

# Die voormoderne en moderne tyd se stryd vir vrygeskepte skone kuns

Frikkie Potgieter

---

Frikkie Potgieter, Departement Kunsgeskiedenis, Visuele Kunste en  
Musiekwetenskap, Universiteit van Suid-Afrika

---

## *Opsomming*

Hierdie artikel is daarop gemik om in 'n tyd van groeiende teenkanting teen vryheid van uitdrukking daartoe by te dra om 'n ruimte vir aweregse, vrygeskepte kuns oop te hou. Dit word gedoen deur ons geheue te verfris oor 'n ander tyd en 'n ander plek toe so 'n ruimte oopgeveg is, naamlik die stryd wat rondom die Europese en Amerikaanse voormoderne en moderne kuns gevoer is. Die bespreking toon aan hoe daar tóé binne die onderskeie hegemoniese ideologieë vir en teen vrygeskepte kuns geargumenteer is en dat vrygeskepte kuns toe geensins 'n vanselfsprekendheid was nie. Sodoende rig hierdie bespreking 'n waarskuwing dat vrygeskepte kuns ook nie vandag as vanselfsprekend aanvaar moet word nie. Verder word daar ook tot die slotsom gekom dat die "foutiewe" konstruksie van outonome skone kuns 'n ruimte vir vryheid van uitdrukking geskep het en dat dit een van die take van die postmodernisme is om hierdie ruimte te troetel sonder om ons tot essensialistiese argumente te wend. Die spesifieke historiese hegemonieë wat onder die loep kom en waarvan daar 'n bestekopname gemaak is, is die liberale humanisme, die Westerse paramarxisme, die kapitalisme, kuns ter wille van die kuns, die ideologiesekritiek, die totalitarisme en die konserwatisme.

**Trefwoorde:** demokrasie; ideologiesekritiek; kapitalisme; konserwatisme; kuns; liberaal-humanisme; modernisme; outonoom; paramarxisme; totalitarisme; vrygeskepte; vryheid

## *Abstract*

### **The pre-modern and modern battle for freely conceptualised fine art**

Certain recent events in South Africa indicate an increased intolerance towards freedom of expression. Consider the threats of censorship against political cartoonist Zapiro (Jonathan Shapiro); the new law for the protection of information; the hostile response to Brett Murray's painting of Jacob Zuma; and the "ethical clearance" that is required nowadays before academics may conduct research. The indications are that a tough battle lies ahead for keeping

open a space for dissident and challenging free expression. The aim of this article is to contribute to this battle.

The broad methodological strategy followed for accomplishing this aim is to refresh our memories about another time and another place when such a battle was fought: the one around European and American pre-modern and modern art. The discussion shows how various historical hegemonies argued for and against artistic freedom, thus accentuating that freedom of expression is not a given, but was hard won. By doing this the discussion warns that freedom of expression should not be taken for granted today. Thus the broad methodological premise is that history, remembrance, and in this case specifically writing back the past, have an impact on the future that we create for ourselves.

Broadly speaking, the discussion is set against the historical struggle between freedom and oppression and democratic and undemocratic forces; and, more specifically, the discussion analyses the role and position of European and American pre-modern and modern art in this struggle. Furthermore, this research is set against the backdrop of the European enlightenment of the late 17th and 18th centuries and the societal shifts that resulted in the power of the liturgy and the monarchies being challenged. Alternative systems, such as democracy, nationalism, anarchism, socialism and capitalism, were proposed and theoretically worked out and propagated. What is important about this for the purpose of this article is that pre-modern and modern art, especially so-called autonomous, freely conceptualised art, was often implicated in efforts to promote different political and social ideologies. This research is essentially a survey of the interaction between so-called fine art and pre-modern and modern political and social ideologies.

This article does not make use of a timeline for the purpose of structuring the material, but rather categorises stakeholders into various historical hegemonic groups. The subdivisions of this article thus comprise: (1) fine art and liberal humanism; (2) fine art and Western para-Marxism; (3) fine art and capitalism; (4) art for art's sake; (5) fine art and neo-Marxism; (6) fine art and totalitarianism; and (7) fine art and conservatism.

The survey indicates that both liberal humanism and Western para-Marxism argued in distinguishable ways for a humanising, "pure" and universal aesthetic art. On the liberal humanist side the research engages with Emmanuel Kant, John Ruskin, Friedrich Schiller and Friedrich Hegel. The main players with whom the research engages in the para-Marxist camp are Theodor Adorno and Herbert Marcuse.

Western para-Marxists denounced capitalism, as, according to them, capitalism could not accommodate a "pure", humanising aesthetic art. The thinkers discussed in this regard are William Morris and, once more, Theodor Adorno.

The art for art's sake movement, formalism in particular, argued for a fully differentiated, pure aesthetic art. Here the discussion engages with Clive Bell and Clement Greenberg.

Neo-Marxist ideology criticism unmasked notions of aesthetic purity and universality. They did this by showing that "autonomous" art, was, in fact, not autonomous at all, but part and parcel of the battle between oppression and freedom. Here the arguments of role players such as Louis Althusser, Fredric Jameson, Terry Eagleton, John Berger and Ernst Fischer are considered.

Totalitarians considered modern art as dangerous and decadent, whereas opponents of totalitarianism argued that a "pure" art that is not driven or corrupted by a political position or the state is in its deepest essence revolutionary and spiritually liberating. On the side of totalitarians Adolf Hitler, Georgi Plekhanov, Vladimir Lenin, Jimmy Kruger and Fidel Castro feature, and on the side of those that opposed totalitarianism, *André Breton* and, once again, Theodor Adorno.

Conservatives argued that pure aesthetic art acts as a rationalisation of both scientific rationalism and the inclination to pursue the new simply for the sake of the new. The thinking of William Morris, Hans-Georg Gadamer and Jurgen Habermas is considered in this regard.

The main conclusion drawn from the survey is that the freedom and support that "fine" art won (such as government support for advanced, non-commercial, experimental art; subsidised art museums and theatres; the subsidised art departments of educational institutions, corporate art collections; constitutions that protect freedom of expression) should not be taken for granted as it is a unique space that was for hard-fought over.

Another point that emerges from the survey is that the arguments around the social position and impact of pre-modern and modern art were substantiated predominantly through theoretical constructions of an autonomous, disinterested "depth" aesthetic. More specifically stated: liberal humanists were so enchanted by the notion of a depth aesthetic that they were drawn towards the notion that fine art should be safeguarded from all practical, everyday demands and moral dogma, so that talented artistic geniuses (probably in the wake of Kant's theory of artistic genius) could earnestly and without restrictions, pursue the goal of discovering a supposed aesthetic essence.

In contrast to this high esteem for a "depth" aesthetic, our times hold predominantly that "fine art" was a "historical construction" at best and an "essentialist fallacy" at worst and that it could again disappear. In this regard post-structuralism has convincingly argued that all meaning and experiences arise from the chainlike play of surface distinctions. This emphasis on surface "play" undermines the notion of an analysable correspondence to a pre-

existing or developing true reality, including a depth aesthetic. Our times thus believe that aesthetic experiences are undifferentiated, mediated, contextually framed and never saturated.

Although I agree that the construction of a disinterested pure art was felicitous, it raises the question whether this construction did not, in fact, play an important part in opening the door for freedom of expression. The important point here is that without the philosophical construction of a depth aesthetic and the resulting high regard for "fine art", the historical call for artistic freedom would have been less convincing; that the "faulty" construction of an autonomous "fine art", thus inadvertently and by default, one could say, assisted in creating a space for freedom of expression.

The fact that the construction of a pure, autonomous art was an essentialist fallacy, places the current art world in a precarious position regarding freedom of artistic expression. The article suggests that nowadays those who cherish such art have the task of negotiating a space for it to flourish without falling back on essentialist arguments, as these arguments have lost currency. This is one of the main challenges of post-modernism.

The article begins in a small way to take up this challenge by suggesting that more research could be conducted around the issue of the relationship between artistic freedom and the strengthening of democracy. More specifically: arguments for freedom of artistic expression (as well as other forms of creativity) could be built around the tenet that quarrels around "the unforeseeable" (as we have come to expect from art) circle back to strengthen democracies. In fact, the quarrels that "the unforeseeable" often unleashes are a prerequisite for a healthy democracy and should, therefore, not be prematurely arrested through any form of intervention, whether it be fascist or managerial. Following Deutsche (1996:289), I believe that "Conflict, division, and instability [...] do not ruin the democratic public sphere; they are the conditions of its existence. The threat arises with efforts to supersede conflict."

**Keywords:** art; autonomous; capitalism; conservatism; democracy; freedom; freely conceptualised; ideological criticism; liberal humanism; modernism; para-Marxism; totalitarianism

## 1. Inleiding<sup>1</sup>

Artikel 16 van die Suid-Afrikaanse grondwet:

16. (1) Elkeen het die reg op vryheid van uitdrukking, waarby inbegrepe is

(a) die vryheid van die pers en ander media;

- (b) die vryheid om idees te ontvang of oor te dra;
- (c) die vryheid van artistieke kreatiwiteit; en
- (d) akademiese vryheid en vryheid van wetenskaplike navorsing.

16. (2) Die reg in subartikel (1) omvat nie –

- (a) propaganda vir oorlog nie;
- (b) die aanstigting van dreigende geweld nie; of
- (c) die verkondiging van haat wat op ras, etnisiteit, geslagtelikheid of godsdiens gebaseer is en wat aanhitsing om leed te veroorsaak, uitmaak nie.

Breyten Breytenbach (1990:5) het reeds voor die euforiese oorgang na demokrasie in Suid-Afrika gewaarsku "dat daar veel harder baklei sal moet word vir die oopmaak en oophou van 'n ruimte vir vrye, kreatiewe denke". Dat "hef aan" nog voorlê. Verder het hy ook in hierdie tyd gesê: "Ons moet andersdenkendes en kettters toelaat, want hulle rek ons horison" (in Pretorius s.j.).

In ag genome die verwickelinge ná Polokwane, soos die dreigemente van sensuur teen die politieke spotprentkunstenaar Zapiro (Jonathan Shapiro); die nuwe wet op die beskerming van inligting; die reaksie op Brett Murray se skildery van Jacob Zuma; en die "etiese uitklaring" waaraan navorsing aan universiteite deesdae moet voldoen, is ek bevrees dat Breytenbach na alle waarskynlikheid in die kol was. Dit lyk of daar hard baklei sal moet word om 'n ruimte vir aweregse, vrygeskepte uitdrukking oop te hou en dit verder oop te maak.

Een manier om dit te doen, soos hierdie artikel ook poog om te doen, is om ons geheue te verfris oor die ontstaan van hierdie ruimte en die gevegte wat daarmee gepaard gegaan het. Dit is gevegte wat daarop dui dat 'n ruimte vir vrygeskepte kuns geensins vanselfsprekend is nie. Dit is noodsaaklik dat daar oor hierdie kwessie gepraat en geskryf word, want soos die ontslape Kader Asmal, voormalige minister van onderwys, tereg opgemerk het: "The fact that we carry any knowledge of the past is not a matter of people constantly remembering: people remember because teachers and writers constantly seek to remind them" (Asmal s.j.).

Die volgende openbare verklaring oor Brett Murray se skildery deur 'n ANC-woordvoerder, Jackson Mthembu, dui op 'n toenemende onverdraagsaamheid jeens aweregse uitdrukking:

This disgusting and unfortunate display of the president was brought to our attention by one of the media houses and we have physically confirmed this insulting depiction of the president. We have this morning instructed our lawyers to approach our courts to compel Brett Murray and Goodman Gallery to remove the portrait from display as well as from their website and destroy all printed promotional material. We have also detected that this distasteful and vulgar portrait of the president has been displayed on a weekend newspaper and its website, we again have instructed our lawyers to request the said newspaper to remove the portrait from their website. (In Burbidge 2012)

Die Goodman-galery se reaksie op hierdie aangeleentheid was: "While the views expressed by our artists are not necessarily those of the gallery, we support our artists' freedom of speech and expression and encourage them to show work that challenges the status quo, ignites dialogue and shifts consciousness" (Mail & Guardian 2012). As 'n mens hedendaagse gevorderde kuns enigsins kan tipeer, kom dit betreklik akkuraat voor om dit – soos in hierdie aanhaling – te omskryf as kuns wat die status quo uitdaag, dialoog ontken en bewussynverskuiwings bewerkstellig.

