande, kwalitatieve kunst aantrekkelijk te maken voor iedereen. Volksopvoeding moet in ere hersteld worden. Het onderwijs moet veel meer aandacht aan kunst besteden (en minder aan sport).

Het overaanbod aan kunstwerken moet verdwijnen. Zoals alle economische productie moet ook de productie van professionele kunst verminderen (inkrimpen), tot de totale productie terug binnen de ecologische draagkracht van de aarde komt. Mensen waren in de jaren 1980 niet ongelukkig, omdat Rock Werchter maar één dag duurde. Minder kunstwerken betekent echter niet minder kunstbeleving. Technische reproductie moet oordeelkundig ingezet worden, maar live ervaringen moeten mogelijk blijven. Lokale en kleinschalige initiatieven moeten weer de overhand krijgen. Dat belet niet dat er hoe dan ook keuzes zullen gemaakt moeten worden, dat er een artistieke “planning” nodig zal zijn. Omdat kunst verbonden is met vrijheid en omdat kunstsmaken meer verschillen dan andere voorkeuren, is dat een lastige, maar niet onmogelijke taak. Daarbij zal gelijkvrijheid een leidraad moeten zijn.

3. Kunst en gelijkvrij samenleven

Goed samenleven vraagt om gelijkvrijheid tussen alle leden van de samenleving. De fundering hiervan werd reeds kort geschetst in de paragraaf *Ethiek en esthetiek zijn niet één* (zie p. 29). In onze samenleving beperken de meesten zich tot een halfslachtige houding, tot het bestrijden van té groot geachte ongelijkheden, tot het verkleinen van ongelijkheden die hier en nu aangepakt kunnen worden. Men beperkt zich een minimum pakket, zoals beschreven in de *Universele Verklaring van de Rechten van de Mens*. Wat betreft kunst, is er het artikel 27, § 1: *Eenieder heeft het recht om vrijelijk deel te nemen aan het culturele leven van de gemeenschap, om te genieten van kunst en om deel te hebben aan wetenschappelijke vooruitgang en de vruchten daarvan*. Gelijkvrijheid wordt niet vermeld, hoewel dat nodig is. Dit belet niet dat een beperkte strijd tegen ongelijke toegang tot artistieke productie en kunstbeleving geen verdienste heeft.

3.1. Strijd voor gelijkvrije kunstbeleving in de bestaande samenleving

De strijd tegen discriminatie op vlak van kunst maken en beleven is gelijkaardig aan de strijd tegen discriminatie op vlak van de andere vrijetijdsactiviteit, het spel en de sport (zie de brochure *Bescheiden spelen en sporten*, punt 3.1). Voor beide terreinen geldt dat er reeds talloze initiatieven genomen worden, zowel door de overheid als door private personen en organisaties, maar dat er nog heel veel te doen blijft, m.b.t. meerdere ongelijkheden.

Niet iedereen heeft evenveel vrijheid (mogelijkheid) om kunst te maken of kunst waar te nemen. Er wordt hier geen systematisch overzicht gegeven, enkel een paar voorbeelden.

Als gevolg van de vaak veronderstelde band tussen kunst maken en emotie hebben vrouwen meer de kans gekregen om kunst te maken dan om wetenschap te beoefenen of leidinggevende functies te vervullen. In bepaalde kunstdisciplines blijven de vrouwen echter zwaar ondervertegenwoordigd, zoals de beeldende kunsten of het componeren en dirigeren van klassieke muziek. Actrices klagen dat ze vanaf een bepaalde leeftijd nog amper rollen krijgen aangeboden, in tegenstelling tot hun mannelijke collega's. De vrouwen krijgen bovendien meestal minder aandacht, minder waardering en minder financiële vergoeding voor hun artistieke prestaties.

Ook personen met psychische problemen kunnen creatief zijn. Hier en daar is er aandacht voor hun zogenaamde outsiderskunst. Voor personen met een handicap worden soms sociaal artistieke projecten opgezet. De makers van emotie-tv zijn op de kar gesprongen met “reality” programma's over verslaafden en personen met het syndroom van down. Ze krijgen – terecht? – de kritiek dat ze kwetsbare personen gebruiken of uitbuiten, zoals vroeger mismaakten op de kermis werden tentoongesteld – en zeker is: “reality” is nooit de werkelijkheid. Die programma's zijn pure kunst, maar vermommen zich te vaak als documentaires. Hoe dan ook wordt het kunstmatige van deze programma's te weinig beklemtoond: ze geven geen realistisch beeld.

Met de toenemende vergrijzing is er meer aandacht voor de creativiteit van ouderen. Er moet op gelet worden dat de creatieve workshops en dergelijke niet betuttelend worden.

Kunstenaars worden vaak beschouwd als buitenbeetjes die moeten kunnen rekenen op meer

tolerantie dan anderen. Een homoseksuele geaardheid wordt vlugger aanvaard bij een artist(e) dan bij een leerkracht of bankbediende. Toch moeten ook nu nog vele kunstenaars, vooral degenen die zich richten tot een ruim publiek, hun seksuele geaardheid verbergen. Tv-makers van soaps steken wel hun nek uit om lgbtq+ thema's aan te kaarten.

Kunst gemaakt door allochtonen wordt meestal gezien als te vreemd, te ver weg of rondt minderwaardig, het werk van een excuus-allochtoon in "progressieve" kringen daar gelaten.

De belangrijkste scheidingslijn blijft die tussen diverse socio-economische klassen.

De analyse van Bourdieu behoudt haar waarde (zie p. 39). De hogere elitaire klassen beschikken over meer financieel kapitaal, maar ook meer cultureel kapitaal (kennis, vaardigheden, gewoonten, opleiding) en meer sociaal kapitaal (netwerk dat mogelijkheden opent). Iemand uit de hogere klassen kan zich meer toeleggen op kunst maken en heeft meer kans diens kunstwerken te verspreiden. Het verschil in klasse speelt ook een rol bij de passieve kunstbeleving.

Ook Bertrand Russell zag dit in, decennia vóór Bourdieu: *In sommige kringen wordt kunst bewonderd, terwijl ze in andere wordt geacht van de duivel afkomstig te zijn, in ieder geval als het moderne kunst is. Een mens met bepaalde smaken en overtuigingen kan zichzelf in de ene maatschappelijke klasse vrijwel een verworpene voelen, terwijl hij in een andere als een volkomen normaal iemand zou worden geaccepteerd. Vooral onder jongeren is dit de oorzaak van heel veel ongeluk. Voor de meerderheid is de omgeving waarin ze toevallig leven, meelevend. Ze nemen in hun jeugd de gangbare vooroordelen in zich op en passen zich intuïtief aan aan de overtuigingen en gewoonten die ze om zich heen ontdekken. Maar voor een grote minderheid, waartoe vrijwel iedereen behoort die intellectueel of artistiek enigszins begaafd is, is deze berustende houding onmogelijk. Als iemand uit een provinciestadje belangstelling heeft voor kunst, beschouwen zijn leeftijdsgenoten hem als onmannelijk en zijn ouders vinden hem immoreel. Als zulke jongeren naar de universiteit gaan, ontdekken ze waarschijnlijk geestverwante zielen. Als ze het treffen, lukt het hen misschien na hun studie het soort werk te vinden waarin ze nog steeds de mogelijkheid hebben geestverwante kameraden te kiezen (De verovering van geluk, 1930).* Cineast Lee Hall maakte er in 2000 een prachtige film over, *Billy Elliot*, een jongen uit de arbeidersklasse die, tegen de wil van zijn vader en broer in, balletdanser wil worden. De rol van de socio-economische achterstelling wordt mooi uitgewerkt doordat het persoonlijk verhaal verweven is met het thema van de grote staking van mijnwerkers tegen Margaret Thatcher begin de jaren 1980. De musicalversie, met muziek van Elton John, beklijft nog meer. Billy kan uiteindelijk gaan studeren aan de Royal Ballet School, maar vele jongeren uit de arbeidersklasse hebben dat geluk niet.

