

Kunst als kritiek



DER SINN DES HITLERGRUSSES



'Kunst als kritiek' betekent, dat 'kunst de mogelijkheid inhoudt van een negatief oordeel ten aanzien van de werkelijkheid waarvan ze deel uitmaakt en tot een positieve bepaling van de voorwaarden en mogelijkheden tot waardering' (Kunst als kritiek, J.F. Vogelaer, bladzijde 17).

'Kunst als kritiek' heeft meer dan één betekenis: men denkt eerst aan de kritiek die de kunstwerken op de werkelijkheid kunnen uitbrengen, maar de kunstwerken kunnen ook kritiek op de kunst zelf, op alle kunstwerken dus, uitbrengen, en dit is een tweede betekenis voor 'kunst als kritiek'. Ten derde en ten laatste kan men in de twintigste eeuw bij sommige kunstenaars een kritiek op de kunst als maatschappelijk fenomeen erkennen, als een aspect uit een bepaald maatschappijtype, dat als zodanig ook bekritiseerd wordt. Wanneer men het heeft over 'kunst als kritiek', dan denkt men waarschijnlijk vooral aan de kritiek die de kunstwerken uitbrengen op de werkelijkheid. Maar men kan, men moet de term 'kunst als kritiek' ook ruimer nemen, zeker in deze tijd, waar de kritiek die de kunstwerken uitbrengen zonder enige uitwerking lijkt. Men mag zich trouwens wel afvragen of kunst als kritiek ooit enige uitwerking heeft gehad. Om de zaken eenvoudig voor te stellen kan men, in dit verband, kunstwerken met berichten vergelijken, die in een bepaalde taal zijn opgesteld. Dat wil zeggen dat een kunstwerk begrijpelijk moet zijn, als men wil dat het kritiek uitbrengt: men moet de taal kunnen begrijpen waarin het bericht gesteld is, en de werkelijkheid kunnen herkennen waar het kunstwerk naar verwijst. Maar wie kan een kunstwerk begrijpen? Tenzij die klasse die via een vrij lang proces, laat ons zeggen de 'algemene' vorming, de taal van de kunst heeft leren kennen. De vraag of de kunst kritiek kan zijn, moet men dus anders stellen: voor wie is de kunst kritiek? En dan moet men er nog bij voegen: en in welke historische omstandigheden? Dit wil zeggen dat kunst alleen maar voor een beperkte tijd kritiek kan uitbrengen, met betrekking inderdaad tot de historische wer-

kelijkheid die ze kritiseert.

De prenten van Heartfield en Grosz, die duidelijk het verband aantonen tussen de burgerij, het Groot Geld en het opkomend nazisme, hebben vandaag geen uitwerking meer: zelfs indien men hun historische context kent, berichten zij niet, niet meer over de werkelijkheid van nu, maar over die van vroeger, die we in de geschiedschrijving leren kennen. Het heeft dus wel zin zich af te vragen of de kunstwerken ooit echt als kritiek hebben gefunctioneerd. Kan men, bijvoorbeeld, in het werk van Brueghel enige kritiek lezen? Wellicht, maar hoe weinig weten we over de werking van deze kritiek voor de tijdgenoten van Bruegel. Kunstwerken zoals die van Bruegel verheffen een menselijk feit tot op het vlak van de ideeën, waar het een algemeen geldende waarheid wordt, en dat volstaat zeker niet om kritiek uit te brengen. De oorlog, de verdrukking en de ellende lijken bij Bruegel meer op onafwendbare rampen dan op maatschappelijk bepaalde verschijnselen. Dichter bij ons kan men zeggen dat Eugène Laermans inderdaad maatschappelijk bepaalde toestanden uitbeeldt, maar zijn schilderijen lossen ook enkele typisch compositorische problemen op, zodat het uiteindelijk toch weer om de ellende gaat, de staking, of het dakloos zijn, in de taal van de schilderkunst overgebracht. De grimmige karikatuur van de burgerij door James Ensor toont waarschijnlijk meer het cynisme en het leedvermaak van Ensor, dan de onmenselijkheid van het burgerlijk leven.