Gelukkig is die geskil rondom die uitstal van die Zuma-skildery sonder fascistiese ingrepe besleg. Hierbenewens het hierdie aangeleentheid allerlei belangrike debatte en strydpunte, hoofsaaklik oor die grense van vrye uitdrukking, ontken. In die breë gesien, kan hierdie aangeleentheid dus positief geëvalueer word. Dit is omdat debatvoering en twisgedinge 'n goeie ding is. Trouens, daar kan 'n sterk saak voor uitgemaak word dat dit die demokrasie tipeer. In hierdie verband skryf Deutsche (1996:289) die volgende oor die demokratiese prosesse wat ter sprake is by die installasie van kunswerke in openbare ruimtes: "Conflict, division, and instability, then, do not ruin the democratic public sphere; they are the conditions of its existence. The threat arises with efforts to supersede conflict, for the public sphere remains democratic only insofar as its exclusions are taken into account and open to contestation."

Verder argumenteer Deutsche (1996:275) dat koöptering dikwels ingespan word om demokratiese wedywing te neutraliseer: "Appropriation is a strategy deployed by a distinctly undemocratic power that legitimates itself by giving social space a 'proper', hence incontestable, meaning, thereby closing down public space." 'n Belangrike punt wat Deutsche veral in hierdie verband beredeneer, is dat hoewel die openbare sfeer dikwels die belofte van openheid en toeganklikheid inhou, die belofte eintlik nooit verwesenlik kan word nie. Deutsche (289) sê die openbare sfeer is van meet af aan "a strategy of distinction, dependent on constitutive exclusions, the attempt to place something outside". Met ander woorde, geen instansie of belangegroep kan namens almal optree om as die sogenaamde "champion of the people" te praat nie. Hoewel sy Lefort as haar inspirasie uitsonder, herinner wat sy hier skryf ook aan Gramsci (1971) se ontleding van hegemonie, waar afvalliges eintlik

nie 'n ander opsie het as om in te stem om by geïnstusionaliseerde besluitnemingsprosesse betrek te word nie en werklike aweregheid eintlik so uitgeskakel word.

Bogenoemde punte, dat die demokrasie deur wedywering gekenmerk word en dat koöptering misbruik kan word om wedywering te neutraliseer, maak 'n mens daarop bedag om te waak teen belangegroep wat burokratiese bestuursmeganismes – ek dink veral aan sogenaamde risikobestuur – inspan om openbare wedywering en debatvoering uit te skakel voordat dit nog kan plaasvind. Op hierdie punt moet ek vra of die "etiese uitklaring" waaraan navorsing aan universiteite deesdae moet voldoen, nie 'n voorbeeld hiervan is nie en of dit nie negatief mag inwerk op vryheid van artistieke uitdrukking en spraak nie.

Indien Brett Murray aan 'n opvoedkundige instansie verbonde was, sou hy moes aansoek gedoen het om etiese uitklaring vir 'n konsepvoorstel van die skildery van Jacob Zuma? En sou dit toegestaan gewees het? Of sou Goldblatt onder apartheid etiese uitklaring vir 'n konsepvoorstel van *Some Afrikaners photographed* verkry het? (Verlaas omdat geargumenteer kan word dat hy sy "onderwerpe" se menswaardigheid aangetas het.) Indien etiese uitklaring in sulke gevalle vereis word, is dit niks anders as fascistiese ingrepe nie, verlaas omdat selfs sensureringsondersoeke gewoonlik geïnisieer word eers nadat klagtes van die publiek ontvang is.

Dit maak my bietjie onrustig dat die kwessie rondom "etiese uitklaring" en akademiese vryheid ter plaatse geen openbare akademiese of mediadebat ontketen het nie, waar dit wel die geval in Brittanje en die VSA is. Dit is verlaas etnografiese en kwalitatiewe navorsers wat argumenteer dat daar dikwels tydens die navorsingsprosesse self ongestruktureerde data onvoorsiens opduik waarvoor daar dus nie voortydig 'n konsepvoorstel ingedien kan word nie. Soos Furedi (s.j.) ten opsigte van sy eie navorsing verduidelik: "It is difficult to work out all the relevant questions in advance and, of course, it is not evident which kind of queries prove to be stressful or annoying to the participant prior to the experience. That is why researchers need the freedom to improvise and change direction in response to problems and issues thrown up in the course of their work."

Die kwessie van onvoorsienbaarheid is natuurlik nog meer ter sprake by die kuns. Aan die skeppingskant dink 'n mens aan die sogenaamde aha!-reaksie en die gelukkige ongeluk. Aan die ontvangkant verwag ons dat gevorderde kuns, soos Breytenbach dit stel, ons "horisonne rek" (1990:5).

Furedi (s.j.) wys ook daarop dat verskeie vooraanstaande Amerikaanse sosiale wetenskaplikes glo dat hulle nie meer vandag toegelaat sal word om die navorsing te doen wat hulle in die 1960's gedoen het nie. Hy skryf dat die vermaarde sosioloog Howard Becker gesê het dat indien sy etnografiese projekte vandag uitgedaag sou word, sy verweer sou wees dat dit nie

navorsing is nie, maar konseptuele kuns. Hoekom?, vra Furedi, en antwoord: "Because universities do not hassle artists."

'n Mens wonder egter vir hoe lank nog kunstenaars nie getreiter sal word nie, veral omdat kreatiewe uitsette al hoe meer betrek word by meganismes wat navorsing ondersteun, soos die toestaan van langverlof, NNR-gradering, en by die subsidiëring van kreatiewe uitsette. In die breë is dit 'n goeie ding, maar hierdie inkorporering en omarming loop ook die gevaar om in beheer om te sit, soos wat met die "national endowment for the arts" in die VSA gebeur.

Natuurlik wil ons nie hê dat navorsers in die naam van navorsing en kunstenaars in die naam van die kuns vergrype teenoor die mensdom, diere en die planeet begaan nie. Ons moet egter daarteen waak dat etiese uitklaring nie fascisties en onvanpas toegepas word om vryheid van uitdrukking aan bande te lê, om sodoende openbare debatvoering, wedywing en twisgedinge uit te skakel voordat dit nog kan plaasvind nie – met ander woorde, om die artistieke metafoer te muilband voordat dit sy werk gedoen het. Kortweg gestel: die voordele van risikobestuur moet versigtig opgeweeg word teenoor die nadele van 'n verlammeende, onkreatiewe etos.

Ek begin die historiese bestekopname deur te noem dat die Europese verligting van die laat 17de en 18de eeu 'n vloeibaarheid aan die sosiale orde verleen het wat daartoe gelei het dat denkers en kettere begin het om die liturgie en die monargiese stelsel uit te daag. Alternatiewe politieke stelsels, soos die demokrasie, liberalisme, nasionalisme, anargisme en sosialisme, is voorgestel, verteoretiseer en gepropageer. Wat hieromtrent vir ons doeleindes van belang is, is dat voormoderne en moderne kuns – veral die sogenaamde skone, vrygeskepte kuns – dikwels by hierdie argumente betrek is om politieke en sosiale ideologieë te bevorder. Dit is hierdie wisselwerking tussen skone kuns en die voormoderne en moderne politieke en sosiale ideologieë waarvan hier in die besonder 'n bestekopname gemaak word.

Om 'n orde aan hierdie bestekopname te gee, word daar nie van 'n tydlyn gebruik gemaak nie, maar eerder van die kategorisering van rolspelers in historiese hegemonieë. Die onderafdelings van hierdie artikel beslaan: (1) skone kuns en die liberale humanisme; (2) skone kuns en die Westerse paramarxisme; (3) skone kuns en die kapitalisme; (4) kuns ter wille van die kuns; (5) skone kuns en die neomarxisme; (6) skone kuns en totalitarisme; en (7) skone kuns en konserwatisme.

Ter agtergrond: dit is nie die geval dat die voormoderne en moderne tyd slegs op 'n teoretiese vlak argumente gevoer het nie. Dit is omdat materiële faktore, soos die kwyning van die mag van die kerk en die edellui, asook die opkoms van regs- en nasiestate, kapitalisme en industrialisasie, die ou "geïntegreerde" (byna patriargale) verhouding met die kunste verbreek het om sodoende letterlik 'n nuwe artistieke speelveld te skep – 'n speelveld waar ernstige kuns



aan selfstandigheid gewen het, maar waar dit oënskynlik ook veel aan sosiale integrasie ingeboet het.

Buiten hierdie nuwe selfstandige speelveld, het die kuns ook van plek en ligging vervreemd geraak. In hierdie verband bespreek Krauss (1983:35) Rodin se *Balzac* en *Poorte van die hel* as voorbeelde van hoe die moderne beeldhoukuns sy funksie as monument verloor het en begin het om 'n outonome, "nomadiese", museumgerigte bestaan te voer. Sy sê dat met hierdie twee beeldhoukunsprojekte

one crosses the threshold of the logic of the monument, entering the space of what could be called its negative condition – a kind of sitelessness, or homelessness, an absolute loss of place. Which is to say one enters modernism, since it is the modernist period of sculptural production that operates in relation to this loss of site, producing the monument as abstraction, the monument as pure marker or base, functionally placeless and largely self-referential. It is these two characteristics of modernist sculpture that declare its status, and therefore its meaning and function, as essentially nomadic. (Krauss 1983:35)

Verdere agtergrondinligting is dat baie van die kunstenaars, teoretici en kunsliefhebbers wat deel van die sogenaamde hoofstroom was, inderwaarheid téén die nuwe, outonome kunspraktyk gekant was en dit dikwels met 'n agterdogtige ontsag bejeën het. Dink byvoorbeeld aan belangrike figure soos John Ruskin en Leo Tolstoi, bewegings soos die Arts and Crafts-beweging (circa 1885) in Engeland onder leiding van William Morris, die kunstenaars van die Paris Commune van 1871, die Bauhaus en die Russiese avant-garde van die kommunistiese revolusie, wat almal 'n geïntegreerdheid met die breë alledaagse samelewing en die proletariaat nagestreef het terwyl hulle hulself teen wil en dank in 'n outonome kunspraktyk bevind het. Hierom is dit vandag moontlik om van 'n hoofstroom-kunspraktyk te praat wat as sodanig sowel voorstanders as teenstanders van die outonomie van die kuns insluit.

## 2. Skone kuns en die liberale humanisme

We shall be able to prove that truth and beauty, knowledge and imagination, invariably are associated in art. (John Ruskin, in Ruskin s.j.)

Soper (1986:11–2) omskryf die humanisme as "the notion of a core humanity or common essential feature in terms of which human beings can be defined and understood". Degenaar (1986:43) verduidelik dat die liberale humanisme 'n soort versoening tussen individualiteit (subjektiwiteit) en universaliteit (objektiwiteit) voorstaan: "Liberal humanism views the human condition in moral terms, applied in such a way to the individual that it can be

universalised. Crucial to the morality of being human is the notion of self-realisation." Dit beteken daar is geglo dat wanneer individue op 'n selfbewuste, doelbewuste wyse redelik is, bepaalde verskille in 'n algemeen geldige "waarheid" en "vryheid" sal verdwyn. So byvoorbeeld het die humanistiese Schiller in 1794 geskryf: "Every individual man, it may be said, carries in disposition and determination a pure ideal man within himself, with whose unalterable unity it is the great task of his existence, through all his vicissitudes, to harmonize" (Schiller 1954:31).

Hierbenewens het die estetiese as 'n veruitwendiging van 'n gedeelde humaniteit gedien. Schiller (1954:138) het byvoorbeeld in sy briewe oor die estetiese opvoeding van die mensdom geskryf: "[O]nly the communication of the Beautiful unites society, because it relates to what is common to them all." So was goeie kuns vir baie vroeë moderniste 'n sintuiglike veruitwendiging dat individualiteit en gemeenskaplikheid versoenbaar is. Dit is omdat kuns, wat in die subjektiewe ervaring van die kunstenaar gesetel is hoewel dit steeds universeel waardeer kan word, oënskynlik so 'n versoening bewerkstellig. Trouens, pogings om skoonheid as 'n versoening of 'n harmonisering tussen subjektiwiteit en objektiwiteit te konsipieer, raak 'n standaard of herhalende formule van die romantiek in die besonder, maar dit het eintlik reeds by Immanuel Kant begin.<sup>2</sup>

Tipies van 'n humanis soos Kant (wat daarvoor verkwalik is omdat hy geargumenteer het dat daar moraliteit sonder godsdiens kan wees) was dit belangrik om aan te toon dat skoonheid universeel is. Daarom het hy gepoog om aan te toon hoe ware kunswerke as't ware subjektiwiteit (individuele verskille) en objektiwiteit ('n vasstaande natuur) versoen. Kant (1952:168–83) het geargumenteer dat die artistieke genie hierdie versoening kan bewerkstellig. Dit is, volgens hom, omdat die genie 'n talent direk van die natuur ontvang wat sodanige genie onbemiddelde toegang tot die estetiese ding as sodanig gee (die "estetiese ding as sodanig" wat hy vroeër in die derde kritiek as 'n belangelose, plesierige ervaring omskryf het). Anders gestel: hoewel die kunswerk enersyds 'n skepping van die artistieke genie is, span sodanige genie andersyds intuïtief die talente in wat Moeder Natuur aan hierdie genie gegee het. Op hierdie wyse versoen Kant se artistieke genie dan (oënskynlik) subjektiewe estetiese ervarings en die vermeende objektiewe, natuurlike estetiese ding as sodanig.