Er worden te weinig initiatieven genomen om de socio-economische kloof op vlak van kunst te verkleinen. Het opnemen van muzische vorming in de (overvolle lijst van) eindtermen voor het onderwijs, leidt enkel tot een paar pro forma activiteiten. Nog meer dan vroeger wordt er in de scholen vooral ingezet op STEM en wordt er bijna geen aandacht besteed aan kunst (behalve in het taalonderricht een beetje aan literatuur). Men kan nadenken welke initiatieven de staat nog zou moeten nemen en hoe ze kunst kan bewaren voor en tonen aan de hele bevolking (met als bijzondere vraag wat de rol van musea daarbij is). Het recht om vrijelijk deel te nemen aan het culturele leven van de gemeenschap en om te genieten van kunst blijft echter een lege doos als de vrijheid daartoe niet gelijk verdeeld is. En vrijheid zal pas gelijk verdeeld worden als er geen socio-economische klassen meer bestaan. De vraag stelt zich dan of kunst hiertoe zelf kan bijdragen.

Het is een onderdeel van de ruimere vraag of kunstbeleving bijdraagt aan het wegwerken van ongelijkheden. Volgens sommigen wel, omdat kunst het medeleven zou bevorderen. Klopt dit?

3.2. Bevordert kunst medeleven?

Het wordt vaak geuit: kunst waarnemen zou leiden tot een morelere instelling, tot meer empathie met anderen en zou dus bijvoorbeeld een goed middel zijn tegen racisme en andere vormen van discriminatie. Meestal wordt daaraan een pleidooi gekoppeld om meer aandacht te besteden aan kunst in het onderwijs.

Zo bouwt de filosoof en fantastische romanschrijfster Iris Murdoch (1919-1999) in *The sovereignty of Good* voort op Plato's visie op schoonheid (in zijn dialoog *Phaedrus*) en op Schopenhauer. Schoonheid doet ons onszelf vergeten. Als we onze aandacht richten op schone natuur, is er enkel nog het schone ding en wordt onze geest bevrijd van zelfzuchtige zorgen, en als die nadien toch terugkomen, lijken ze minder belangrijk. Dat geldt ook voor "goede" kunst (dus niet de fantasie-kunst die ons troost wil bieden voor onze zorgen): *goede kunst biedt ons zuiver genoeg in het onafhankelijke bestaan van wat excellent is, de perfectie van de vorm wekt onbaatzuchtige contemplatie op en voorkomt terugval in het zelfzuchtige droomleven.* Wat kunst hierbij voor heeft op de natuur: het gaat meestal om menselijke zaken. *Genieten van kunst is een oefening in de liefde voor deugdzaamheid.* Kunst toont hoe het begrip van deugd samenhangt met de menselijke conditie. Kunst overstijgt de zelfzuchtige en bezitterige beperkingen van de persoonlijkheid en kan de gevoeligheid vergroten van de kunstwaarnemer. Kunst toont ons vooral de verbinding, in menselijke subjecten, tussen een duidelijk realistische visie en medelijden. Kunst is dan ook geen afleiding of een bijkomstig iets, het is de educatiefste van alle menselijke bezigheden.

Rudolf Boehm meent in zijn *Poëtië* dat enkel het inbeeldingsvermogen van kunst bij de meerderheid van de bevolking kan zorgen voor een behoorlijk oordeelsvermogen, wat nodig is om een democratische politiek rechtschapen te maken (zoals al geschreven op p. 28).

Etienne Vermeersch vertrekt in *Een zoektocht naar waarheid* (hoofdstuk *Kan kunst de wereld redden?*) niet zozeer van gevoelens opgewekt door de inhoud van de kunstwerken, maar van het feit dat alle mensen in staat zijn tot de creatie en beleving van schoonheid en van kunst. De belangeloze gemeenschappelijke beleving van het schone stimuleert de saamenhorigheid. *De beleving zelf blijft echter een autonoom gebeuren. We nemen hetzelfde waar, maar iedereen ervaart het op een enigszins verschillende wijze. Er zit in de kunstbeleving iets gemeenschappelijks en iets verschillend.* Dat geldt niet enkel binnen één cultuur, maar ook als men meerdere culturen samen beschouwt. Net zoals *het gemeenschappelijk erkennen van dezelfde wetenschap de menselijke eenheid realiseert zonder dwang, kan ook het gemeenschappelijk beleven van schoonheid dit tot stand brengen*, maar dan wordt er de waarde van het respect voor de diversiteit aan toegevoegd. Het besef dat ieder mens, tot welke cultuur die ook behoort, in staat is tot het scheppen van schoonheid, leidt tot een grotere empathie onder de mensen en staat haaks op elke vorm van racisme, xenofobie en intolerantie. Het onderwijs zou dan ook meer aandacht moeten hebben voor de kunstgeschiedenis, als bijdrage tot het inzicht in het verleden van onze eigen beschaving en die van andere volkeren, om zo te komen tot een waardering van de enorme diversiteit van menselijke creativiteit.

Ook Martha Nussbaum houdt in *Niet voor de winst* een pleidooi om in het (hoger) onderwijs niet enkel economische en technowetenschappelijke vakken te doceren, maar ook kunst. Ze zet in op twee verschillende paarden.

Enerzijds wijst ze erop dat kunstbeleving de academische resultaten zou verhogen, leerlingen slimmer kan maken (en verder dat *de kunsten van wezenlijk belang zijn voor economische groei*

en het in stand houden van een gezonde zakencultuur). Ellen Winner (zie p. 32) stelt echter dat studenten in kunstgeoriënteerde scholen op academisch vlak niet beter scoren dan studenten in meer traditionele scholen en dat muziek kinderen niet slimmer maakt.

Anderzijds stelt Nussbaum dat *literatuur- en kunstonderwijs op vele verschillende wijzen het medegevoel kan bevorderen. Op scholen en universiteiten is de rol van de kunsten tweeledig. Kunst stimuleert de capaciteit voor spel en empathie in het algemeen en richt zich op bepaalde culturele blinde vlekken* (o.a. kwesties die raken aan geslacht, ras, etniciteit). *Hoewel niet elk lukraak uitgekozen werk voor deze rol geschikt is, kan de eerste rol gespeeld worden door werken die ver afstaan van de tijd en de plaats van de leerling. Voor de tweede rol dient het gekozen werk wat meer toegespitst te zijn op gebieden van maatschappelijk ongemak.*

Het lijkt aannemelijk dat kunstbeschouwing bij bepaalde personen een positief moreel effect kan hebben door de empathie te stimuleren, maar dit effect mag zeker niet veralgemeend worden. Sommigen denken zelfs dat dit effect bijna niet voorkomt.

Zo neemt Jean Jacques Rousseau (1712-1778) duidelijk stelling tegen de vermeende band tussen kunst en een morele ingesteldheid (deugdzaamheid) wat betreft toneelopvoeringen: *het hart van de mens is altijd juist over wat hem niet persoonlijk aanbelangt. In de ruzies waar wij enkel toeschouwer zijn, kiezen we onmiddellijk de kant van de rechtvaardigheid. Er is geen enkele daad van kwaadaardigheid die ons niet een levendig gevoel van verontwaardiging geeft, zolang we er zelf geen baat bij hebben. Ik heb horen zeggen dat de tragedie via afschuw naar medelijden leidt. Dat doet het inderdaad, maar om welk medelijden gaat het? Een voorbijgaande en ijdele emotie die niet langer duurt dan de illusie die ze heeft geproduceerd; een steriel medelijden dat zich voedt met enkele tranen en dat nog nooit de geringste daad van menselijkheid heeft voortgebracht. Als de imitaties van het theater meer tranen bij ons teweegbrengen dan de aanwezigheid van het nagebootste zelf zou doen, dan is dat omdat die emoties niet met eigenbelang vermengd zijn* (Brief aan d'Alembert over het theater).