De groteske voorstellingen van de Vlaamse expressionist Frits Van den Berghe beelden waarschijnlijk meer enkele van zijn obsessies af, dan de ontmenselijking in een bepaalde maatschappelijke context. De vraag is dus wel: voor wie is het duidelijk, voor wie is het duidelijk geweest, dat Laermans het sociaal onrecht aanklaagde. Ensor de hypocrisie en Van den Berghe de onmenselijkheid? Hetzelfde geldt nog dichterbij ons. Voor wie toont de Engelse Pop-Art-schilder Richard Hamilton het consumptiekarakter van onze levenswijze, tenzij voor diegenen voor wie

Heartfield, *Der Sinn des Hitlergrusses*.

Eug. Laermans, *Landverhuizers*, (detail) Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



het werk van Hamilton een nieuwe fase in de schilderkunst betekent ?

Het werk van Hamilton leert misschien wel de werkelijkheid anders waar te nemen, maar wie vertaalt deze waarneming in actie ?

De Amerikaanse assemblage-kunstenaar Edward Kienholz vertaalt het onderbewuste van de welvaartmaatschappij in schokkende beelden, maar, weerom, is het gruwelijke, het wansmakelijke zonder meer niet zo veel sterker aanwezig in zijn werk dan de beschrijving en de aanklacht van wantoestanden ? Zelfs een strikt realistische voorstelling die bijvoorbeeld van het stereotiep gedrag van de hedendaagse consument, treft meer door het realisme zelf, en de onbeweegelijkheid van het beeld, dan door het realistisch voorgestelde.

Het is dus wel begrijpelijk dat men in verband met 'kunst als kritiek' als voorbeelden liever werken aanhaalt die een duidelijke didactische, en kritische betekenis hebben, zoals affiches en karikaturen, dan typische kunstwerken, waarvan de mogelijke kritische werking ook vermindert wordt door de museale omgeving (museum, galerij, Openbaar kunstbezit) waarin men ze bereikt. De kritische functie van de affiches van mei '68, of van die van Cuba, of van de karikaturen van David Levine, of van Ralph Steadman zijn duidelijk gebonden aan een bepaalde historische omstandigheden.

Wellicht moet men dus tot deze conclusie komen: dat kunstwerken werkelijk kritiek uitbrengen wanneer ze een duidelijke taal spreken, voor een bepaald publiek, in een bepaalde historische context. Maar daarmee is een belangrijke vraag niet gesteld. Kritiek uitbrengen dat betekent oordelen, vanuit bepaalde premissen.

Pagina 50:
Fr. Van den Berghe, *Genealogie*.

G. Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing ?*

Het fascisme kan een dergelijke premisse zijn. Het fascisme heeft een aantal 'Kunstwerken' (ook affiches en karikaturen) voortgebracht die duidelijk een kritische functie vervulden. Nu kan men het wel hebben over de artistieke waarde van deze werken, maar dit is een andere discussie: het zou, bij voorbeeld, zeer eenvoudig maar zinloos zijn te beweren dat fascistische kunstwerken per definitie slechte kunstwerken zijn, of 'geen kunst'. Dezelfde zinloze redenering paste het fascisme destijds zelf toe, op niet fascistische vormen van kunst, die dan 'ontaard' heetten. Dat de kunst een kritische functie heeft betekent dus niet meteen dat deze functie steeds dezelfde politieke waarde heeft.