In 'n neutedop lyk Schiller se weergawe van hoe harmoniese kuns subjektiwiteit en objektiwiteit versoen, so: eerstens stel hy 'n verskeurdheid tussen twee impulse op: "The first of these impulses, which I shall name the sensuous, proceeds from the physical existence of Man [...] The second of these impulses, which we may call the formal impulse, proceeds from Man's absolute existence or from his rational nature" (Schiller 1954:64, 65–6). Daarna sê hy dat 'n assosiasie of versoening tussen hierdie twee impulse ware skoonheid, met ander woorde 'n harmonie, tot stand bring: "From the interaction of two opposing impulses, then, and from the association of two

opposing principles we have seen the origin of the Beautiful" (1954:81). Hierbenewens het hierdie versoening 'n "absolute" vryheid tot gevolg: "As soon, that is to say, as both the opposite fundamental impulses are active in him, they both lose their sanction, and the opposition of two necessities gives rise to freedom" (1954:96).

Selfs Georg Hegel, wat deur sommige historiese rolspelers, soos Popper (1966), van totalitarisme beskuldig is, het die kuns as 'n soort harmoniëring wat vryheid tot gevolg het, gekonsipieer: "[W]hat we enjoy in the beauty of art is precisely the freedom of its productive and plastic energy. In the origination, as in the contemplation, of its creation, we appear to escape wholly from the fetters of rule and regularity" (Hegel 1993:7). Hegel (1975:114) het ook gesê: "[T]he contemplation of beauty is of a liberal kind; it leaves objects alone as being inherently free and infinite; there is no wish to possess them or take advantage of them as [...] useful for fulfilling finite needs and intentions."

Op hierdie punt is dit verklarend om tussen twee betekenisse van die idee van artistieke outonomie te onderskei. Kortweg gestel kan artistieke outonomie óf na die selfstandigheid en vryheid van dwingelandy vir die kuns verwys, óf na die meer filosofiese idee van 'n suiwer, ten volle gedifferensieerde estetiese entiteit en die gepaardgaande kuns wat die taak opgelê is om hierdie entiteit te veruitwendig. (In navolging van Kant word daar dikwels ook hierna as 'n belangelose estetika verwys.) Wat laasgenoemde betref, skryf Tilghman (1991:25) dat daar in die laat 18de eeu tot die gevolgtrekking gekom is dat daar so iets soos "skone kuns" bestaan wat sigself deur 'n spesiale koppeling aan skoonheid (of die estetiese) van ander menslike aktiwiteite onderskei. Tilghman (1991:25) sê die koppeling van kuns aan skoonheid "was thought of as a discovery about the essence of both art and the aesthetic".

Wat egter ook belangrik is, is dat, in die breë gesien, die humanisme gepoog het om aan te toon hoe 'n ten volle gedifferensieerde estetiese entiteit en die gepaardgaande kuns terugspeel op algemene humanistiese waardes soos vryheid, goedheid en waarheid.

Hierdie humanisering, wat die kuns oënskynlik bevorder, het in die 19de eeu beslag gekry met die instelling van openbare biblioteke, kunsmuseums en opvoedkundige instansies. Hoewel baie kunsskatte wat voorheen in die monargie en liturgie se besit was, in 'n mate vir onderdane en gemeentelike toeganklik was, word hierdie toeganklikheid nou deur nuwe demokratiese state geïnstansionaliseer. In hierdie verband skryf Watkins (2007:242):

[B]ecause they were seen as morally beneficial both the visual arts and literature were encouraged during the early nineteenth century. For example, the Royal Society for Literature was founded by King George IV in 1820, and in 1823 he gave to the nation his father's vast "King's Library" which was to be housed in newly-constructed rooms forming part of the British Museum. In 1824 parliament approved the

purchase of a collection of thirty-eight works of art by artists such as Rembrandt, Claude and Raphael, which were to become the basis of the first National Gallery exhibition.

Die totstandkoming van museums vir skone kuns, ter onderskeiding van kultuurhistoriese museums, illustreer dat daar geglo is dat daar 'n soort gedifferensieerde kuns bestaan – die sogenaamde skone kuns – wat volkome van alledaagse kultuurgoed onderskeibaar is en gekoester en bewaar moet word omdat dit 'n algemene humaniserende uitwerking het.

Die vroeë moderne beskouing van die kunstenaar wat enersyds 'n vryskeppende individualis is en andersyds werke skep wat "almal" as harmonieus kan ervaar, het dan eintlik as 'n bewys vir die morele hoë grond van die liberale humanisme gedien. 'n Outonome kuns, met ander woorde 'n kuns wat in die subjektiewe ervaring van die kunstenaar gesetel is, hoewel dit steeds universeel waardeur kan word omdat dit gevoelens van vryheid en plesier by almal ontketen, het dus die liberaal-humanistiese waardes van individualiteit en subjektiwiteit onderskraag. Baie liberaalgesindes was dus van mening dat kuns 'n universele taal is wat daarom 'n versoenende, humaniserende sosiale uitwerking het.

### 3. Skone kuns en die Westerse paramarxisme

[T]he successful work [...] is not one which resolves contradictions in a spurious harmony, but one which expresses the idea of harmony negatively by embodying the contradictions, pure and uncompromised, in its innermost structure. (Theodor Adorno, in Arato 1982:200)

Westerse paramarxiste kan gedefinieer word as diegene wat in die ideaal van 'n sosialistiese utopie glo en vashou aan Marx se idee van 'n materiële, strukturele basis as die waaragtige begroning van ons bestaan en kennis, maar wat teen aspekte soos sentrale beheer, geweld en burokrasie gekant is. Verder deel paramarxiste ook nie die sogenaamde programmatiese kommunisme se antagonisme jeens teoretisering nie (Wolff 1981:87).

In die Frankfurt-skool van Theodor Adorno (1976, 1991 en 1997), Max Horkheimer (Horkheimer en Adorno 1979), Walter Benjamin (1969) en Herbert Marcuse (1978) sien ons dat die moderne outonome kunspraktyk met sy vrygeskepte kuns ook merendeels positief waardeur is.

Wat alle paramarxiste egter teen die liberaal-humanistiese, outonome kunsbeskouing gemeen het, is die oortuiging dat goeie kuns nie slegs 'n algemeen-humaniserende uitwerking het nie, maar ook op materiële politieke praktyke inspeel. Paramarxistiese uitgangspunte word dan ook dikwels in 'n dialektiek tot die dominante, liberaal-humanistiese, outonome kunsbeskouing opgestel. Dit is omdat baie paramarxiste, soos Jean-Paul Sartre, Georg Lukács,

Benjamin, Marcuse en Adorno, gepoog het om 'n veronderstelde suiwer, skone kuns in politieke praktyke op te neem of te "absorbeer". Marcuse (1978:ix) som byvoorbeeld sy argument soos volg op:

My critique [...] is grounded in Marxist theory inasmuch as it also views art in the context of the prevailing social relations, and ascribes to art a political function and a political potential. But in contrast to orthodox Marxist aesthetics I see the political potential of art in art itself, in the aesthetic form as such. Furthermore, I argue that by virtue of its aesthetic form, art is largely autonomous vis-à-vis the given social relations. In its autonomy art both protests these relations, and at the same time transcends them. Thereby art subverts the dominant consciousness, the ordinary experience.

Samevattend, dus: paramarxiste argumenteer dat "suiwer" estetiese kuns – selfs dié sonder politieke inhoud – polities relevant mag wees.

Bostaande woordkeuse van "suiwer" is belangrik. Dit is omdat die vroeë, teoretiese paramarxiste, weens hul geloof in die materiële basis van ons bestaan, dikwels ook die idee van skoonheid as 'n ontologie verteoretiseer het. Trouens, die oënskynlike suiwerheid van die estetiese ervaring is aangevoer as 'n bewys of veruitwendiging van die bestaan van ware materiële substrate en korresponderende superstrukture waarop die marxisme gegrond is. Hierdie argument werk egter dialekties, aangesien (volgens die paramarxisme) die suiwer estetiese ervaring in die eerste plek uit 'n dialektiek tussen die mens en materiële aspekte ontstaan het.<sup>3</sup>

Tydens moderniteit vorm die vorige argument egter ook 'n paramarxistiese teenpool, omdat marxiste soos die latere Adorno en Bertolt Brecht begin het om "organiese", harmoniese, skone kuns negatief te waardeer. 'n Mens moet dit verstaan teen die agtergrond van die feit dat die versoenende verligtingsideale wat die vroeë liberale humaniste voorgestaan het, sigself in 'n krisis vasgeloop het, naamlik die geweld van die nasionaal-sosialistiese fascisme en die Joodse volksmoord (holocaust). 'n Vraag wat vandag steeds gevra word, is hoe hierdie slagting teen die mensdom uit versoenende, rasionele verligtingsdenke kon voortgespruit het.

Dit is sekerlik die vernaamste rede hoekom Adorno versoening – of in die geval van die kunste, die ervaring van estetiese harmonie – wil vermy. In die nasleep van die holocaust ontwikkel hy 'n negatiewe dialektiek as repliek op die liberale humaniste se versoenende dialektiek. Hy argumenteer dat in 'n verskeurde, nie-outentieke samelewing estetiese harmonie die effek mag hê om die werklike ellende, die werklike geweld, die werklike materiële, geslagtelike en rasse-ongelykheid te sublimeer. Met verwysing na Adorno en Brecht se benadering skryf Wolff (1981:89): "The arts may express and depict great inequalities and suffering, but because these are transposed on to the aesthetic level, they simply act in a cathartic manner, and in the process affirm

the existing social relations." Adorno (1997:2) skryf byvoorbeeld: "In the face of the abnormality into which reality is developing, art's inescapable affirmative essence has become insufferable."

Dit is dan ook waar dat heelwat van die moderniteit se marxisties-georiënteerde kunsliefhebbers die veronderstelde mag van die estetiese om te sublimeer ernstig opneem. In werklikheid trek die paramarxisme dan in twee rigtings: aan die een kant openbaar dit 'n waardering vir die emansiperende potensiaal van "organiese" kuns en aan die ander kant openbaar dit 'n agterdog jens die sublimasievermoë van sodanige "organiese" kuns.

#### 4. Skone kuns en die kapitalisme

Thus political economy [kapitalisme] – despite its worldly and voluptuous appearance – is a true moral science, the most moral of all the sciences. Self-renunciation, the renunciation of life and of all human needs, is its principal thesis. The less you eat, drink and buy books; the less you go to the theatre, the dance hall, the public house; the less you think, love, theorise, sing, paint, fence, etc., the more you save – the greater becomes your treasure which neither moths nor rust will devour – your capital. The less you are, the less you express your own life, the more you have, i.e., the greater is your alienated life, the greater is the store of your estranged being. (Karl Marx, in Marx 1844:35)

Dit is veral sosialiste en marxiste wat glo dat 'n mens die ontstaan van die moderne, outonome kunspraktyk teen die agtergrond van die kapitalistiese ekonomie met sy vryemarkmeganisme, winsmotief, privaatbesit, vrye inisiatief en geldhandel moet verstaan. Hulle argument is in hoofsaak dat die kapitalisme alle aspekte van die menslike bestaan ondergeskik gestel het aan die sogenaamde winsmotief, en dat dit dus geen ruimte vir 'n sosiaal-geïntegreerde, onvervreemde, ernstige kuns gelaat het nie. So het die sosialis William Morris verklaar:

I [...] think it most important to declare, that so long as the system of competition in the production and exchange of the means of life goes on, the degradation of the arts will go on; and if that system is to last for ever, then art [...] will surely die; that is [...] civilization will die. (Morris s.j.)