Ellen Winner is sceptisch aangaande de bewering dat het lezen van literatuur de empathie zou verhogen: *het is zo gemakkelijk mooie, plausibele beweringen te maken over de empathische voordelen door narratieve werelden binnen te treden – en zo moeilijk deze beweringen te ondersteunen met bewijzen.* Bij het acteren (dus niet bij het naar toneel gaan kijken) vindt ze in haar experimenten wel enig bewijsmateriaal voor een empathie verhogend effect. Hoe het ook zit, er is een belangrijke moraalfilosofische bedenking te maken.

De pleidooien voor meer kunstervaring en meer kunstonderwijs om moreel gedrag te bewerkstellen kaderen in een visie die de nadruk legt op morele gevoelens in plaats van morele redeneringen (een visie die haar oorsprong vindt bij Hutcheson: zie p. 31). Het succes van Nussbaum ligt waarschijnlijk vooral aan het feit dat ze gevoelens centraal stelt (denk aan de titel van haar boek *Wat liefde weet: emoties en moreel oordelen*). Het lijkt of er (vooral bij vrouwelijke filosofes?) een grote beweging op gang is gekomen om gevoelens te herwaarderen, denk aan recente boeken met titels als *Kwaad spreken - wie gelooft de boze vrouw?* (van Sigrid Wallaert) of *Trots* (van Martha Claeys, die les volgde bij Nussbaum). Er is een groot gevaar verbonden aan deze evolutie.

Het probleem met gevoelens als basis voor moraal ligt in hun beperkte reikwijdte, zowel ruimtelijk ("ik hou van mijn buur, niet van de vreemdeling") als tijdelijk (gevoelens zijn vaak een kort leven beschoren). Gevoelens (ten minste de blijde gevoelens, niet de droeve) zijn positief als beleving van een gerealiseerde streving, maar niet als middel om strevingen te realiseren, niet als basis om beslissingen te nemen. Emoties zijn evolutionair ontstaan als gedragsregulatoren bij dieren

die in het hier en nu leven. Er is veel meer kans op goede beslissingen, die ook goed blijven op langere termijn, als die worden genomen op basis van rationele overwegingen. Een goede moraal is een rationele moraal, die meer garantie biedt op universaliteit.

Het verdient aanbeveling om, eerder dan Nussbaum, de grote analytische filosoof Bertrand Russell te lezen. Ook hij pleit (in *The Conquest of Happiness*, hfst. 15) voor meer zogenaamde geesteswetenschappen in het onderwijs: *Het is één van de gebreken van het moderne hoger onderwijs dat het te veel een training is geworden in het opdoen van bepaalde vaardigheden en te weinig een verruiming van geest en hart door een onbevooroordeeld onderzoek van de wereld.* Russell geeft het voorbeeld van een politicus: *Stel dat u in een verkiezingsstrijd gewikkeld raakt en merkt dat de beste weg naar de overwinning het beledigen van een of ander land is. Als uw geestelijke horizon beperkt is tot het heden of als u de doctrine hebt omarmd dat doeltreffendheid het enige is wat telt, zult u dergelijke twijfelachtige middelen toepassen. Daarmee zult u uw directe doel kunnen bereiken terwijl de latere consequenties rampzalig kunnen zijn.* Het komt er vooral op aan om de lange termijn in gedachten te houden en dat vraagt om meer morele (eerder dan technische) rationaliteit: *Als ik de macht had om het hoger onderwijs te organiseren zoals het volgens mij moet zijn, zou ik ernaar streven de oude orthodoxe godsdiensten te vervangen door iets wat de aandacht hoofdzakelijk zal richten op geverifieerde feiten. Ik zou proberen jonge mensen levendig bewust te maken van het verleden, een levendig besef bij te brengen van het feit dat de toekomst van de mens hoogstwaarschijnlijk onmetelijk veel langer zal zijn dan zijn verleden; en tegelijk met deze feiten, die de nietigheid van het individu benadrukken, zou ik een heel andere reeks feiten presenteren die aan de geest van de jongeren duidelijk maken dat een mens tot grootsse dingen in staat is, dat de mens wiens geest de wereld weerspiegelt, in zekere zin even groot wordt als de wereld en dat, bij de bevrijding van angsten die de slaaf van omstandigheden overvallen, hij een diepe vreugde zal ervaren.* Een waarschuwing is nodig. De weerspiegeling van de wereld mag niet neerkomen op de "oplossing" van Spinoza, om de wereld *sub specie aeternitatis* (in het licht der eeuwigheid) te bekijken en om er zich ideëel mee te vereenzelvigen (zie p. 49). De *diepe vreugde* moet voortkomen uit de gedeeltelijke realisering van de streving om zin te verwerven, een vreugde van een partiële zinvolheid, doordat het individu, ondanks zijn *nietigheid*, toch kan bijdragen aan enkele (al dan niet artistieke) *grootste dingen in de toekomst van de mens*.

Er moet nog een laatste bedenking gemaakt worden: in zover kunstwerken zouden kunnen leiden tot meer empathie, geldt dat niet voor alle kunstwerken, maar alleen voor kunstwerken met een passende inhoud. Dat ziet Martha Nussbaum scherp in.

Aansluitend bij het citaat hierboven over de tweeledige rol van de kunsten op scholen en universiteiten merkt Nussbaum op: *Maar om stabiel verbonden te zijn met democratische waarden hebben we een normatieve zienswijze nodig over de wijze waarop mensen met elkaar dienen om te gaan (als gelijken, op waardige wijze) en voor beide rollen van de kunst binnen het onderwijs is daarom selectiviteit vereist ten aanzien van de gebruikte kunstwerken. Antidemocratische bewegingen hebben geweten hoe ze de beeldende kunsten, de muziek en de retorica konden aanwenden op een wijze die bijdroeg tot het nog verder vernederen en stigmatiseren van bepaalde mensen en groeperingen.* Het onderscheiden van de democratische werken van de antidemocratische is echter een kwestie van nadenken (rede), niet voelen (emotie).

Hierbij stelt zich de vraag of het voldoende is de antidemocratische werken niet te selecteren voor het onderwijs. Moeten ze niet algemeen verboden worden? Ruimer gesteld: in welke mate mogen / moeten kunstwerken beoordeeld worden op het morele gehalte van hun inhoud?

3.3. Kunst moet moreel beoordeeld worden

Kunst en morele bezwaren

Kunstwerken worden vaak bekritiseerd en soms ook genegeerd (“gecanceled”) omdat ze bepaalde morele regels schenden, of ze worden door de overheid verboden omdat ze in strijd zijn met de wettelijke bepalingen. De meest voorkomende redenen zijn dat een kunstwerk

- (te)veel geweld toont of geweld verdedigt
- (te)veel seks toont of bepaalde seksuele praktijken normaliseert
- illegale daden toont en daartoe aanspoort (bv. gebruik van bepaalde genotsmiddelen)
- een persoon of een groep beledigt
- aanzet tot discriminatie of tot haat
- dierenleed veroorzaakt of dierenrechten schendt
- verkeerd geachte waarden of levenswijzen promoot (bv. voor de ene oorlogszuchtigheid, voor de andere pacifisme).

Het is niet altijd eenvoudig vast te stellen of dit zo is bij een concreet kunstwerk, net zoals dat ook niet eenvoudig is bij niet-artistieke handelingen of situaties.

Ten eerste, wat immoreel is of wat de wetten overtreedt, is onderwerp van discussie.