Hetzelfde geldt trouwens wanneer men 'kunst als kritiek' in positieve zin begrijpt ('een positieve bepaling van de voorwaarden en mogelijkheden tot verandering', Vogelaar). Dit aspect wordt hier nochtans niet ontwikkeld. Men kan in de plastische kunsten de werkelijkheid wel op afwijzende zin afbeelden, maar hoe zal men de 'mogelijkheden tot verandering' aanduiden ? Dit gebeurt wellicht alleen maar door de voorstelling van een ideële werkelijkheid, maar dan vervult omzeggens elk kunstwerk een kritische functie in positieve zin, en zeker wanneer het welke vorm dan ook van utopische fantasie realiseert. Maar ook hier moet men de vraag naar de premissen stellen. De nazistisch geïnspireerde plastische kunsten hebben een geïdealiseerd mensbeeld gepropageerd (dat in de verte iets te maken had met de Dorische kunst - met waarschijnlijk dezelfde premissen: de verheerlijking van de macht als macht), en het beeld dat het Russisch zogenaamd sociaal realisme ophangt van de Russische maatschappij is niet dat van een bureaucratische staat, maar dat van een gemeenschap van gelukkige boeren en arbeiders. Tenslotte zorgt elk centralisme, elk nationalisme, elk particularisme er voor dat het zich de kunst dienstig maakt, voor een deel omdat dit zo hoort, en voor een deel uit propagandistische overwegingen. In een neo-kapitalistisch land zoals Frankrijk wordt dit de exploitatie van de avant-garde kunst uit prestigieuze oogmerken: en de meeste avantgarde-artisten deden mee (Pompidou 72).

Pagina 51:
E. Kienholz, *The wait*.

C. André, *Questions and Answers*.



Men moet het doel dus maar weer eens niet voor de middelen nemen. Als middel heeft de kunst, als de verzameling van alle kunstwerken, zeker een kritische functie, maar de eigenlijke vraag is: wat kritiseert ze, en waarom ? Het zou getuigen van een vrij zinloze eenzijdigheid te menen dat het volstaat voor de goede zaak te strijden om ware kunstwerken te maken.

De kritische functie van de kunst kan zich ook tegen de kunst zelf keren. Elk kunstwerk zet op zijn manier een bepaalde artistieke traditie voort, maar wijzigt ze ook. Deze wijziging doet zich wel meer voor als een open conflict, nl. wanneer het kunstwerk niet strookt met de gangbare opvattingen. Een kunstwerk kan dus als kunstwerk de bestaande opvattingen over het kunstbegrip kritiseren. In de twintigste eeuw heeft deze vorm van kritiek zich ontwikkeld tot de negatie van de kunst, door de kunstwerken.

Het werk van de dadaïstische kunstenaar Marcel Duchamp is hier het prototype van een groot aantal manifestaties die alle voor doel hebben de kunst als zodanig radicaal op de helling te zetten. Niet alleen heeft Duchamp bewezen dat de 'naam' van de kunstenaar volstaat om 't even welk voorwerp tot een kunstwerk te promoveren, hij heeft ook daadwerkelijk aangetoond dat dit bewijs eigenlijk onbelangrijk is, dat het schaakspelen bijvoorbeeld, minstens even belangrijk is als



4. WHAT IS THE RELATION^{SHIP} BETWEEN POLITICS AND ART?
- A. ART IS A POLITICAL WEAPON
- B. ART ~~HAS NOTHING TO DO WITH~~ POLITICS
- C. ART SERVES ~~IMPERIALISM~~ IMPERIALISM
- D. ART SERVES ~~REVOLUTION~~ REVOLUTION
- E. THE RELATION^{SHIP} BETWEEN POLITICS AND ART IS NONE OF THESE THINGS, SOME OF THESE THINGS, ALL OF THESE THINGS.