Die vroeë Adorno (1991) en Horkheimer (1979) neem ook sterk standpunt in teen die negatiewe uitwerking van die kapitalisme op die kuns (Horkheimer en Adorno 1979:120–67). In hierdie verband praat hulle van die kommodifisering van kuns. Dit is omdat artistieke waarde glo deur die kapitalisme in handelsware omskep word. Volgens hulle veroorsaak die opemark-dinamika noodwendig 'n vervlakking in artistieke gehalte. Dit is omdat die

verhandelbare kunskommoditeit 'n oppervlakkige verbruikersmentaliteit probeer bevredig – populêre rolprente, plakkate, blitsverkoper-sagtebandromans, veelvuldige swak reproduksies van beelde, popmusiek, ens. Volgens hulle kan sulke verstrooiings slegs die bestaande, nie-outentieke sosiale strukture bevestig.

Hierteenoor interpreteer hulle en ander rolspelers die outonome kunspraktyk positief – as 'n verset teen die opkoms van die burgerlike verbruikersmentaliteit en populêre "oppervlakkige" smaak. Omdat die kapitalisme (volgens hulle) 'n noodwendige, maar "barbaarse", fase in die menslike vooruitgang verteenwoordig – een wat oorkom moet word – het die suiwer kunswerk, die een wat nie deur die kapitalisme gekorrupteer is nie, 'n vernuwende en selfs 'n revolusionêre potensiaal. Dit is omdat dit outentieke toestande van ons bestaan oophou.

Groot agting vir die revolusionêre potensiaal van "suiwer" kuns word voortreflik geïllustreer deur die volgende aanhaling uit die surrealistiese manifes van 1938 – die sogenaamde *Manifesto for an independent revolutionary art* – deur André Breton (s.j.) en Leon Trotsky: "True art, which is not content to play variations on ready-made models but rather insists on expressing the inner needs of man and mankind in its time – true art is unable not to be revolutionary, not to aspire to a complete and radical reconstruction of society."

Die punt wat Fischer (1963:49–115) in die besonder ten opsigte van die kapitalisme beklemtoon, is dat die ernstige kuns van moderniteit nie om die een of ander metafisiese noodwendigheid outonoom geraak het nie, maar dat materiële faktore (spesifiek die ekonomiese verbruikspatrone van die nuwe burgerlike kapitalistiese maatskappy) ernstige kuns in 'n vervreemde rol ingedwing het. Volgens hom is dit spesifiek die oemark-ekonomie wat die werklike materiële stand van die kunstenaar negatief beïnvloed het. Waar die kunstenaar voorheen beskerming geniet het en voorskrifte en opdragte ontvang het, maar tog ook 'n mate van vryheid geniet het, moes sodanige kunstenaar nou op die ope mark meeding. Nou was die werke nie meer vir 'n spesifieke individu gemaak en vir 'n spesifieke ligging beplan nie, maar was dit (volgens Fischer) op 'n terloopse of veralgemeende verbyganger afgestem.<sup>4</sup> Die oënskynlike nuutgevonde vryheid van die beeldende kunstenaar het hiervolgens eintlik op 'n verlammeende vervreemding en marginalisering neergekom.

Meer onlangse neomarxiste, soos Berger (1972), Koch (1967) en Duncan (1993), ondersoek kapitalistiese artistieke verbruikspatrone om manipulasie en totalisering te ontmasker. Vanuit 'n maatskappy-kritiese oogpunt doen hulle ontledings van die totaliserende "korrupsie" wat onder die kapitalisme ingetree het. Meer spesifiek is hulle kritiek gerig op aspekte soos die Eurosentrisme en die fallosentrisme van die moderne kunspraktyk; die sogenaamde vertoonwaarde van kunswerke wat beplan word om "fotogenies" te wees sodat

dit in massas gereproduseer kan word; die kunshandel met sy manipulatiewe galerystelsel wat die kunstenaar kontraktueel koop en in die proses verdinglik. Verder word daar ook kritiek gerig op die aanskaf van kunswerke vir belastingontduiking, prestige, toerismewaarde, ens.

Hoewel daar tot nou toe op die marxistiese kritiek op die kapitalisme gefokus is, moet 'n mens geensins die idee kry dat modernisme met ander oortuigings nie ook van mening was dat die kapitalisme 'n negatiewe uitwerking op die kuns het nie. In die breë dink ek aan sekere Christen-groeperings wat gemaklik by die sosialisme aansluit, maar ook aan die libertyns-demokratiese Amerikaanse filosoof, opvoedkundige en politieke meningsvormer John Dewey, wat in die voorwoord van sy boek *Art and experience* (1934) die volgende geskryf het:

An instructive history of modern art could be written in terms of the formation of the distinctively modern institutions of museum and exhibition [...] The growth of capitalism also has been a powerful influence in the development of the museum [...] The *nouveaux riches*, who are an important by-product of the capitalist system, have felt especially bound to surround themselves with works of fine art which, being rare, are also costly. Generally speaking, the typical collector is the typical capitalist. For evidence of good standing in the realm of higher culture, he amasses paintings and statuary, and artistic *bijoux* as his stocks and bonds certify to his standing in the economic world. (In Levi 1985:24)

Ter samevatting: baie antikapitalistiese rolspelers het geargumenteer dat voortreflike, ongekorrupteerde skone kuns op die oppervlakkigheid van die kapitalistiese verbruikersmentaliteit gereageer het om 'n outentieke bestaan buite die "barbaarse" kapitalistiese maatskappy te bevorder.

## 5. Kuns ter wille van die kuns

Beauty is the form of the purposiveness of an object, so far as this is perceived in it without any representation of a purpose. (Immanuel Kant, in Kant s.j.)

In teenstelling met die handels- en intellektuele burgery van die voormoderne tydvak moes dit vir mense in artistieke kringe – mense soos Charles Baudelaire, Bell (1913), Fry (1928), Oscar Wilde, James Whistler, Theophile Gautier, Edgar Allan Poe, Victor Cousin, Victor Hugo, William Thackeray en Beardsley (1982) – gevoel het asof die kapitalistiese industriële burgery oppervlakkige materialiste is. Dit is omdat hulle (soos voorheen genoem is) aan die een kant slegs na oppervlakkige bekoring, verstrooiing, vermaak en afleiding gesoek het. Aan die ander kant moes ernstige kuns aan die vereistes van die "goeie" moraal voldoen en moes dit eienskappe soos arbeidsaamheid,



kuisheid en tradisionele familiewaardes onderskraag. Sulke eienskappe was immers noodsaaklik vir 'n stabiele arbeidsmag. So het George Godwin, voorsitter van die Londense kunsunie, in 1861 geargumenteer: "[A]n acquaintance with works of art gives dignity and self-esteem to the operative, a matter of no slight value as regards the stability of society, besides making him a better workman and furnishes him with delight, independent of position, calculated to purify and exalt" (in Watkins 2007:238–9).

Teen hierdie agtergrond het die breë "kuns ter wille van die kuns"-oproep ontstaan, en rondom die middel van die 19de eeu in Frankryk 'n meer eenselwige beweging, die sogenaamde *l'art pour l'art*, wat op bogenoemde aansprake op die kuns gereageer het met die argument dat dit 'n verlamme didaktisisme was. Dit is omdat dit "suiwer" kuns ondergeskik gestel het aan 'n morele, lerende funksie. Dit is waarom ernstige kunstenaars hulle aan die samelewing onttrek het en 'n heenkome in die spreekwoordelike ivoortoring gesoek het.

Singer (1954:356) skryf: "[T]he theorists of Art for Art's Sake wished to detach the artist from the rest of society because the only society they were familiar with, and the only one whose ideals they would be allowed to support, was a bourgeois society they despised." Rondom die middel van die 19de eeu het die kunstenaar dan ook al hoe meer vyandig opgetree teenoor dit wat Singer (1954:345) "the deadening touch of bourgeois banality" noem, en het kunsringe begin om die selfopgelede status van 'n intellektuele, artistieke elite aan te neem.

Die voorwoord van Gautier se *Mademoiselle de Maupin*, wat in 1835 gepubliseer is, word dikwels geteiken as een van die vroegste verwoordinge van die "kuns ter wille van die kuns"-oproep (Watkins 2007:79). Watkins (2007:81) skryf: "[F]or Gautier the role of art and literature was not [...] a functional or utilitarian one since according to him [...] 'nothing beautiful is indispensable to life [...] [N]othing is really beautiful unless it is useless.'" Dit is egter interessant dat Kant, vanuit 'n bepaalde hoek beskou, reeds 'n soort "kuns ter wille van die kuns"-argument gevoer het. So trek Singer (1954:345) 'n verband tussen die "kuns ter wille van die kuns"-oproep en Kant se estetika – in besonder die feit dat Kant 'n direkte verband tussen skoonheid en plesier beredeneer het, maar bowenal omdat hy 'n onderskeid getref het tussen 'n "suiwer" estetiese plesier (kuns ter wille van die kuns) en 'n plesier wat met begeertes en belange vervleg is (morele betrokkenheid).

Hierdie skeiding tussen kuns en moraliteit het 'n groot twisappel geword. Watkins (2007:85) skryf:

[T]he art for art's sake doctrine was "seen as scandalous for its apparent advocacy of the life of the senses over moral responsibility". Closely linked to this was a rejection of realism and a new-found emphasis upon aesthetics, beauty and sensuality, meaning that "verse

and fiction are without any moral, social, cognitive, or other extraliterary purposes. The sole objective of a work of literature is to be beautiful, well structured and well written."

Wat Watkins hier in gedagte het, word voortreflik geïllustreer deur 'n vergelyking te tref tussen Gustave Courbet en Oscar Wilde (wat albei vir hul oortuigings tronkstraf opgelê is). Courbet, wat vryheid van uitdrukking voorgestaan het, skryf die volgende in die tydperk tussen die Franse revolusie van 1848 en die *Paris commune* van 1871: "The state is not competent in artistic matters [...] When the state leaves us free, it will have carried out its duty." Tog het hy steeds werk met 'n sterk morele inslag, soos *Les Casseurs de pierres* (*Die klipbrekers*), gelewer. In 1891 skryf Wilde (s.j.) in die voorwoord tot *Dorian Gray*: "What the public calls an unhealthy novel is always a beautiful and healthy work of art" en verwoord hy hiermee die opvatting dat goeie kuns niks met moraliteit te doen het nie.

Greenberg (1961:134), die groot ghoeroe van die abstrakte ekspressionisme, het nog in die laaste helfte van die vorige eeu geargumenteer: "It is granted that a recognizable image will add conceptual meaning to a picture. But the fusion of conceptual with aesthetic meaning does not affect quality. That a picture gives us things to identify [...] does not mean necessarily that it gives us more as art."

So vind ons dat daar selfs tot onlangs – tot voor die postmoderne dekonstruksie van die diepte-estetika – koppe gestamp is tussen die kunswêreld aan die een kant en patronate, die algemene publiek en owerhede aan die ander kant wanneer dit by die waardebeplanning van veral openbare kunswerke gekom het. Waar die kunswêreld geargumenteer het dat daar outonome estetiese kriteria bestaan wat niks met moraliteit te doen het nie, het die ander kant hulle meestal toegespits op ideologiese inhoud en aan "boodskappe" wat die status quo onderskraag.

Dit is insiggewend dat demokratiese regerings hierdie kuns, wat enige verwantskap tussen kuns en waardes ontken het, uit staatskaste ondersteun het. Met betrekking tot Engeland skryf Watkins (2007:55):

[A]fter the war [Tweede Wêreldoorlog] had ended the Council for the Encouragement of Music and the Arts was formed and given financial support by the administration. This was the first time that a British government had taken on "a formal and general responsibility for the arts", which indicates that whereas the dramatic changes in artistic practices which had occurred during the Modernist era had remained somewhat removed from the general public, the accompanying belief that exposure to and participation in the arts would have a beneficial effect for individuals, communities and society at large had become increasingly accepted.