Ten tweede moet uitgemaakt worden of een bepaald kunstwerk effectief een vastgestelde regel overtreedt (bij een juridische klacht is dat de taak van de bevoegde rechter). Bij kunst stelt zich daarbij een bijkomend probleem: als immorele of onwettelijke zaken getoond worden, is dat dan bedoeld als verheerlijking en aansporing of als kritiek erop en afrading? *De boeken die de wereld immoreel noemt, zijn boeken die de wereld haar eigen schande toont* [books that show the world its own shame], schrijft Oscar Wilde in *Het portret van Dorian Gray*. De bedoeling van de kunstenaar is echter vaak niet duidelijk en kan verkeerd begrepen worden. En doet de bedoeling van de maker er wel toe? Is niet het effect op de waarnemer het belangrijkste?

Bij kunst stelt zich verder een probleem dat niet optreedt bij niet-artistieke handelingen of situaties: moet kunst, als het ware per definitie, niet boven moraal staan?

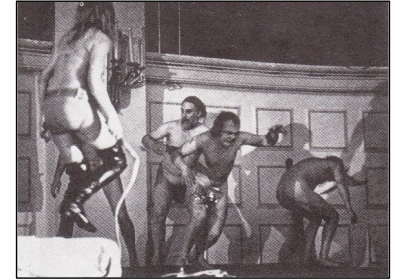
Vrijheid is essentieel om van kunst te kunnen spreken, zoals blijkt uit de definitie van kunst. Bij arbeidsactiviteiten kan men ook zoveel vrijheid als mogelijk nastreven, maar arbeid staat of valt niet met die vrijheid. Men kan daarom beweren dat een kunstenaar bij zijn kunstproductie meer vrijheid moet krijgen dan personen die een niet-artistieke activiteit beoefenen. Het transcendente karakter van kunst (het loskomen van de gewone werkelijkheid) zou ook mogelijk moeten zijn op vlak van de morele en wettelijke regels. Wie dat niet toestaat, maakt kunst onmogelijk en ontzegt de samenleving de talrijke voordelen van kunst (beschreven in punt 2.1.).

Men kan antwoorden dat bij een moreel of juridisch verbod enkel immorele of onwettelijke kunst verdwijnt en dat dat een goede zaak is. Net zoals bij bv. het recht op vrijheid van meningsuiting moet het recht op vrijheid van artistieke expressie afgewogen worden tegen andere rechten van andere personen en tegen andere waarden geldig in de samenleving. Er zullen genoeg neutrale of moreel positieve kunstwerken overblijven. Waarom zou kunst een absoluut bestaansrecht moeten hebben? Het verwerpen van immorele of onwettelijke kunst betekent enkel dat er minder kunstwerken zullen zijn, niet dat de samenleving alle kunst wordt ontnomen.

Bourdieu heeft er verder op gewezen dat het pleidooi voor kunst die boven moraal staat, een

elitair standpunt is. De elite stelt de zuiver esthetische blik centraal, en dit om zich te kunnen onderscheiden van de andere klassen (zie p. 39). Het volk reageert bij een kunstwerk veel meer vanuit het leven, ziet kunst verbonden met leven en dus ook met de moraal die het leven reguleert.

Er is echter nog deze vaststelling: kunst heeft vaak door het overtreden van de bestaande morele of wettelijke normen de discussie op gang gebracht of de bestaande normen wel de goede zijn, wat soms leidde tot het veranderen van die normen. Juist omdat de kunstenaar de normen overtreedt in zijn kunstwerk, en niet in de ernstige, “echte” wereld, is kunst de ideale plaats om zo een discussie en eventueel bijhorende verandering van normen op gang te brengen. De drie blote mannen bij de opvoering van het toneelstuk *Masscheroen* in 1967, heeft de auteur Hugo Claus een veroordeling opgeleverd voor openbare zedenschennis, maar heeft ook bijgedragen aan een lossere houding tegenover naaktheid. Men kan hiertegen inbrengen dat, zoals eerder opgemerkt (zie *Kracht en gevaar van kunst: geen rationele argumentatie vereist*, p. 24), een kunstenaar niet verplicht is tot argumentatie en daarom juist niet geschikt is om een ernstige discussie omtrent morele en wettelijke normen te voeren. Het antwoord ligt voor de hand: de kunstenaar zet vooral de discussie in gang, die dan verder, met of zonder haar, moet gevoerd worden met ernstige argumentaties. Men kan tegenwerpen dat de kunstenaar toch op een niet-rationele, dus meestal manipulatieve wijze zal wegen op de discussie. Meer vrijheid geven aan kunstenaars is daarom misschien geen goede zaak.



Een mogelijke oplossing van het probleem trekt een parallel met de basisstructuur van een rechtvaardige samenleving.

Kunst staat niet boven het fundament van de gelijkvrijheid

Een rechtvaardige samenleving veronderstelt dat de basisprincipes vastliggen in een constituerende wet (grondwet) die, op basis van rationele overtuiging, met consensus wordt aangenomen en nadien niet kan gewijzigd worden. Wie dat toch wil, stelt zich buiten de samenleving en ruilt het recht van de gemeenschap in voor het recht van de sterkste. Bij de concrete toepassing van de grondwet (opstellen van gewone wetten en uitvoeringsbesluiten) en bij de handhaving van de wetten (de rechtspraak) daarentegen is er wel degelijk discussie vereist en dus vrije meningsuiting. De toepassingswetten kunnen onderhevig zijn aan wijzigingen en kunnen, als consensus niet haalbaar is, beslist worden op basis van een democratisch meerderheidssysteem. In België wordt een verwaterde versie van dit rechtvaardig rechtssysteem toegepast: de constituerende grondwet kan enkel met een 2/3 meerderheid gewijzigd worden i.p.v. de gebruikelijke 1/2 meerderheid voor gewone wetten. Ondertussen is de Belgische grondwet ondergeschikt aan het *Europees Verdrag voor de Rechten van de Mens* en kunnen sommige (grond)wetten ook niet door een 2/3 meerderheid gewijzigd worden. De logica van de Rechten van de Mens is dat die *onvervreemdbaar* zijn, dat die niet door een stemming kunnen afgeschaft worden. Wel kunnen natuurlijk twee rechten met elkaar in conflict komen en dan moet er tussen beide gekozen worden. Misschien moet iets dergelijks gelden voor kunst.

Een kunstwerk mag de constituerende normen niet overtreden, maar ook niet artistiek in

vraag stellen, omdat ze fundamenteel zijn, omdat ze behoren tot de morele “grondwet”. Binnen dat kader kan de kunstenaar echter, zoals iedereen, wel normen in vraag stellen en mag ze die ook in haar kunstwerk effectief overtreden. De kunstenaar wordt, gegeven het transcendente karakter van kunst, zelfs uitgenodigd om in zijn werk zelfs meer dan anderen bestaande normen in vraag te stellen of artistiek te overtreden, maar niet wat betreft de “absolute” basisregels.

Deze visie ligt in de lijn van Plato, die als één van de eersten eiste dat kunst *deugdzzaam* is.

Plato's morele houding tegenover kunst

Plato (ca. 427-347 v.o.t.) hecht veel belang aan schoonheid, maar dan wel als een uiting van en als een soort opstap naar waarheid en goedheid. Het verlangen naar een schone jongen moet uitmonden in het verlangen om de schone ideeën in de ideeënwereld te aanschouwen (zoals beschreven in *Het symposium*). Voor kunst heeft Plato echter veel minder waardering: *kunst verdient geen serieuze aandacht en we kunnen er niets van leren*. Kunst is immers derderangs: het is een kopie (bv. de afbeelding van een stoel) van een kopie (een stoel in de werkelijkheid) van een idee (de idee “stoel” in de ideeënwereld). *Een kunstenaar heeft dan ook enkel subjectieve meningen, geen kennis. Wat een kunstenaar weet van de dingen die hij uitbeeldt, heeft niets te betekenen en zijn kunst is een soort spel*. Dat wordt overigens ook bewezen door het feit dat niemand op kunstenaars een beroep doet om serieuze zaken te realiseren. Het gaat echter verder: kunst houdt groot gevaar in (wat Plato uitwerkt in het tiende boek van *De staat*).