de kunst. Een dergelijke houding vindt men meer terug. Dichter bij ons, heeft de Amerikaanse Minimal Art-kunstenaar Carl André ooit een door hem gestelde reeks vragen zo beantwoord dat het verder niet meer mogelijk was wat dan ook over de kunst te zeggen. Ook de hele activiteit van happeningman Ben Vautier kan men zo zien: als een poging om het begrip 'kunst' totaal op losse schroeven te zetten. Men kan nog verder: men kan de kunst gewoon negeren, men kan beweren dat er niet zo iets als 'kunst' bestaat, dat, bijvoorbeeld, zoals happeningman Allan Kaprow het beweert, de realisaties van de moderne techniek zo veel interessanter zijn dan de hedendaagse kunstwerken. Dit komt neer op het idee dat de kunst eigenlijk niet wordt gemaakt, maar dat 'kunst' ontstaat in een bepaalde gerichte vorm van waarneming. Zo nodigde happeningman Wolf Vostell het publiek uit op een autobusrit rond Parijs, om het gezicht tijdens deze rit als een tentoonstelling te beschouwen. Een soort voorafbeelding van dit proces mag men ontdekken in 'la peinture naïve': wanneer de kunstminnaars in de niet aanvaarde kunstwerken een artistieke produktie erkennen, dan is dit geen wijziging in de produktie, maar wel in de waarneming, wellicht voorafgegaan door een wijziging in de oordeelvorming. Het verschil met Duchamp is hierin gelegen dat Duchamp een fietswiel wellicht niet als een artistiek object heeft willen tonen, maar als iets dat in een bepaalde context een kunstwerk wordt, terwijl Vostell een fietswiel eerder als object op zichzelf wenst te tonen. De Franse kunstenaar Daniël Buren heeft dit alles met een nooit aflatend geduld geresumeerd, en herhaald. Telkens hij iets exposeert, is het hetzelfde eenvoudige patroon; verticale strepen in twee kleuren. Wat hij daarbij te zeggen heeft, is natuurlijk het belangrijkste: iets wordt een kunstwerk wanneer het binnen bepaalde

grenzen wordt geëxposeerd, daarbuiten is het een object zonder meer. Dit heeft voor Buren een politieke betekenis: de kunst is niet vrij, beweert hij, vermits ze alleen maar ontstaat binnen de haar door de bestaande orde toegewezen grenzen. De kritische functie van de kunst bestaat er dan in, volgens hem, deze toestand duidelijk aan te tonen, niet buiten de perken te treden, want dat is per definitie niet mogelijk, maar de perken aan te wijzen. Hiermee raakt men de centrale vraag omtrent de cultuur aan: cultuur, ja, maar voor wie, en van wie? De kunst kan een kritische functie hebben: zij kan op een eigen manier kritiek uitbrengen op het maatschappelijk bestel. Maar wanneer men deze kritische functie zo volledig mogelijk wil beschrijven, kan men het niet stellen zonder een kritisch onderzoek van het begrip kunst zelf. Men kon in het werk van Buren al een zekere vorm van kritiek op de kunst ontdekken: wat men 'kunst' noemt ontstaat, volgens Buren, alleen maar binnen maatschappelijk bepaalde perken. Men kan deze kritiek verder doortrekken. Feitelijk is alleen een bepaalde groep in de maatschappij - de 'cultuurgroep' - in staat de cultuur, inzonderheid de kunst te appreciëren. Deze appreciatie is het resultaat van een vorming die om praktisch economische redenen alleen maar voor een bepaalde groep is weggelegd, al staat ze theoretisch open voor gelijk wie. De cultuurgroep neemt ook aan, theoretisch, dat er uitzonderlijke individuen bestaan die op een uitzonderlijke wijze uitdrukking geven aan een eigen visie. Maar feitelijk erkent men als kunstenaar alleen wie een bepaalde vorming heeft doorgeemaakt. Zo behoort de kunstenaar dan ook omzeggens vanzelf tot de cultuurgroep. Wil hij in zijn werk kritiek uitbrengen op het bestaand maatschappelijk bestel, dan moet hij zich ook kritisch opstellen tegen zijn eigen status. Er is meer. De cultuurgroep neemt wel aan dat een kunstwerk individuele originele expressie is, maar juist daardoor verkrijgt het een bijzondere economische waarde. De kunstenaar produceert werk