Hierdie gegewe is belangrik, want alhoewel die kuns vanaf die voormoderne tot die moderne tyd baie verander het, het owerhede dit steeds as hul plig beskou om dit te ondersteun. Die verandering wat die kuns ondergaan het, kom treffend na vore wanneer Schiller en Tolstoi se opvattinge oor kuns teenoor mekaar opgeweeg word. Op die oog af neem Tolstoi (Tolstoy 1995:166) min of meer dieselfde posisie as die liberaal-humanistiese Schiller (1954) in wanneer hy skryf dat die funksie van kuns soos volg is: "[U]niting the most diverse people in one feeling and abolishing separation, the art of the whole people will educate mankind for union, will show them, not in reasoning but in life itself, the joy of general union beyond the barriers set up by life." Dit kom baie naby aan Schiller (1954:138) wat, soos ek voorheen aangehaal het, sê: "[O]nly the communication of the Beautiful unites society, because it relates to what is common to them all." Schiller het natuurlik sy opmerking gemaak om die voormoderne kuns van sy tyd te ondersteun, terwyl Tolstoi syne gemaak het om kritiek op die "kuns ter wille van die kuns"-siening van sy tyd te lewer en, meer in die besonder, omdat dit (volgens hom) nie meer 'n humaniserende rol vervul het nie. Wat mens hieruit kan aflei, is dat die kuns in skering en inslag 'n verskuiwing vanaf Schiller se tyd tot Tolstoi se tyd ondergaan het. Dit is die verskuiwing vanaf 'n praktyk wat eenheid (humanisering) nagestreef het na 'n aktiwiteit wat deur diversiteit en snelle verandering, maar veral aweregsheid, gekenmerk is.

Betreffende die beeldende kunste is die probleem met hierdie vorm van aweregsheid egter dat dit as't ware deur die formalisme ontloot is. Conner (1989:237) sê dat waar die avant-garde aanvanklik begin het as 'n "politically engaged force, concerned to involve or subsume the products of art to some larger or more inclusive programme (for example in the artists of the Paris Commune of 1871, or the Russian avant-garde of the revolutionary period)", het die avant-garde geleidelik onttrek na 'n posisie van onverbondenheid, "in a fatal splitting of the aesthetic and political realms".

Hierdie onbetrokkenheid is natuurlik vererger deur wat Conner (1989:237) beskryf as "controlled explosions of experiment with artistic form alone". Tilghman (1991:27) skryf weer: "One trend in twentieth-century critical theory has sought to arrive at an artistic essence by stripping away such 'aesthetic' elements of painting as space and figuration." Onder die Suid-Afrikaanse apartheidsregime het die verhouding tussen die formalisme en die politiek op sigself op 'n interessante wyse uitgespeel. Wat gebeur het, is dat die formalistiese, abstrakte kuns 'n mate van ondersteuning van die Afrikaner-establishment ontvang het, omdat dit 'n skyn van progressiwiteit daaraan verleen het – abstrakte kuns was immers in pas met die internasionale "voorhoede". So het 'n beoefenaar van die abstrakte ekspressionisme, Paul du Toit, in 1984 'n toekening van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns ontvang.

Die laat avant-garde het dus nie gevra hoe die kuns binne die maatskappy moet of kan funksioneer nie, maar het eerder gehandel en geargumenteer asof

die kuns se relevansie in sy outonomie, in sy gedifferensieerdheid, in sy suiwerheid en in sy vervreemding van die alledaagse doen en late van die mens gesetel was. Die kuns se taak is bloot om goeie kuns te wees en het derhalwe niks met moraliteit of die alledaagse menslike gedoe te make nie.

## 6. Skone kuns en die ideologiekritiek

[A]ll the products of ideological creation – works of art, scientific works, religious symbols and rites, etc. – are material things, part of the practical reality that surrounds man. (Mikhail Bakhtin, in Bakhtin 1978:7)

Betreffende die neomarxistiese ideologiekritiek argumenteer skrywers soos Althusser (1971), Jameson (1981), Macherey (1978), Eagleton (1990), Hauser (1962), Berger (1972), Koch (1967), Fischer (1963) en Duncan (1993) dat die oënskynlike algemene geldigheid van die outonome, moderne kunspraktyk (soos dit aanvanklik in die filosofiese idealisme gekonsipieer is, in die romantisme veruitwendig is en later in 'n oordrewe formalisme verstrengel geraak en doodgeloop het) eintlik sy ontstaan in belange, in ideologiese oortuigings en in die besonder in materiële faktore gehad het. Wat hulle meer spesifiek doen, is om die moderne kunspraktyk, wat idees van estetiese suiwerheid en universaliteit gepropageer het, te ontmasker.

Hierdie ontmaskering word uitgevoer deur aan te toon dat hierdie praktyk eintlik volkome met 'n stel oortuigings, ingesteldhede, vanselfsprekendhede en menings vervleg was wat (volgens hulle) 'n totaliserende karakter ten opsigte van waarheid geopenbaar het – en dus eintlik wanbalanse in mag tot gevolg gehad het. Met ander woorde, die moderne kunspraktyk het eintlik geen algemene geldigheid besit nie, maar was 'n versluisde ideologie, 'n valse, vermybare tradisie. Kuns het volgens hierdie argument eers die opkomende handels- en intellektuele burgery en later die dominante industriële en kapitalistiese burgerlike middelklas se aspirasies onderskraag.

Betreffende die interpretasie van tekste is die taak wat die ideologiekritiek, volgens Eagleton (1980:43), sigself opgelê het, "to show the text as it cannot know itself, to manifest those conditions of its making about what it is necessarily silent". Deur die sosiale en materiële ruimte – die konteks rondom die teks – in die spel in te bring, word die verskuilde ideologieë van oënskynlik outonome skone kuns ontmasker. Wat in die besonder aangetoon word, is dat die skone kuns ook maar – soos die kuns nog altyd gedoen het – aspekte van sy tyd tot uitdrukking gebring het. Selfs al was daar "eerlike" pogings tot die uitbou van 'n waarlik vrygeskepte kuns – kom ons noem dit 'n kuns sonder sosiale dwang en sensuur – is selfs hierdie poging tot vrywaring van sosiale druk sosiaal bepaal. Die ideologiekritiek toon dus dan aan dat selfs pogings om 'n sosiaal onverbode kuns te skep eintlik alreeds 'n sosiaal verbode daad was.

Neomarxiste fokus hoofsaaklik op die sogenaamde valse bewussyn van die liberale humanisme en in die besonder op die "fiksie" van 'n universele subjektiwiteit en individualiteit. In hierdie verband stem Althusser (1971:162–6) sy kritiek op die liberale humanisme af. Hy beskou dit as die ideologiese, valse bewussyn van die bourgeoisie. Kearney (1988:262) vat Althusser se posisie soos volg saam: "Althusser declares that the very concept of human *subjectivity*, understood as an original condition of creative freedom, is nothing less than an ideological strategy of *subjection* to the status quo." Volgens Althusser (1971:162–6) het die humanistiese ideologie tydens die 18de en die 19de eeu neerslag gevind in die idee dat die outonome subjek, die individu, deur persoonlike ingryping die strukture waarbinne sodanige individu funksioneer, kan transendeer. Vir hom is hierdie liberaal-humanistiese sienswyse niks anders as 'n regverdiging vir mense se illusionêre, valse verhoudings met die werklike stand van hul bestaan nie. Volgens Althusser moet hierdie verbeeldingsmatige bestaan gedekonstrueer word om 'n revolusionêre verandering in die dialektiek tussen kennis en die geskiedenis te ontwikkel. In 'n neutedop sê Althusser dus dat die moderne artistieke diskoers – met sy denkbeeld van 'n ware, verhewe, vryswewende artistieke verbeelding – tot die verwringing van konkrete werklikhede bygedra het.

Op sy beurt beredeneer Eagleton (1990:3) die punt dat die estetiese diskoers 'n wegspringplek verskaf het om oor dinge soos vryheid, legaliteit, spontaniteit, noodsaaklikheid, selfbeskikking, outonomie, verskille en universaliteit debat te voer. Met verwysing na hierdie aspekte som hy sy argument soos volg op:

My argument, broadly speaking, is that the category of the aesthetic assumes the importance it does in modern Europe because in speaking of art it speaks of these matters too, which are at the heart of the middle class's struggle for political hegemony. The construction of the modern notion of the aesthetic artefact is thus inseparable from the construction of the dominant ideological forms of modern class-society, and indeed from a whole new form of human subjectivity appropriate to that social order. (Eagleton 1990:3)

Hy koppel dus die beklemtoning van individualiteit en subjektiwiteit aan die dominante burgerlike middelklas, en suggereer verder dat hoofstroomkuns meegewerk het om hierdie klas se aspirasies te verwesenlik en te legitimeer.

Hauser (1962:2–4) neem weer Burckhardt (1990) se *The civilization of the renaissance in Italy*, wat in 1860 geskryf is, onder die loep. Hauser argumenteer dat Burckhardt se gesaghebbende interpretasie, wat die renaissance as 'n verligte, "humanistiese" bloeitydperk uitgebeeld het, eintlik ideologies gefundeerd was, omdat dit ten doel gehad het om die middel-19de-eeuse bourgeoisie van 'n "verligte" historiese rolmodel te voorsien. Dit het aan die dominante bourgeoisie 'n verligte, positiewe selfbeeld verleen wat hul bevoorregting "natuurlik" laat lyk het.

Onlangs het Serge Guilbaut in sy boek *How New York stole the idea of modern art: Abstract expression, freedom, and the cold war* (1983) aangetoon hoe die "kuns ter wille van die kuns"-oproep deur Westerse ideoloë gekaap is om 'n rol in die koue oorlog te speel (Knight 1997:364). Bell-Villada (1996:254) skryf:

Within this larger situation, the libertarian side of the idea of Art for Art's Sake was revived and drafted to play a part in the cold war formula, to wit: whereas Communism dictates total artistic conformity, under capitalism art is absolutely free, and a writer "can write whatever he wants", as the expression goes. (In Knight 1997:364)

Die postkoloniale ideologiekritiek bevraagteken ook die Westerse outonome kunspraktyk deur die ontmaskering van Eurosentrisme; deur die spanning tussen globalisering en regionalisering onder die loep te neem; deur eksperimentering met homogenisering en heterogeniteit; deur hibriditeit en kreolisering teenoor suiwerheid te stel; deur te let op inklusiwiteit en eksklusiwiteit; deur hiërgargiese woordpaarteenstellings te destabiliseer; en deur die grense tussen sentrums en die marges te bevraagteken.

Feministe se kritiek neem verskeie vorme aan, maar soos die marxisme klas en materiële faktore vooropstel as belangrike faktore om 'n teoretiese begrip van die samelewing te verkry, stel die feminisme geslag voorop. Revisionistiese feministiese kunsgeskiedenis het in die 1970's prominent geword toe die idee van die manlike artistieke genie en die artistieke voorstellings van vroue as minderwaardige skepsels ontmasker is as blote kulturele konstruksies. Net soos feministe oor die algemeen aanvoer dat tradisionele gemeenskapstrukture, soos die huwelik, heteroseksualiteit en die kerngesin, nie op 'n "natuurlike" humaniteit kan aanspraak maak nie, verwerp hulle ook die idee van 'n sosiaal neutrale, outonome kuns. Hulle doen dit deur daarop te wys dat die kanonieke, "suiwer" kuns van die verlede in werklikheid 'n integrale deel van die stryd tussen die manlike en vroulike geslag uitgemaak het.

Die ideologiekritiek en baie sogenaamde differensiasiedenkens is dit eens dat die humanisme eintlik 'n vorm van totalitarisme is, in besonder as 'n mens *totalitarisme* definieer as 'n poging om menswees in 'n geheel saam te voeg sonder inagneming van verskille tydens die proses. So beskou, kan die humanisme en die hoofstroom skone kuns, wat hand aan hand daarmee gegaan het, gekritiseer word omdat dit op 'n skynheilige wyse geïmpliseer het dat die sogenaamde ander ordentlik opgevoed moet word slegs om die superioriteit van my smaak en waardes in te sien en te omhels. West (1996:211) som dit raak op deur te sê dat die humanisme gekritiseer kan word as 'n "denial of the 'other' [and a] reduction of difference to a devalued otherness for the sake of the security of our own identity".

Hoewel die breë neomarxisme, en meer in die besonder die ideologiekritiek, aantoon dat alle kuns, selfs die sogenaamde outonome kuns, altyd ideologiese produkte is, beteken dit egter nie dat hierdie rolspelers die moderne kuns in sy geheel verwerp nie. Ter samevatting is hulle punt eerder dat alle kuns ideologiese produkte is wat inderwaarheid aan beide kante van die bloedige geskiedenis van onderdrukking en bevryding gestaan het – en trouens steeds staan.