Volgens Plato *moeten we oppassen voor kunst in verband met het gevaar dat ze meebrengt voor onze psychische constitutie*. Zich moreel gedragen is de rede gebruiken om zich in te houden, om de gevoelens te beteugelen. *Doordat kunst echter het lagere element van de psyche voedt en sterk maakt, vernietigt ze het rationele element*. Het zien van spectaculaire beschrijvingen en afbeeldingen van het gedrag van anderen geeft ons genot, maar de gevoelens m.b.t. anderen hebben onvermijdelijk hun weerslag op ons eigen karakter. *Wanneer we Homerus of een andere dichter een held zien nabootsen, overgeleverd aan de smart, jammerend en zich slaand op de borst, dan genieten we een bijzondere lust. We voelen sympathie voor de dichter, we loven hem als een goed kunstenaar. En we vergeten dat, moesten we in het werkelijk leven handelen zoals de helden die hij voorstelt, we zouden blozen en walgen voor houdingen, die we in de kunst bewonderen en er integendeel prijs op zouden stellen, geheel anders dan de tragische held, kalm, moedig, vol zelfbeheersing te blijven*. Kunst toont ons onware of immorele voorbeelden, die onze irrationele en immorele neigingen aanwakkeren.

De conclusie is onvermijdelijk: *een kunstenaar moet niet toegelaten worden waar men het morele peil en het respect voor de wet wil handhaven*. Plato beseft echter dat velen, net als hijzelf, gefascineerd zijn door kunst en doet daarom een toegeving. *Men moet kunnen aantonen dat een kunstwerk niet alleen amusement biedt, maar ook nuttig is voor het maatschappelijk en persoonlijk leven van de mens. Voor elke poging dat te bewijzen, zullen we openstaan, want we kunnen er ongetwijfeld alleen maar mee winnen als kunst behalve aantrekkelijk ook nuttig blijkt te zijn. Zo kan er uitsluitend literatuur toegestaan worden voor zover die een positieve beschrijving geeft van mensen met een goed karakter*.

Alvast Bertrand Russell stemt in: *Ik heb “De staat” gelezen en ik ga akkoord met Plato dat tragedieschrijvers ons moeten doen aanvoelen dat de deugd mooi is en (in het algemeen gezien) moeten vermijden om de ondeugd te verheerlijken* (Autobiografie, brief aan G. Murray, 27/11/1902).

De formele visie dat kunst onderworpen moet worden aan een morele “grondwet”, moet natuurlijk inhoudelijk ingevuld worden: welk basisprincipe moet daarvoor dienstdoen?

De Russische schrijver en denker Lev Tolstoj (1828-1910) stelde dat alle kunst christelijk moet zijn en schreef dan ook (in *Wat is kunst?*) dat het beter is om alle kunst te vernietigen dan één kunstwerk te behouden dat niet strookt met het christendom. Het christendom als basisprincipe is door de moderne denkers vervangen door het basisprincipe van de gelijkvrijheid. Dat is al zo bij Thomas More (zie kaderstuk over kunst in zijn *Utopia* op p. 67-68). De eerste grote theoretische fundering van de gelijkvrijheid (op basis van een rationele redenering, niet op basis van gevoelens) is te vinden bij Thomas Hobbes (zie paragraaf *Ethiek en esthetiek niet één*, p. 29): ze staat nog steeds overeind als het hoogst haalbare op moraalfilosofisch vlak. Gelijkvrijheid is de norm waarmee de samenleving én de kunst moreel moeten beoordeeld worden.

Kunstenaars die ijveren voor meer openheid of tolerantie op vlak van seksualiteit (in zover het niet leidt tot seksueel misbruik) of verstandig gebruik van genotsmiddelen, schenden helemaal niet de gelijkvrijheid. Ook kunstenaars die aanzetten tot illegale daden, omdat de wetten in strijd zijn met de gelijkvrijheid, kunnen moreel gezien niet veroordeeld worden. Artistieke vrijheid die daarentegen leidt of bijdraagt tot onvrijheid van bepaalde groepen (discriminatie, overheersing, oorlog), anders gezegd, die mensenrechten schendt, is moreel niet toelaatbaar.

Op dit vlak speelt de huidige woke beweging een belangrijke rol, maar een kritisch ingestelde benadering is daarbij wel noodzakelijk.

Wat van de woke beweging is verantwoord?

De woke beweging wil de strijd tegen discriminatie op een hoger niveau brengen, door nieuwe strijdmethoden (bv. “cancelen”) en door niet enkel aandacht te besteden aan materiële discriminatie (bv. ongelijk loon voor mannen en vrouwen, onderwijs minder toegankelijk voor zwarte personen), maar ook aan discriminatie op ideëel (symbolisch) vlak, zoals bij woordgebruik (bv. het n-woord) en in de beleving van kunst. Woke moet dan ook zoveel mogelijk gesteund worden. Dat bijvoorbeeld een standbeeld van een koloniaal figuur uit de openbare ruimte moet verdwijnen, is evident. Publieke standbeelden verheerlijken de afgebeelde persoon en dat kan niet langer voor kolonisatoren. Een bordje met kritische duiding (argumentatief, maar met weinig impact) weegt niet op tegen de uitstraling van een openbaar standbeeld. Andere woke eisen houden weinig steek, zoals het verbod op culturele toe-eigening. Invloeden verwerken uit andere culturele tradities is verrijkend en niet discriminerend: in tegenstelling tot materiële goederen (waarvan privé-eigendom op zich al kan in vraag gesteld worden) houdt het begrip “eigendom van ideeën” geen steek (een appel die ik van jou steel, ben jij kwijt, maar het idee dat ik overneem, heb jij ook nog steeds). Een witte persoon mag “zwarte” gospel zingen, net zoals de van nature donkere Beyoncé het “witte” country genre naar haar hand mag zetten. En vrouwonvriendelijke en antisemitische uitspraken bij Shakespeare, die meer dan vier eeuwen terug leefde en een geniale kunstenaar moet genoemd worden, zijn hoe dan ook iets anders dan soortgelijke zinnen bij een hedendaagse, waarschijnlijk minder geniale schrijfster. Shakespeare cancelen is een sterk statement, dat echter het verlies van zijn magistrale toneelstukken niet verantwoordt.

Als de woke beweging echter mensenrechten aantast, moet ze resoluut gestopt worden. Vooral de eis tot cancelen is vaak niet aanvaardbaar. De eis om een niet-discriminatorisch

kunstwerk te verwijderen omdat de kunstenaar wegens seksueel wangedrag veroordeeld is door een rechtbank, moet niet automatisch ingewilligd worden: personen mogen maar één keer gestraft worden én de strafmaat moet proportioneel zijn (in verhouding tot de ernst van het misdrijf). Het onderscheid tussen kunstwerk en kunstenaar blijft wel degelijk relevant, opnieuw om de reeds vermelde eigenschap: ideeën zijn niet gebonden aan één materiële drager.

Verdere stellingen en uitgebreidere argumentaties rond de soms moeilijke woke problematiek zijn te vinden in de brochure *Bescheiden woke zijn*⁷.

Mogen dieren gebruikt worden voor kunst?