dat omdat het uniek is in de markt van de kostbare waren terecht komt, meestal zonder dat de kunstenaar enige vorm van controle kan uitoefenen. De kunstenaar draagt zo bij, in deze maatschappij, tot het gelijkschakelen van de cultuur met het kunnen kopen van voorwerpen. De cultuurgroep kan wel in deze kostbare waren het beeld van een andere, geïdealiseerde wereld erkennen. Maar deze erkenning is pas mogelijk voor wie de kunst heeft leren begrijpen, en dit veronderstelt steeds dezelfde vorming. Wil de kunstenaar dus kritiek uitbrengen, dan moet hij ook kritisch staan tegenover de wijze waarop hij kunstwerken produceert en laat circuleren, dit is: maakt en verkoopt. Een voorbeeld: de Cobra-kunstenaars hebben in de jaren na de tweede wereldoorlog door hun werk en hun schijnbaar non-conformistische levenswijze wel wat deining veroorzaakt: men zou ze zelfs kunnen beschouwen als een symtoom van een zekere mentale verschuiving. Maar Cobra heeft niets gewijzigd aan de arbeid van de kunstenaar en aan de kunstmarkt. Integendeel: Cobra heeft een status verkregen, is een waarde, een begrip geworden, op de kunstmarkt. Dat mag men de kunstenaars van deze groep niet verwijten, tenzij zij zouden volharden in de pretentie dat hun werk bijdraagt tot een zekere maatschappelijker ontvoogding. Wil de kunst, of willen de kunstenaars dus ten volle een kritische functie uitoefenen, dan moet men eerst het kunstenaarschap zelf kritisch beoordelen. Men kan de kunstenaar voor een uitzonderlijk iemand houden, die door zelfverwezenlijking bijdraagt tot de verwezenlijking van de cultuur, mits het ten langen laatste wat opbrengt... Maar het is niet goed in te zien, hoe bepaalde vaardigheden, zoals het tekenen, het schilderen, het beeldhouwen, enzovoort los te maken uit een maatschappelijk bepaalde 'culturele' produktie, en hoe dat zou kunnen bijdragen tot het maken van een ware 'gemeenschap' waarin de cultuur een waar 'gemeengoed' zou zijn. Een voorbeeld: Jef Geys, die ooit in een happeninghumeur heeft voorgesteld het

Je soussigné Ben Vautier, déclare authentique œuvre d'art

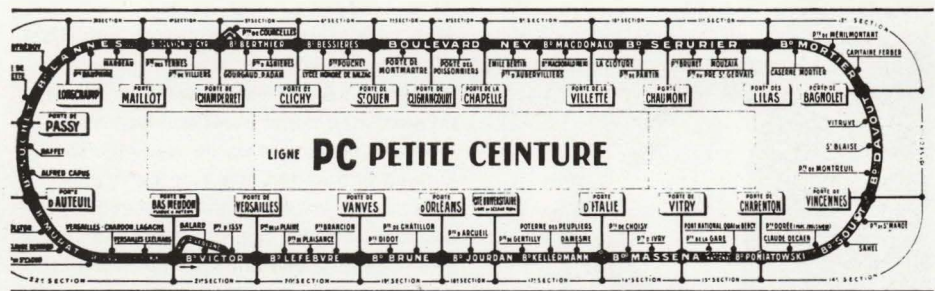
l'absence d'art

le 1/10/63

Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen op te blazen, bij wijze van artistiek gebeuren. Toen hij zich tijdens een staking solidair opstelde met de arbeiders werd hem gevraagd spandoeken te schilderen: 'gij hebt daarvoor geleerd' zei men hem, niet helemaal schertsend.