## 7. Skone kuns en totalitarisme

It is not the function of art to wallow in dirt for dirt's sake, never its task to paint the state of decomposition, to draw cretins as the symbol of motherhood, to picture hunchbacked idiots as representatives of manly strength. (Adolf Hitler, in Spotts 2009:158)

Moderne kuns is in 'n politieke klimaat beoefen waar dit geensins vanselfsprekend was dat kuns vrygeskep hoef te wees nie. 'n Mens dink in die besonder aan die kuns wat in moderne totalitêre staatsbestelle geproduseer is – aan die leninisties-stalinistiese bolsjeweisme; Mao Zedong se China; Benito Mussolini se fascisme; Hitler se nasionaal-sosialisme; Fidel Castro se kommunistiese Kuba. Hierdie bestelle het die outonome kunspraktyk uiters negatief waardeur, dit as dekadent en gevaarlik afgemaak, en dit op allerlei wyses vervolg. So het die geleerde Georgi Plekhanov (s.j.), 'n leermeester van Vladimir Lenin, die volgende te sê gehad oor moderne kunstenaars:

Among the bourgeois ideologists who go over to the proletariat, we find very few artists. The reason probably is that it is only people who think that can "raise themselves to the level of comprehending theoretically the historical movement as a whole", and modern artists, in contradiction to the great masters of the Renaissance, do extremely little thinking.

Totalitariste het kuns ernstig opgeneem, maar vrygeskepte kuns as afbrekend, dekadent, reaksionêr en gevaarlik beskou. Eenvoudig gestel was die rede volgens hulle dat die staat die hoogste en enigste gesag moes wees en nie die vrygeskepte uitsette van individue nie. Die totalitaris Lenin (s.j.) het byvoorbeeld in 1919 die volgende aan sy vriend Maxim Gorky met betrekking tot intellektueles geskryf:

The intellectual forces of the workers and peasants are growing and getting stronger in their fight to overthrow the bourgeoisie and their accomplices, the educated classes, the lackeys of capital, who consider themselves the brains of the nation. In fact they are not its brains but its shit.

Plekhanov (s.j.) het in 1912 in *Art and social life* die leerstelling van kuns ter wille van die kuns as dekadent en gevaarlik afgemaak. Dit wil voorkom of daar dikwels 'n groot ontsag vir die mag van die kuns by baie mense met totalitêre ingesteldhede en programme voorkom. Diesulkes, soos Hitler en Lenin (maar nie Mussolini nie), het 'n liefdevolle ontsag vir die kuns gekoester – een wat hulle genoodsaak het om dit aan die politieke korrektheid van die dag te meet. Soos Dubow (1984:13) dit stel: "[T]he totalitarian state embraces its artists but controls them."

So het die Nazi's die moderne kuns as dekadent beskryf omdat dit nie die nasionale sosialisme ondersteun het nie. Kunstenaars wat in die moderne genre gewerk en dit bevorder het, is vervolg deur afdankings uit onderwysposte en was verbied om uitstallings te hou en om hul werke te verkoop. *Entartete Kunst (Degenerate art; Ontaarde kuns)* was ook die titel van 'n uitstalling wat die Nazi's in 1937 bedink het om die moderne kuns te ondermyn. Dit het bestaan uit moderne kunswerke wat uiters swak uitgestal was en van afbrekende kommentaar voorsien is. Met ander woorde, dit was geïnstalleer en vertoon met die doel om die algemene publiek teen die moderne kuns op te sweep en daarvan te vervreem.<sup>5</sup>

Die ontsag wat baie moderne fasciste, kommuniste en nasionaliste vir die afbrekende mag van "outonome" kuns gekoester het, word treffend deur die volgende twee aanhalings toegelig. In die eerste plek is daar die "goedbedoelde" raad van Jimmy Kruger, 'n voormalige voorsitter van die apartheidsensuurraad in Suid-Afrika: "What we need in South Africa, is sound film for children for matinees, nice films dealing with animal life, nice films dealing with family life, nice films dealing with heroic deeds" (State of the art 1979:131). In die tweede plek is daar Castro (1972:277) se standpunt oor die debat oor vrye artistieke uitdrukking, en meer in besonder die regte van intellektueles in die nuutgestigte kommunistiese Kuba: "[A] Revolution is an historic process [...] a Revolution is not and cannot be a result of caprice, of the will of one man [...] a Revolution can only be the need and the will of a people. And before the rights of an entire people, the rights of the enemies of the people [intellektuele en kunstenaars] do not count." Hier word die totalitêre aanspraak gemaak dat die staat namens ál die mense praat, waar ons egter weet dat selfs demokraties verkose regerings selde soveel as 50% van die mense verteenwoordig.

Wat ook hier ter sprake is, is dat totalitêre staatsbestelle neig om 'n soort bloudruk vir 'n perfekte samelewing voor te hou. Ek het voorheen daarna verwys dat Adorno in die nasleep van die holocaust geargumenteer het dat in 'n "valse", onregverdige maatskappy estetiese harmonie die uitwerking mag hê dat dit maatskaplike "valsheid" en onregverdigheid sublimeer. Bykomend hierby weerhou Adorno hom ook daarvan om 'n perfekte samelewing te definieer. Hy doen dit om die eenvoudige, maar kragtige, rede dat daar geen grondplan vir 'n perfekte samelewing kan bestaan nie, omdat so 'n



samelewing nie geken kan word voordat dit gerealiseer het nie. Soos Edgar (1990:52) dit in 'n vergelyking tussen Hegel, Marx en Adorno stel:

While rejecting Hegel's purely subjective absolute, Marx merely replaces this with his own, in the form of communist society, implying that its realization was imminent. Adorno refuses to define the absolute positively. There is no ground-plan for a perfect society, for this society cannot be known until it is achieved.

Adorno verwerp dan nie slegs harmonieuse, estetiese kuns nie, maar ook die opsie van "polities korrekte", bevestigende kuns, omdat hy, anders as wat totalitariste geneig is om te doen, nie voorgee dat hy weet wat dit is wat bevestig moet word nie.

Om dus saam te vat: totalitariste het die moderne kuns as 'n bedreiging vir die staat beskou omdat dit nie staatsbelange bevestig het nie, en dit daarom vervolg en as gevaarlik en dekadent afgemaak.

## 8. Skone kuns en konserwatisme

The overcoming of all prejudices, this global demand of the enlightenment, will prove to be itself a prejudice, the removal of which opens the way to an appropriate understanding of our finitudes. (Hans-Georg Gadamer, in Gadamer 1976:244)

Met *konserwatisme* verwys ek natuurlik nie na die verkramptheid wat so treffend in die rolprent *Babette's feast* uitgebeeld word nie – die ingesteldheid van mense wat hulle van aardse sensualiteit en estetiese plesier weerhou met die belofte dat hulle so die ewige lewe sal beërwe. Wat ek eerder in gedagte het, is byna die teenoorgestelde ingesteldheid – dié van vroeë moderniste en moderniste wat die estetiese entiteit wil bewaar en beskerm teen die groter magte van moderniteit, soos die positivistiese, natuurwetenskaplike wêreldbeeld, rasionaliteit (die meeste meetbare uitsette vir die minste insette), materialisme en die moderne verbruikerskultuur.

So beskou, kan die voormoderne en moderne kunspraktyk as 'n reaksionêre beweging verstaan word. Ten opsigte hiervan skryf Van den Berg (1985:7–8, tema 11): "Dit sal mettertyd egter blyk dat meganisering van die menslike arbeid en tegniek 'n bedreiging inhou vir menslike vryheid, en die tuiste van hierdie irrasionele vryheid sal gevind word in die produksie en resepsie van kunswerke – in artistieke prosesse wat steeds verder van die tegniek en die tegnologie verwyder sal raak." Met betrekking tot die romantiek in besonder verduidelik Shusterman (1997:30): "Aesthetic experience became the island of freedom, beauty, and idealistic meaning in an otherwise coldly materialistic and law-determined world; it was not only the locus of the highest pleasures, but a means of spiritual conversion and transcendence." Hiervolgens was die

romantisisme 'n reaksionêre beweging wat gepoog het om die rasionalisering van die moderne lewe deur emosionele en intuïtiewe kuns te relativer.

Uit 'n religieuse hoek beskou, kom die rasionalisering van die maatskappy weer voor as 'n uitsiglose onvermoë om 'n alternatief te verskaf vir die betekenisgewende rol wat die religie nog tydens die Renaissance en die Barok vervul het. Verder kan daar geargumenteer word dat sowel die religie as estetiese kuns (veral as 'n mens die estetiese as 'n Godgegewe, *sui generis*-verskynsel verstaan) 'n soort normatiewe teenwig verskaf het vir vooruitstrewende, wetenskaplike rasionalisering en die gepaardgaande materialisme; asook dat daar betekenisvolle ervarings, soos die godsdiens en estetiese ervarings, bestaan wat nie deur die rede verklaar kan word nie. Trouens, hierdie betekenis en ervarings kan nie eers in taal verwoord word nie – alhoewel taal hulle natuurlik kan oproep.

Gesien teen die agtergrond van die ekologiese ramp wat die mensdom vandag in die gesig staar, moet mens vra of baie konserwatiewes se teenkating teen die materialistiese verbruikerskultuur nie profeties was nie. Ek dink veral aan William Morris, wat vandag dikwels as die vader van die sogenaamde groen sosialistiese beweging beskou word. Soos ek voorheen opgemerk het, het Morris 'n onoorkomelike, ongesonde spanning opgemerk tussen materialistiese, vryemark-ekonomiese groei aan die een kant en mooi en ekologies volhoubare lewenstyle aan die ander kant. Hierbenewens het hy, soos konserwatiewes geneig is om te doen, oplossings in die verlede gaan soek. Meer spesifiek gestel: hy het 'n toekomsgerigte, utopiese, sosialistiese samelewing op die Middeleeuse gildes en aspekte van die feodale stelsel gegrond. Wat die Middeleeue betref, skryf Morris (s.j.):

[T]his system of handiwork [...] used the whole of a man for the production of a piece of goods, and not small portions of many men; it developed the workman's whole intelligence according to his capacity [...] it did not submit the hand and soul of the workman to the necessities of the competitive market, but allowed them freedom for due human development [...] [In] the art of the Middle Ages [...] the harmonious co-operation of free intelligence was carried to the furthest point which has yet been attained, and which alone of all art can claim to be called Free.

Betreffende die ekologie tref Lee (1989:276–7) 'n insiggewende vergelyking tussen Morris se konserwatiewe sosialisme en Marx se vooruitstrewende, "wetenskaplike" sosialisme:

By concentrating on Marx's critique of work as a curse, he [Morris] consistently and systematically arrived at a vision of the good society which is very different from that of Marx – an ascetic or frugal model of socialism, not Marx's cornucopic model, a form of socialism that does not ruthlessly exploit Nature to meet ever increasing needs.

Vandag lyk dit of Morris reg was dat ons ons koolstofvoetspoor kan verklein deur minder te verbruik, en om dit te vermag moet ons ons estetiese smaak aanpas na volhoubaarheid, weg van verbruikersbegeerte. Effens anders gesien: asketiese lewenstyle is versoenbaar met estetiese lewenstyle. In hierdie opsig is dit nogal ironies dat die konserwatiewe Morris die rasionele vooruitgangskultuur vooruitgeloop het.

Die meer onlangse filosoof Gadamer sluit by Morris aan deur ook die hede vanuit die verlede te rasionaliseer. Sy mikpunt in *Truth and method* (1976) is om aan te toon dat daar tradisionele, histories-geskepte betekenisvolle betekenis en waardes bestaan. Hy doen dit as 'n soort teenvoeter vir die hoë agting vir die transhistoriese, positivistiese, empiriese natuurwetenskaplike inductiewe metode en die tegnologiese deurbrake wat daarmee bereik is en mens dus dikwels verblind het vir die nadele daaraan verbonde. Volgens Gadamer se argument is die intense ervaring van estetiese kuns, soos wat 'n mens wel dikwels ervaar, histories geskep:

The pantheon of art is not a timeless presence which offers itself to pure aesthetic consciousness but the assembled achievements of the human mind as it has realized itself historically. [...] Inasmuch as we encounter the work of art in the world [...] it is necessary to adopt an attitude to the beautiful and to art that does not lay claim to immediacy, but corresponds to the historical reality of man. The appeal to immediacy, to the genius of the moment, to the significance of the "experience" cannot withstand the claim of human existence to continuity and unity of self-understanding. (In Shusterman 1997:31)

As die kollektiewe prestasies van die menslike verstand, soos dit histories ontvou het, oor die vermoë beskik om intense estetiese ervarings te skep, dan dien dit as 'n soort teenwig vir 'n maatskappy wat neig om slegs empiriese, positivistiese, transhistoriese kennis as van waarde te skat. Hierbenewens dien dit veral as 'n teenwig vir diegene wat argumenteer dat tradisies waardeloos is as hulle nie volgens 'n transhistoriese metode as korrek bewys kan word nie; as tradisies nie "die toets van rasionaliteit" kan slaag nie. Verder kring Gadamer se argument terug om die idee van 'n ten volle gedifferensieerde, onbemiddelde estetiese entiteit, met ander woorde outonome skone kuns, te ondergrawe. Shusterman (1976:31) sê:

By radically differentiating the artwork from the sociohistorical world in which it is created and received, by treating it as an object purely of direct aesthetic delight, aesthetic consciousness reduces the work's meaning to what is immediately experienced. But, Gadamer argues, this attitude simply cannot do justice to art's meaning and lasting impact on our lives and world.