Het is niet evident om aan dieren rechten toe te kennen, zeker niet alle rechten die we aan mensen (zouden moeten) toekennen. In de wetgeving van de westerse wereld wordt wijd aanvaard dat we dieren geen onnodige pijn mogen aandoen. Wat onnodig is, hangt natuurlijk af van hoe belangrijk wij het doel achten waarvoor dieren worden gepijnigd. Kunst lijkt niet belangrijk genoeg. Het gebruik van dieren in kunstwerken wordt terecht sterk aan banden gelegd. Een haai op sterk water (werk van Damien Hurst) kan nog (net?), levende katten in de lucht gooien (performance van Jan Fabre) kan niet. Voor haar installatie in het museum *In Flanders Fields* gebruikte Berlinde De Bruyckere afgietsels van dode paarden van de Gentse faculteit diergeneeskunde en de huid van paarden geslacht in het slachthuis van Anderlecht: "No Animals Were Harmed"? Mogen we echter paarden kweken en dan slachten om hun vlees te kunnen eten? Wie denkt van niet, heeft waarschijnlijk meer aan de lezing van Paul Remarque *Van het westelijk front geen nieuws* (één van de beste romans over WO I): *Ik heb nog nooit paarden horen jammeren en kan het nauwelijks geloven. Het lijkt de ellende van de gehele wereld, het lijkt de marteling van al wat geschapen is, een wilde afschuwelijke smart die daar jammerend tot uiting komt. ... We zijn doorgaans voor geen kleintje vervaard. Maar hierbij breekt het zweet ons uit. ... Detering gaat vloekend weg: 'Ik zou wel eens willen weten wat die paarden nu voor kwaad hebben gedaan. ... Het is de allergrootste smerlapperij die je bedenken kunt om stomme dieren de oorlog in te sturen'.*

Bij dit alles is het mogelijk nog een stap verder te gaan. Is het wel voldoende dat kunst niet ingaat tegen de gelijkvrijheid, moet de kunst zelf niet actief bijdragen aan het tot stand komen van die gelijkvrijheid? En moet de kunstenaar zich niet engageren i.v.m. het milieuprobleem?

3.4. Kunst en strijd voor een gelijkvrije en ecologische samenleving

Kunst en engagement

Af en toe is kunst kritisch voor de bestaande samenleving, de heersende idealen van goed leven en het heersende systeem van samenleven en de machtsverhoudingen daarbij. Net zoals de meerderheid van intellectuelen de heersende ideologie ondersteunt en slechts een minder-

heid kritiek levert, is het wel slechts een minderheid van de kunstenaars die het bestaande systeem kritisch benadert, die zich engageert om te strijden tegen verkeerde waarden en tegen onrecht.

Eén van de gekendste filosofen die oproepen tot geëngageerde kunst is Sartre: *Wanneer men mij deze wereld voorhoudt met haar onrecht, dan is het niet opdat ik het koel zal beschouwen, maar opdat ik het met mijn verontwaardiging zal verlevendigen, het zal ontsluiten en gestalten zal geven met zijn wezen van onrecht, d.w.z. van op te heffen wantoestanden. Hoewel literatuur één ding en moraal een heel ander ding is, ontwaren we toch de morele imperatief op de achtergrond van de esthetische imperatief (Wat is literatuur?).* De voornaamste taak van literatuur is wantoestanden aan de kaak stellen. De 'geëngageerde schrijver' weet dat het woord een handeling is; hij weet dat onthullen veranderen betekent en dat men niet anders kan onthullen dan met de bedoeling de dingen te wijzigen. Hij heeft de onmogelijke droom opgegeven een onpartijdig beeld van de maatschappij en van het mensdom te geven. Merkwaardig is dat Sartre zijn eis enkel stelt aan zij die zich *in woorden uitdrukken* (literatuur als proza en toneel) en niet aan zij die *met kleuren en klanken werken* (schilder- en beeldhouwkunst, muziek en ook poëzie), omdat *noten, kleuren en vormen geen tekens zijn en naar niets buiten henzelf verwijzen*, terwijl woorden dat wel doen en dus betekenis hebben. Sartre heeft duidelijk een verkeerd beeld van beeldende kunst en muziek: het is niet omdat bij literatuur de inhoud doorgaans omvatter is en die veel duidelijker kan overgebracht worden, dat de andere kunstvormen geen betekenisvolle inhoud kunnen hebben. Ook de niet-literaire kunstvormen kunnen én moeten opgeroepen worden om zich te engageren.

Met de komst van het neoliberalisme vanaf de jaren 1980 is het engagement bij kunstenaars een pak minder geworden. Politiek vormingstheater, zoals in Vlaanderen op hoog en plezant niveau gebracht werd door Vuile Mong en zijn Vieze Gasten, is vrijwel uitgestorven (De Vieze Gasten verloren hun subsidies, verworven in 1976, in 2000 en vormden zich om tot een sociaal-artistisch project: werken met slachtoffers van het systeem, zonder nog de hoop te hebben het systeem zelf te wijzigen, een voorbeeld hoe subsidiebeleid dwingt rechtvaardigheid te vervangen door liefdadigheid). Filosofen bekeerden zich meer en meer tot het postmodernisme, dat vanuit zijn relativisme, wereldverbetering bij het huisvuil zet. De oproep tot engagement klinkt nog enigszins door bij voormalige marxistische filosofen, zoals Jacques Rancière, die stelt dat kunst emancipatorisch kan zijn zonder een expliciet politieke boodschap te verkondigen, in zover een kunstwerk groepen zichtbaar kan maken die voorheen onzichtbaar waren en dus niet meetelden. In dezelfde geest verklaart de Franse schrijver Edouard Louis (*1992), homoseksueel, afkomstig uit een arbeidersmilieu en geïnspireerd door Bourdieu: *kunst moet de wereld onverdraaglijk maken door te laten zien hoe onverdraaglijk de wereld in werkelijkheid is; en door te laten zien hoe onverdraaglijk hij is, kunnen we anderen energie en inspiratie bieden om hem draaglijker en mooier te maken (Dialoog over kunst en politiek – samen met Ken Loach).* Is dat inderdaad de opdracht voor kunst?

In feite moet iedereen zich inzetten voor gelijkvrijheid (uit welbegrepen eigen belang, zoals Hobbes verduidelijkt). Dat is niet altijd mogelijk en vraagt vaak een hoge prijs. Gegeven de vrijheid inherent aan kunst is dit voor een kunstenaar in principe gemakkelijker: zij kan kiezen voor kritiek als esthetische waarde. Aansluitend op Etienne Vermeersch' opmerking over *Het belang van kunst* (zie p. 18): doordat we *in kunst loskomen van de onmiddellijke noodzaak*, zou de *kritische dimensie gestimuleerd* moeten worden en zouden vooral kunstenaars en literatoren *kritisch* moeten durven zijn. Het is veel gevraagd: ook de kunstenaar moet daar meestal een prijs

⁷ www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/Bescheidenwokezijn.pdf

voor betalen, zoals minder succes en kans op vijandige reacties. Toch blijft geldig: de vrijheid van de kunstenaar brengt verantwoordelijkheid mee.

Het zou natuurlijk een onverantwoorde verarming zijn als er enkel nog geëngageerde kunst gemaakt en beleefd zou worden. De waarde van kunst ligt in haar gevarieerdheid en rijkdom aan esthetische waarden, die alle hun bijdrage kunnen leveren aan goedleven en samenleven. Toch wordt de grootste bijdrage allicht geleverd door kunstwerken die de basiswaarden en maatschappelijke structuren aan een kritisch onderzoek onderwerpen en suggesties doen voor beterschap.

De kunstenaar mag enerzijds niet gedwongen worden om geëngageerde kunst te maken, maar kan zich anderzijds (als ze niet wil vervallen in Sartres *kwade trouw* door haar vrijheid te ontkennen) niet onttrekken aan de vraag: bevestig ik met mijn kunst de bestaande wereld of gebruik ik de kracht van de kunst ook voor een poging om mee de wereld te verbeteren? De Britse regisseur Ken Loach (*1936), maker van een hele reeks sociaal-politieke films, drukt het mooi uit: *De waarde van kunst? Ten eerste, kunst zou moeten zijn wat ze wil zijn, ze zou moeten zijn wat de verbeeldingskracht voortbrengt. Als je zegt 'kunst zou moeten zijn' of 'kunst zou zo moeten zijn', dan help je volgens mij de creativiteit compleet om zeep. Maar als je de kans krijgt bijvoorbeeld films te maken of boeken te schrijven, kun je levensprincipes verdedigen. De kernwaarden gelijkheid, broederschap en vrijheid. Je kunt zeggen: kijk, volgens deze principes zouden we moeten leven (Dialog over kunst en politiek – samen met Edouard Louis).*

Geëngageerde kunst toont in de eerste plaats wat er fout is aan de bestaande samenleving. Dat hoeft niet te leiden tot gestandaardiseerde vormen met beperkte inhoud. De gebroeders Dardenne maken meesterlijke filosofische films over algemeen menselijke morele thema's (schuld, vergeving, morele dilemma's, ...), maar plaatsen hun personages in zo een context (hun thuisstad Seraing, met problemen als werkloosheid en uitbuiting van migranten) dat hun films socio-economische wantoestanden aan de kaak stellen. *Het geestelijk leven is wezenlijk moreel leven en zijn plaats van voorkeur is de economie. Deze vaststelling van Levinas is ook die van onze films*, stelt Luc Dardenne (dagboeknotitie van 11/05/1997, in *Au dos de nos images*).