Dit is wellicht een extreem voorbeeld. Maar het is toch wel duidelijk dat men toe nu toe te veel belang heeft gehecht aan de 'kunst', en dat deze belangstelling maatschappelijk bepaald was. Men stelt de kunst te veel als een algemeen geldende waarde voor, waar ze in de werkelijkheid alleen maar voor een sociaal-economische categorie, de cultuurgroep, een voorwerp is van bewondering, en van belegging. Op dit ogenblik is het wellicht belangrijker een breed publiek in contact te brengen met een denken dat op ontvoogding gericht is - onder meer bij enkele zogenoemde 'kunstenars' - dan met de gemummificeerde artefacten die men zo treffend 'Openbaar kunstbezit' noemt. 'Openbaar' terwijl het alleen maar voor een handvol geïnteresseerden geestelijk toegankelijk is. Die interesse hebben ze kunnen ontwikkelen dank zij hun economisch bevoorrechte positie, en van die interesse hebben zij ook prompt een soort privilegie, of herkenningsteken gemaakt. 'Kunstbezit', omdat het heersende denken het menszijn nog altijd verwacht met het 'hebben' van dingen. Beschouwingen over de kritische functie van de kunst moeten inderdaad eindigen niet alleen op een kritiek van de kunst, maar zelf op een kritiek van het kader waarin dergelijke beschouwingen mogelijk zijn. 'Openbaar kunstbezit' heeft zeker jaren lang de zeer nuttige functie vervuld nadere informatie omtrent de kunst naar een breder publiek toe door te spelen; op dit ogenblik is het waarschijnlijk even nuttig dit publiek de gelegenheid te bieden een kritisch moment door te maken.

Georges Adé



STELL décollageur VOSTELL décollageur VOSTELL décollageur VOSTELL

vous invite mardi le 3 juillet	invites you to a „HAPPENING“	ladet Sie ein, Dienstag, den 3. Juli
à Paris de vivre un «HAPPENING»	on Tuesday, July 3, in Paris.	In Paris ein „HAPPENING“ zu erleben.
Prenez l'autobus n'importe quelle	Just take a bus of the PC line	Nehmen Sie irgendwann den Autobus
heures - de la ligne PC PETITE CEINTURE	some time - Petite Ceinture	der Linie PC - Petite Ceinture
22 sections - 20 Boulevards.	22 line-sections - 20 boulevards.	22 Teilstrecken - 20 Boulevards.
Allez autour de Paris	Drive around in Paris.	Fahren Sie um Paris herum
Faites attention aux circonstances	Keep a look out for the acoustic and at	Achten Sie auf die gleichzeitigen
accoustiques et optiques simultanées	the same time optical impressions.	akustischen und optischen Umstände.
Bruits - Cris - Vois	Noise - cries - voices - walls with	Lärm - Schreie - Stimmen - Wände mit
Murs d'affiches (décollages)	placards torn or hanging down	abgerissenen Plakaten (décollages) -
Décombres - Ruines etc.	(décollages) debris - ruins etc.	Trümmer - Ruinen - etc.

Litteratuur

J. Havelaar, *Het sociaal conflict in de beeldende kunst*, Haarlem, 1922;
 H. Read e.a., *5 On revolutionary art*, Londen, 1935;
 A. Hauser, *Sociale geschiedenis van de kunst in de middeleeuwen en renaissance*, Aulareeks 30, 1959;
 E. de Jongh e.a., *De Boosaardigheid van Hals' regenten en regentessen*, Oud Holland, LXXVIII, nr 1/2, 1963;
 U. Conrads, *Programme und Manifeste zu Architektur des 20. Jahrhunderts*, Berlijn, 1964;
 Tentoonstellingscatalogus, *Arm in de gouden eeuw*, Rijksmuseum, Amsterdam 1965-66;
 K. Boehmer, *Revolutie in de muziek of*

muziek van de revolutie ?; Raster II, 4, Jan., 1969;
 Du Mont Aktuell, *Kunst is Revolution*, Keulen, 1969, (vert. uit Frans);
 Tentoonstellingscatalogus, *Realismus, Zwischen Revolution und Machtergreifung*, 1919-1933, Stuttgart 1971;
 J. F. Vogelaar, *Kunst als kritiek*, Amsterdam, 1972;
 Constant, *Opkomst en ondergang van de avant-garde*, Randstad 8;
 G. Debord, *De Situationisten en de nieuwe vormen van actie in politiek en kunst*, Randstad 11/12;
 H. Marcusse, *Kultur und Gesellschaft I* (über dem affirmativen Charakter der Kultur);
 K. Vollemans e.a., *Kultuur als uitvalspoor voor de revolutie*, Werkgroep 2000.