In teenstelling met bogenoemde konserwatisme was die hoofkenmerk van die moderne avant-garde die haastigheid en vooruitstrewendheid waarmee hulle

die toekoms tegemoet wou gaan. Hierdie ingesteldheid, om so gou as moontlik geheel en al bande met die verlede te verbreek, manifesteer in die welbekende, snel op mekaar volgende formalistiese styl-"ismes" van die laat-moderne kuns – kubisme, futurisme, konstruktivisme, abstrakte ekspressionisme, minimalisme, ens. Hieroor skryf Ascott (1980:51) soos volg: "The insistent linearity in time of formalist modernism was tied to the idea of progress and the future, the styles and the modes of the modernist aesthetic were linked almost causally in a straight line on which there was no going back, for it was thought that to look to the past could only be regressive."

Om hierdie punt verder toe te lig is dit insiggewend om te verwys na Habermas se opmerking dat alle Westerse tye wat op 'n selfbewuste wyse met vernuwning besig was, die nuwe nog altyd vanuit die verlede gerasionaliseer het. Hy skryf (Habermas 1983:3) soos volg: "With varying content, the term 'modern' again and again expresses the consciousness of an epoch that relates itself to the past of antiquity, in order to view itself as the result of transition from the old to the new."

Volgens Habermas (1983:4) het bogenoemde opvatting van "modern" egter tydens moderniteit 'n omwenteling ondergaan: "[T]he emphatically modern document no longer borrows this power of being a classic from the authority of a past epoch; instead, a modern work becomes a classic because it has once been authentically modern. Our sense of modernity creates its own self-enclosed canons of being classic." Wat Habermas dus beskryf, is 'n dinamika waar die sirkels van 'n terugkringende tydsoriëntasie ('n soort positiewe konserwatisme wat nog altyd daartoe bygedra het om betekenis aan die hede en die toekoms te gee) by die moderne avant-garde al hoe kleiner geword het, totdat die punt bereik is waar die toekoms glad nie meer op die verlede en die bestaande gebou is nie.

Met verwysing na die avant-garde-ingesteldheid om alle tradisies te verbreek om as't ware die toekoms te versnel, skryf Habermas (1983:5):

We observe the anarchistic intention of blowing up the continuum of history, and we can account for it in terms of the subversive force of this new aesthetic consciousness. Modernity revolts against the normalizing functions of tradition; modernity lives on the experience of rebelling against all that is normative. This revolt is one way to neutralize the standards of both morality and utility.

Habermas se standpunt word natuurlik ondersteun deur die feit dat die laat-moderne formalisme 'n estetiese selfontlediging ondergaan het. Ek dink hier in besonder aan die uitstal van swart skilderdoeke, klanklose musiek, boeke met skoon blaaie, toevallige komposisies en uitgeveede tekeninge.<sup>6</sup>

Om op te som: konserwatiewes glo dat estetiese kuns die potensiaal besit om te dien as 'n rasionalisering van sowel die rasionalisme as oordrewe "vernuwing ter wille van vernuwing".

## 9. Gevolgtrekking

Uit die voorgaande bestekopname blyk dit dat die standpunte en veronderstellings oor die voormoderne en moderne kuns tot 'n groot mate gebou was om die aanname en argumente van 'n kenbare, ten volle gedifferensieerde, suiwere, outonome, diepte-estetika. So het die liberale humanisme en die Westerse paramarxisme hulle vir 'n humaniserende, universele estetika bearbei, en het 'n sosialis soos Morris en rolspelers uit die Westerse paramarxistiese kamp die kapitalisme verkwalik omdat dit, volgens hulle, nie meer so 'n ware, estetiese kuns kon akkommodeer nie. Die "kuns ter wille van die kuns"-oproep, en die formalisme in besonder, ondersteun die idee van 'n ten volle gedifferensieerde, suiwer estetiese entiteit tot die uiterste toe deur van naturalistiese verwysings af te sien. Die neomarxisme het op sy beurt weer idees van estetiese suiwerheid en universaliteit ontmasker deur aan te toon dat sogenaamde outonome kuns eintlik glad nie so outonoom was nie. Sekere rolspelers wat die totalitarisme teengestaan het, het die standpunt ingeneem dat suiwer estetiese kuns wat nie deur 'n politieke standpunt of die staat gedryf word nie, in sy diepste wese revolusionêr en geestelik bevrydend is. Konserwatiewes het weer geargumenteer dat suiwer estetiese kuns as 'n rasionalisering van sowel die rasionalisme as oordrewe vernuwing dien.

In teenstelling met bogenoemde hoë agting vir die estetiese en die gepaardgaande "skone kuns", wat die taak opgelê is om die estetiese te ontdek en te veruitwendig, glo diegene van ons tyd meestal, soos Shiner (2003), dat "the category of fine art is a recent historical construction that could disappear in its turn."<sup>7</sup> Ek beskik nie hier oor die ruimte om volledig die verskeie wyses te bespreek waarop ons tyd die kategorie van skone kuns dekonstrueer nie, maar wil tog die poststrukturealisme se aandeel uitsonder.

Die rede hiervoor is dat die poststrukturealistiese taalmodel op 'n suksesvolle wyse aangetoon het dat alle betekenis en ervarings uit 'n verwikkelde spel van ooreenkomste en verskille bestaan, waar daar geen eenduidige ooreenstemming met 'n voorafbestaande of ontwikkelende ware werklikheid of betekenis, insluitend estetiese artistieke ervarings, bestaan nie. Saam met die poststrukturealisme glo diegene van ons tyd oorwegend dat artistieke betekenis en estetiese ervarings nie outonoom is nie, maar altyd ongedifferensieerd, bemiddeld, kontekstueel omraam en voorwaardelik is. Soos Shusterman (1997:32) dit ten opsigte van Pierre Bourdieu (1984) se argument stel:

The experience of the work of art as being immediately endowed with meaning and value "that are pure and autonomous" is an essentialist

fallacy. Aesthetic experience is "itself an institution which is the product of historical invention," the result of the reciprocally reinforcing dimensions of art's institutional field and inculcated habits of aesthetic contemplation.

Alhoewel ek saamstem dat die historiese konsipiëring van 'n suiwer, outonome skone kuns 'n essensialistiese dwaalbegrip was, is 'n belangrike vraag wat hier na vore kom, of moderniteit se "foutiewe" argumente rondom die skone kuns nie daartoe bygedra het om 'n ruimte vir artistieke vryheid te skep nie. Ek vra dit omdat die voorgaande bespreking ook aangetoon het dat daar by libertynse hegemonieë die idee posgevat het dat skone kuns van alle praktiese, alledaagse eise en morele oorwegings gevrywaar moet word, sodat die kunstenaar in alle erns en sonder inperkings die vermeende sentrum van die estetiese kon naspeur. In verband hiermee herinner ek die leser aan 'n paar aanhalings uit hierdie artikel:

Hegel: [T]he contemplation of beauty is of a liberal kind; it leaves objects alone as being inherently free and infinite; there is no wish to possess them or take advantage of them as [...] useful for fulfilling finite needs and intentions.

Courbet: When the state leaves us free, it will have carried out its duty.

Wilde: What the public calls an unhealthy novel is always a beautiful and healthy work of art.

Breton en Trotsky: True art, which is not content to play variations on ready-made models but rather insists on expressing the inner needs of man and mankind in its time – true art is unable not to be revolutionary, not to aspire to a complete and radical reconstruction of society.

Shusterman, met verwysing na die romantiek: Aesthetic experience became the island of freedom, beauty, and idealistic meaning in an otherwise coldly materialistic and law-determined world; it was not only the locus of the highest pleasures, but a means of spiritual conversion and transcendence.

Bell-Villada, met verwysing na die abstrakte ekspressionisme: [T]he libertarian side of the idea of Art for Art's Sake was revived and drafted to play a part in the cold war formula, to wit: whereas Communism dictates total artistic conformity, under capitalism art is absolutely free, and a writer "can write whatever he wants", as the expression goes.

Die belangrike punt hier is dat die filosofiese opstelling van die outonomie van estetiese ervarings en die gevolglike hoë agting vir "skone kuns" beide negatiewe en positiewe gevolge gehad het. Van die negatiewe gevolge het ek

reeds aangeraak met verwysing na elitisme, Eurosentrisme en eksklusiwiteit. Aan die positiewe kant wil ek nou voorstel dat die historiese oproep vir 'n vrygeskepte kuns minder oortuigend sou gewees het sonder die filosofiese opstelling van die outonomie van estetiese kuns. Die "foutiewe" konstruksie van 'n outonome "skone kuns" het dus, onbedoeld en by verstek, kan 'n mens as't ware sê, gehelp om 'n ruimte vir vrygeskepte kuns en vir vryheid van uitdrukking te skep.

Ek stem saam met Shiner dat die konstruksie van skone kuns mag verdwyn; en wat my hinder, is die moontlikheid dat ook een van die winste daarvan, naamlik vrygeskepte kuns, mag verdwyn. Diegene wat vrygeskepte kuns koester, het vandag die taak om 'n ruimte vir sulke kuns te beding sonder om hulle tot essensialistiese argumente te wend aangesien sulke argumente betaalwaarde verloor het. Dít is een van die hoofake van die postmodernisme.

Ek maak hier 'n klein begin deur te noem dat 'n voor die hand liggende rigting wat ingeslaan kan word, is om, soos ek ook in die inleiding kortliks gedoen het, die verhouding tussen die demokrasie en vrygeskepte kuns te ondersoek. Meer spesifiek gestel: argumente vir vrygeskepte kuns kan gebou word om die idee dat sulke kuns nie slegs as 'n soort barometer van die stand van die demokrasie dien nie, maar dat twisgedinge rondom sulke kuns – soos wat met die Zuma-skildery gebeur het – mag terugspeel om die demokrasie te versterk. Trouens, dat die tipiese twisgedinge wat 'n tweede-orde-, mimetiese aktiwiteit soos die kuns ontketen, 'n voorvereiste vir die demokrasie is en dus nie voortydig afgesluit behoort te word nie. Verder kan argumente vir vrygeskepte kuns ook gebou word om die idee dat sodanige kuns, omdat die kuns 'n soort tweede-orde-aktiwiteit is, ons die geleentheid bied om te eksperimenteer met toekomsgerigte, verbeeldingryke alternatiewe, sonder dat mense se daaglikse oorlewing (direk) in die gedrang kom.

Ten laaste: vrygeskepte kuns en die gepaardgaande hedendaagse praktyke wat kuns ondersteun (soos staatsondersteuning vir gevorderde, niekommersiële, eksperimentele kuns; gesubsidieerde kunsmuseums en teaters; gesubsidieerde kunsdepartemente aan onderwysinstansies; korporatiewe kunsversamelings; grondwette wat vryheid van uitdrukking beskerm) is nie 'n vanselfsprekendheid nie – dit is 'n unieke ruimte waarvoor daar hard geveg is en steeds hard voor geveg sal moet word, maar deesdae sonder om "diep" aannames te maak.

## Bibliografie

Adorno, T.W. 1976. *Introduction to the sociology of music*. New York: Seabury.

—. 1991. *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Geredigeer en ingelei deur J.M. Bernstein. Londen: Routledge.