Geëngageerde kunst kan vervolgens een alternatief aanbieden.

Kunst en utopie

Kunst kan illustreren hoe een gelijkvrije samenleving, zonder wantoestanden, er zou kunnen uitzien. Kunst hoeft zich niet te bekommeren over de waarschijnlijkheid daarvan. Kunst kan de levensprincipes concreet illustreren, de aantrekkelijkheid ervan verbeelden en zo inspireren. Kunst kan ongegeneerd utopisch zijn, en dat is goed, als men ook het waarheidsgehalte rationeel onderzoekt. Zo vult Thomas More in zijn *Utopia* de filosofie (het eerste deel, waarin over armoede en rechtvaardigheid wordt gediscussieerd) aan met kunst, de beschrijving van het fictieve eiland Utopia (tweede deel). Op die manier wendt hij de kracht van kunst aan én verantwoordt de boodschap ervan met argumentaties (of de Utopiërs zelf kunst beleven, wordt hieronder besproken).

Kunst in Thomas Mores *Utopia*

In *Utopia* van Thomas More (1478-1535) wordt zeer weinig gezegd over kunst. Er wordt vermeld dat de Utopiërs hun vrije tijd *niet verlummelen* (er zijn maar twee competitieve gezelschapsspelen bekend), maar *de tijd die ze van hun werk overhouden, kunnen ze besteden*

aan bezigheden naar eigen zin. De meesten gebruiken de vrije uren voor de ontwikkeling van hun geest. Dat gaat vooral over wetenschap en kennis: Een geestelijk genot is het denken en begrijpen en het geluk dat men voelt bij het beschouwen van de waarheid. Schoonheid wordt vooral geassocieerd met de natuur. De Utopiërs waarderen de genietingen via oren, ogen en neus positief, want die geven de smaak van het leven. Geen ander levend wezen dan de mens heeft oog voor de schoonheid en de vormenrijkdom van de natuur. Ook het onderscheid maken tussen harmoniserende en niet-harmoniserende tonen en intervallen is iets specifiek menselijks.

Beeldende kunst lijkt vooral een stichtende functie te hebben in Utopia. *Men plaatst standbeelden op de pleinen voor buitengewone mannen die zich voor de gemeenschap bijzonder verdienstelijk hebben gemaakt, ter herinnering aan hun grote daden, met de bedoeling dat de glorie der voorouders voor het nageslacht een prikkel tot edele daden zal zijn.*

De enige kunst die meerdere keren vermeld wordt, is muziek. Lichamelijk genot, meestal een gevolg van de biologische stofwisseling (eten, ontlasting, seksualiteit), kan ook wel eens worden opgewekt langs onnatuurlijke wegen. *Onze zintuigen worden dan geprikkeld en dat geeft een aangename sensatie, zoals men dat heeft met muziek.* 's Avonds babbelen de Utopiërs met elkaar en ze musiceren. *Zij hebben in de muziek en de logica en ook op het gebied van de wiskunde wel ongeveer hetzelfde bereikt als de klassieke ouden. Ook muziek heeft een functionele kant, bij de religieuze plechtigheden. Al hun muziek, hetzij instrumentaal of vocaal, volgt volkomen de natuurlijke gemoedsbewegingen; zo wekt de muziek de stemming op die door de omstandigheden wordt verlangd.*

Een bijzondere plaats heeft de tuinkunst, die wel deels gericht is op het nut, maar toch ook op het plezier van schoonheid: *de tuinen zijn iets heel belangrijks voor de Utopiërs. Zij kweken er druiven, vruchten, planten en bloemen, zo mooi en zo goed verzorgd, zo smaakrijk als ik het nooit ergens heb gezien. Men zal in de stad niet gemakkelijk iets vinden waar de bewoners zoveel plezier van hebben.*

Een utopisch denker die in de toekomstige socialistische samenleving een grote plaats opeist voor kunst, is Oscar Wilde, in zijn essay *The soul of man under socialism*. De waarde van het socialisme, dat is *de afschaffing van het privébezit*, is dat *het tot Individualisme zal leiden. Niemand zal zijn leven verkwesten door dingen te accumuleren, men zal leven. Het verleden is wat de mens niet had mogen zijn. Het heden is wat de mens niet mag zijn. De toekomst is wat kunstenaars zijn.* Wilde gaat er daarbij vanuit *dat de mooie dingen gemaakt zullen worden door het individu en dat voor de nuttige dingen de samenleving zal zorgen door middel van machines. De mensheid zal zich amuseren of genieten van gecultiveerde vrije tijd of mooie dingen maken of mooie dingen lezen, of eenvoudigweg de wereld aanschouwen met bewondering en verrukking, de machines zullen al het noodzakelijke en onplezierige werk doen.* Wilde combineert, zoals bijna alle socialisten na Thomas More, de socialistische utopie van More met de technowetenschappelijke vooruitgangsutopie van Francis Bacon (besproken in de reeds vermelde brochure *Francis Bacons groot gelijk én groot ongelijk*). Ze hebben groot ongelijk. Grote kunstenaars-denkers zoals John Ruskin (1819-1900) en William Morris (1834-1896) beseften dit reeds vóór Wilde zijn essay schreef in 1891.

In *News from Nowhere*, Morris' utopie uit 1890, is er een gelijkvrije samenleving in Engeland, maar de vervuilde industrie in London is verdwenen. Iedereen werkt met plezier mee om de oogst binnen te halen, iedereen krijgt zijn deel van de noodzakelijke levensgoederen. De mensen leven sober, maar genieten van een schone leefomgeving. De natuur is opnieuw een lust om te bewonderen en kwaliteitsloze serieproducten zijn vervangen door ambachtelijk gemaakte,

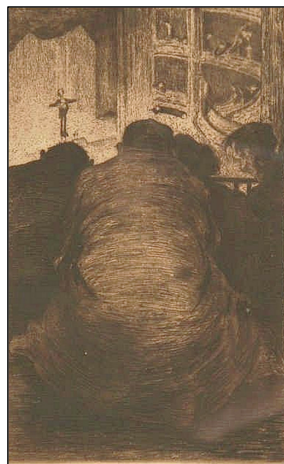
degelijke én mooie dingen (woningen, meubelen, huisgerei). Weinig van de oude wereld is bewaard, maar de Londense National Gallery is *een plaats waar schilderijen blijvend als curiositeiten bewaard worden, want er zijn meerdere mooie dingen*. De voornaamste kunst lijkt de tuinkunst te zijn: alle huizen hebben tuinen vooraan en achteraan. In die oude wereld leidde Morris zelf een bedrijf waar de arbeiders een meer dan gemiddeld loon kregen om degelijke én mooie producten te maken, betaalbaar voor gewone mensen.