- . 1997. *Aesthetic theory*. Geredigeer deur G. Adorno en R. Tiedemann. Vertaal deur R. Hullot-Kentor. Londen: Athlone.
- Althusser, L. 1971. *Lenin and philosophy and other essays*. Vertaal deur B. Brewster. New York: Monthly Review.
- Arato, A. en E. Gebhardt (reds.). 1982. *Essential Frankfurt school reader*. Londen en New York: Continuum.
- Arendt, H. (red.). 1969. *Illuminations*. Vertaal deur H. Zohn. New York: Schocken.
- Ascott, R. 1980. Towards a field theory for post-modernist art. *Leonardo*, 13(1):51–2.
- Asmal, K. s.j. Memory and the apartheid museum.  
[http://www.apartheidmuseum.org/sites/default/files/files/downloads/Learners book Chapter1.pdf](http://www.apartheidmuseum.org/sites/default/files/files/downloads/Learners%20book%20Chapter1.pdf) (23 Julie 2014 geraadpleeg).
- Bakhtin, M.M. en P.N. Medvedev. 1978. *The formal method in literary scholarship: A critical introduction to sociological poetics*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Baxandall, L. (red.). 1972. *Radical perspectives in the arts*. Harmondsworth: Penguin.
- Beardsley, M.C. 1982. *The aesthetic point of view: Selected essays*. Geredigeer deur M.J. Wreen en D.M. Callen. Londen: Cornell University Press.
- Bell, C. 1913. *Art*. New York: Frederick A. Stokes.
- Bell-Villada, G.H. 1996. *The ideology and culture of aestheticism 1790–1990*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Benjamin, W. 1969. The work of art in the age of mechanical reproduction. In Arendt (red.) 1969.
- Berger, J. 1972. *Ways of seeing*. Harmondsworth: Penguin.
- Bourdieu, P. 1984. *Distinction: A social critique of the judgement of taste*. Vertaal deur R. Nice. Cambridge: Harvard University Press.
- Bowie, A. 1992. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von. In Cooper (red.) 1992.



- Breton A. en L. Trotsky. s.j. Manifesto for an independent revolutionary art. [https://www.marxists.org/subject/art/lit\\_crit/works/rivera/manifesto.htm](https://www.marxists.org/subject/art/lit_crit/works/rivera/manifesto.htm) (21 Julie 2014 geraadpleeg).
- Breytenbach, B. 1990. Skuinskyk. *Die Suid-Afrikaan* 29, Oktober/November, bl. 5.
- Burbidge, M. 2012. Gallery refuses to remove "spear of the nation" artwork. *Mail & Guardian*. <http://mg.co.za/article/2012-05-17-anc-irate-over-spear-of-the-nation-artwork> (14 Desember 2013 geraadpleeg).
- Burckhardt, J. 1990. *The civilization of the renaissance in Italy*. Vertaal deur S.G.C. Middlemore met 'n nuwe inleiding deur P. Burke en notas deur P. Murray. Londen: Penguin.
- Castro, F. 1972. Words to the intellectuals. In Baxendall (red.) 1972.
- Conner, S. 1989. *Postmodernist culture: An introduction to theories of the contemporary*. Oxford: Basil Blackwell.
- Cooper, D.E. (red.). 1992. *A companion to aesthetics*. Oxford: Blackwell.
- Deutsche, R. 1996. *Evictions: Art and spatial politics*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology.
- Degenaar, J.J. 1986. *Art and the meaning of life*. Kaapstad: Universiteit Kaapstad - Adult Education & Extra-Mural Studies.
- Dewey, J. 1934. *Art and experience*. New York: Putnam.
- Dubow, N. 1984. Art of protest. *Leadership: South Africa*, 5(4):112–9.
- Duncan, C. 1993. *The aesthetics of power: Essays in critical art history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eagleton, T. 1980. *Criticism and ideology: A study in Marxist literary theory*. Londen: Methuen.
- . 1990. *The ideology of the aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell.
- Edgar, A. 1990. An introduction to Adorno's aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 30(1):46–56.
- Fischer, E. 1963. *The necessity of art: A Marxist approach*. Vertaal deur A. Bostock. Harmondsworth: Penguin.
- Foster, H. (red.). 1983. *Postmodern culture*. Londen: Pluto.

Fry, R.E. 1928. *Vision and design*. Hersiene Phoenix-uitgawe. Londen: Chatto & Windus.

Furedi, F. s.j. Don't rock the research boat. *Times Higher Education*.  
<http://www.timeshighereducation.co.uk/news/dont-rock-the-research-boat/166585.article> (4 Julie 2014 geraadpleeg).

Gablik, S. 1984. *Has modernism failed?* New York: Thames & Hudson.

Gadamer, H.-G. 1976 [1960]. *Truth and method*. Vertaal en geredigeer deur G. Barden en J. Cumming. Londen: Sheed & Ward.

Gramsci, A. 1971. *Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci*. New York: International.

Greenberg, C. 1961. *Art and culture: Critical essays*. Boston: Beacon.

Guilbaut, S. 1983. *How New York stole the idea of modern art: Abstract expression, freedom, and the cold war*. Vertaal deur A. Goldhammer. Londen: University of Chicago Press.

Habermas, J. 1983. Modernity – an incomplete project. In Foster (red.) 1983.

Hauser, N. 1962b. *The social history of art: Renaissance, mannerism, baroque*. Vertaal deur S. Godman. Volume 2. Londen: Routledge & Kegan Paul.

Hegel, G.W.F. 1975. *Hegel's aesthetics: Lectures on fine art*. Vertaal deur T.M. Knox. Volume 1. Oxford: Clarendon.

—. 1993. *Hegel: Introductory lectures on aesthetics*. Vertaal deur B. Bosanquet. Harmondsworth: Penguin.

Horkheimer, M. en T.W. Adorno. 1979. *Dialectic of enlightenment*. Vertaal deur J. Cumming. Verso uitgawe. Londen: Allen Lane.

Jameson, F. 1981. *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Londen: Methuen.

Jasper, D. 1992. Coleridge, Samuel Taylor. In Cooper (red.) 1992.

Kant, I. 1952 [1790]. *The critique of judgement*. Vertaal deur J.C. Meredith. Oxford: Clarendon.

—. s.j. The critique of judgement.  
<http://ebooks.adelaide.edu.au/k/kant/immanuel/k16ju/chapter14.html> (13 Mei 2014 geraadpleeg).

- Kearney, R. 1988. *The wake of imagination: Ideas of creativity in Western culture*. Londen: Hutchinson.
- Knight, C.J. 1997. Art and the marketplace. *Clio*, 26(3):347–66.
- Koch, G.F. 1967. *Die kunstaustelling: ihre geschichte von den anfangen bis zum ausgang 18, jahrhunderts*. Berlyn: De Gruyter.
- Krauss, R. 1983. Sculpture in the expanded field. In Foster (red.) 1983.
- Lee, K. 1989. *Social philosophy and ecological scarcity*. Londen: Routledge.
- Lenin, V.I. s.j. Letter from Lenin to Gorky.  
<http://www.loc.gov/exhibits/archives/g2aleks.html> (13 Mei 2014 geraadpleeg).
- Levi, A.W. 1985. The art museum as an agency of culture. *Journal of Aesthetic Education*, 19(2):23–40.
- Macherey, P. 1978. *A theory of literary production*. Vertaal deur G. Wall. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Mail & Guardian. 2012. Zuma's family fumes at The Spear. *Mail & Guardian*.  
<http://mg.co.za/print/2012-05-20-zumas-family-fumes-at-the-spear> (14 November 2013 geraadpleeg).
- Manning, H. en R. Phiddian. 2004. Censorship and the political cartoonist. Ewekniebeoordeelde referaat gelewer by 'n konferensie van die Australasian Political Studies Association, 29 September – 1 Oktober 2004, Universiteit van Adelaide.
- Marcuse, H. 1978. *The aesthetic dimension: Toward a critique of Marxist art*. Vertaal en hersien deur H. Marcuse en E. Sherover. Boston: Beacon.
- Morris, W. s.j. [1910]. Art under plutocracy. The William Morris Internet Archive : Works.  
<http://www.marxists.org/archive/morris/works/1883/pluto.htm> (23 Oktober 2013 geraadpleeg).
- Plekhanov, G. s.j. Art and social life 1912. Marxists Internet Archive.  
<http://www.marxists.org/archive/plekhanov/1912/art/ch03.htm> (15 Desember 2013 geraadpleeg).
- Popper, K.R. 1966. *The Open society and its enemies*. Volume 2. Hersiene vyfde uitgawe. Londen: George Routledge & Sons.

- Potgieter, F.J. 1999. Die ontstaan van die metaforiese perspektief op kuns, waarheid en betekenis: 'n Herwaardering van die moderne artistieke praktyk. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif, Universiteit Stellenbosch.
- . 2010. Artistieke oorsprong en oorspronklikheid by Nietzsche en Heidegger. *LitNet Akademies*, 7(1):159–76.
- Pretorius, W. s.j. Breyten en Grové wen CNA-prys. <http://m24arg02.naspers.com/argief/berigte/dieburger/1990/09/07/6/7.html> (13 Mei 2014 geraadpleeg).
- Ruskin, J. s.j. Modern painters. Projek Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/29907/29907-h/29907-h.htm> (14 Desember 2013 geraadpleeg).
- Schiller, F. 1954 [1794]. *On the aesthetic education of man: In a series of letters*. Vertaal en ingelei deur R. Snell. New York: Frederick Ungar.
- Seerveld, C. 2000. *Bearing fresh olive leaves*. Toronto: Tuppence.
- Shiner, L. 2003. *The invention of art: A cultural history*. Chicago: University of Chicago Press.
- Shusterman, R. 1997. The end of aesthetic experience. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 55(1):29–41.
- Singer, I. 1954. The aesthetics of "art for art's sake". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12(3):343–59.
- Soper, K. 1986. *Humanism and anti-humanism*. Londen: Hutchinson.
- Spotts, F. 2009. *Hitler and the power of aesthetics*. Woodstock en New York: Overlook.
- State of the art in South Africa conference. 1979. Gepubliseerde referate. Kaapstad: Universiteit Kaapstad.
- Tanner, M. 1992. Schopenhauer, Arthur. In Cooper (red.) 1992.
- Tilghman, B.R. 1991. *Wittgenstein, ethics and aesthetics: The view from eternity*. Londen: MacMillan.
- Tolstoy, L. 1995 [1898]. *What is art?*. Vertaal deur R. Pevear en L. Volokhonsky. Londen: Penguin.

Van den Berg, D.J. 1985. KGK 195: Inleiding tot die kunswetenskap. Deel A en B. Bloemfontein: UOVS, diktaat van die Fakulteit Lettere en Wysbegeerte, Departement Kunstgeskiedenis.

Watkins, D. 2007. The influence of the art for art's sake movement upon English law, 1780–1959. *The Journal of Legal History* 28(2):233–56.

West, D. 1996. *An Introduction to continental philosophy*. Cambridge: Polity.

Wilcox, J. 1953. The beginnings of l'art pour l'art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11:360–77.

Wilde, O. s.j. *The picture of Dorian Gray*. Projek Gutenberg. <http://www.gutenberg.org/files/174/174-h/174-h.htm> (14 Desember 2013 geraadpleeg).

Wolff, J. 1981. *The social production of art*. Londen: MacMillan.

### Eindnotas

<sup>1</sup> Aspekte van hierdie artikel is gebaseer op my doktorsale proefskrif (Potgieter 1999).

<sup>2</sup> Sien Potgieter (2010:162) waarin ek meer volledig aantoon hoe die romantici skoonheid as 'n versoening of 'n harmonisering tussen subjektiwiteit en objektiwiteit opgestel het.

<sup>3</sup> Fischer (1963:15–48) gee 'n goeie uiteensetting van so 'n estetiese ontologie. Dit is een wat hy uit die vroeë mens se werksverhouding met die materiële ontwikkel het.

<sup>4</sup> 'n Mens kan egter Fischer (1963:49–115) se argument dat ernstige kuns op 'n terloopse of veralgemeende verbyganger afgestem was en nomadies geraak het, bevraagteken. Wat in werklikheid gebeur het, was dat die ou elite, bestaande uit die kerk en die edellui, deur 'n ander magsgroep vervang is, naamlik 'n intellektuele elite.

<sup>5</sup> Voor Hitler se nazisme ingebed geraak het, was daar egter ook ander Duitse nasionaal-sosialiste wat aspekte van die moderne kuns, veral die Duitse ekspressionisme, hoog aangeslaan het – moontlik omdat hierdie soort kuns 'n "outentieke" verlede met 'n vooruitgangskultuur versoen het.

<sup>6</sup> Sien in hierdie verband Gablik (1984:88–102), wat die moderne kuns as 'n kenotiese selfontleding van die kuns se tradisionele religieuse karakter ontleed.

<sup>7</sup> 'n Mens moet nie hieruit verkeerdelik die gevolgtrekking maak dat Shiner en ander wat die skone kuns as 'n konstruksie beskou, nie waardering vir die artistieke prestasies van voormoderne en moderne kuns het nie.