Of ze nu kapitalistisch of socialistisch is, dat de groei van de industriële, fossiel aangedreven productie, de massale kunstproductie inbegrepen, leidt tot uitputting van de natuurlijke hulpbronnen en tot milieuvernietigende vervuiling en dus leidt tot een ineenstorting van onze technowetenschappelijke beschaving, is bekend, al sinds de jaren 1960-1970: er zijn *grenzen aan de groei* (titel van het *Eerste Rapport aan de Club van Rome*, 1972). De groei werd niet gestopt en we zijn sinds ongeveer 1985 *De Grenzen voorbij* (titel van het *Tweede Rapport aan de Club van Rome*, 1991). Zelfs een geplande inkrimping vanaf nu zal ondertussen hoogstwaarschijnlijk te laat komen om de ineenstorting nog te voorkomen. De vereiste kritiek op het bestaande systeem en de principes voor een alternatief blijven echter onveranderd, alleen het doel moet ondertussen bijgesteld worden: de ellende van de onvermijdelijke ineenstorting zo klein mogelijk houden en het vereiste alternatief na de ineenstorting (indien nog mogelijk) voorbereiden, zijnde een wereldwijd, (na inkrimping met herverdeling) economisch stationair en consensus-democratisch socialisme (zie brochure *Gelijkvrijheid en wijsheid – een pleidooi voor een bescheiden democratie*⁸).

Het groei-ideaal en het geloof dat dit ideaal door nieuwe technowetenschappelijke vindingen gered kan worden, is op dit ogenblik de grootste wantoestand, die iedereen aan de kaak zou moeten stellen, zowel door zelf anders te gaan leven, als door te strijden voor nieuwe maatschappelijke structuren die zorgen voor nieuwe vormen van goedleven, los van materiële overconsumptie. Net zoals bij de strijd voor gelijkvrijheid heeft de kunstenares vanuit haar artistieke vrijheid een bijzondere verantwoordelijkheid op dit vlak. Kunst bereikt op dit ogenblik haar grootste waarde als ze kritiek levert op het groei-ideaal en wijst op de noodzaak van inkrimping.



De schilder en de kunstkenner
Pieter Bruegel (1525/30-1568)



Theater - tenor
Jules De Bruycker (1870-1945)

⁸ www.detuinvanhetgeluk.be/publicaties/bescheidendemocratie.pdf

Conclusie: meer, maar bescheiden kunstbeleving is nodig

In een wereld vol van lijden is leven voor een wezen met verstand niet mogelijk zonder dingen op te zoeken en te creëren die aangenaam zijn en, verdergaand, andere werelden in te beelden (te fantaseren), erover te vertellen en ze uit te beelden. De ingebeelde werelden van de religie, maar evengoed de droomwereld van oneindige groei, moeten echter verworpen worden als bedrog. Blijft spel en, zoveel rijker, kunst. Kunst draagt ertoe bij om het lijden op realistische wijze (dus binnen wat mogelijk is) te bestrijden en het onvermijdelijke resterende lijden te verdragen.

De kunstmaker en kunstbelevster mogen niet hoogmoedig zijn: ze weten dat enkel inbeelding geen waarheid oplevert, maar dat daarvoor een filosofische of wetenschappelijke reflectie nodig is. De kunstmaakster en kunstbelevster mogen ook niet nederig zijn: ze weten dat kunst veel heeft te bieden. Kunst kan enerzijds ons aansporen na te denken over de vele problemen, in het bijzonder de onrechtvaardigheid als gevolg van ongelijkheid en de ineenstorting van het ecologisch aardesysteem (en dus de samenlevingen) als gevolg van de groei-ideologie. Kunst kan anderzijds troost en steun bieden door het mysterie van het bestaan een plaats te geven (zonder de valse hoop van religieus of technowetenschappelijk geloof), door de wereld te decoreren, door tijdelijke ontsnapping te bieden, door mensen samen te brengen bij de kunstbeleving (zonder daarbij kunst te gebruiken om hiërarchische verhoudingen te versterken).

Daarom moeten we veel meer kunst beleven, op een bescheiden wijze (dus zonder het kapitalistische overaanbod van commerciële kunst), kunst gemaakt door beroepslui, maar ook door amateurs: we moeten allen zelf meer kunst maken, dansen, bloemschikken, koken, zingen, schilderen, boetsen, vertellen, dichten, tuinieren... Daarbij moet diversiteit voorop staan, maar moet ook kwaliteit (wel degelijk deels objectief te bepalen) nagestreefd worden, door iedereen op zijn of haar niveau. Wie weet wordt er daardoor, zoals Hobbes stelde, ook minder oorlog gevoerd...

Index geciteerde denkers

Anderson, Benedict, 38	Gerbrandy, Piet 3	60
Aristoteles, 3, 13, 48	Hanslick, Edouard, 16	Peters, Jean Marie, 27
Badiou, Alain, 36, 39	Hegel, Georg, 36, 49	Plato, 8, 13, 17, 51, 58, 63
Bell, Clive, 16	Herder, Johann, 38	Pythagoras, 32
Birkhoff, George, 33	Hobbes, Thomas, 29, 31, 44, 45, 64, 66, 70	Rancière, Jacques, 23, 66
Boehm, Rudolf, 6, 27, 28, 47, 50	Horatius, 33	Rousseau, Jean Jacques, 51, 59
Bourdieu, Pierre, 32, 39, 54, 57, 61	Hutcheson, Francis, 31, 32, 59	Russell, Bertrand, 20, 31, 57, 60, 63
Braeckman, Johan, 37	Kant, Immanuel, 14, 35, 36, 49, 51	Sartre, Jean Paul, 24, 66
Bruno, Giordano, 37	Kruithof, Jaap, 6, 34, 54	Schopenhauer, Arthur, 36, 50, 52
Collingwood, Robin, 16	Lalande, André, 8	Shelley, Percy, 15
Crocce, Benedetto, 16	Loach, Ken, 66, 67	Sontag, Susan, 19, 34, 50
Danto, Arthur, 34, 40	Louis, Edouard, 66, 67	Spinoza, 49, 50, 60
Dardenne, Luc, 67	Lucretius, 48	Tolstoj, Lev, 16, 64
Democritus, 3	Marx, Karl, 10, 39, 49	Vermeersch, Etienne, 6, 16, 17, 18, 19, 20, 32, 55, 58, 66
Elias, Norbert, 38, 39, 44	More, Thomas, 64, 67, 68	Wilde, Oscar, 23, 24, 61, 68
Epicurus, 3	Morris, William, 3, 46, 68, 69	Winner, Ellen, 32, 48, 59
Eysinck, Hans, 33	Murdoch, Iris, 58	Wittgenstein, Ludwig, 16, 29, 36
Freud, Sigmund, 42	Nussbaum, Martha, 55, 58, 59,	
Fry, Roger, 16		



Every portrait that is painted with feeling
is a portrait of the artist, not of the sitter.

The books that the world calls immoral
are books that show the world its own
shame.

For any man of culture to accept the stan-
dard of his age is a form of immorality.

The Picture of Dorian Gray, roman van
Oscar Wilde (verfilmd door Oliver Parker)

Death in Venice, opera
van Benjamin Britten

The voice of Apollo:
He who loves beauty
Worships me.
Mine is the spell
That binds his days.
Aschenbach: The
boy shall inspire me.
His pure lines shall
form my style.



Hamlet: Als jij mij in je hart
gedragen hebt, stel dan de
zaligheid van de dood nog
even uit. Vertel alles wat
ertoe geleid heeft dat ik dit...
– de rest is stilte. (*Hamlet*
sterft.)

Horatio: Laat mij aan de
argeloze wereld vertellen
hoe dit allemaal is gebeurd.

Hamlet, toneelstuk van
Shakespeare, act 5 sc. 2

Musical *Billy Elliot*, Lee Hall en Elton John

Member of the jury: How does it feel
when you dance?
Billy: ... then I feel a change, like a fire
deep inside
Something bursting me wide open,
impossible to hide
And suddenly I'm flying, flying like a bird
Like Electricity, electricity sparks inside
of me and I'm free, I'm free.



muziekkunst



schrijf- en leeskunst



kookkunst



schilderkunst

Gerrit Dou (1613-1675)