

Die moderne strewe na artistieke outonomie: 'n Waardering vir 'n gefaalde projek

Frikkie Potgieter
UNISA

Abstract

The modern quest for artistic autonomy: An appreciation for a failed project

This article argues that the modern quest for artistic autonomy contributed to emancipation in general, essentially by undermining the violence that results from correspondence thinking.¹ It starts out by noting that a significant percentage of the world's most totalising, violent moments were and often still are rationalised on correspondence thinking. Thereafter the article analyses how the intellectual tradition in question attempted to conceptualise and realise art as a truthful correspondence with a supposed aesthetic essence, and how these attempts eventually became so paradoxical that this correspondence project was abandoned by the tradition itself. However, as "other" intellectual traditions often still rationalise potentially violent self-interests on correspondence thinking, this tradition's early, voluntarily abandonment of such thinking and practices makes it an emancipatory force in history.

Opsomming

Die moderne strewe na artistieke outonomie: 'n Waardering vir 'n gefaalde projek

In hierdie artikel word geredeneer dat die moderne artistieke-outonomie-strewe 'n bydrae tot emansipasie in die algemeen gelewer het, hoofsaaklik deur die geweld verbonde aan korrespondensiedenke te ondergrawe.² Dit begin deur aan te stip dat 'n beduidende persentasie van die wêreld se mees totalistiese, gewelddadige gebeurtenisse op korrespondensiedenke gebaseer en gerasionaliseer was en dat dit dikwels nog steeds gebeur. Daarna volg 'n ontleding van hoe die tersaaklike intellektuele tradisie gepoog het om die kuns as 'n waaragtige korrespondensie met 'n vermeende estetiese sentrum te konsipieer en te realiseer, en hoe hierdie pogings mettertyd so paradoksaal geraak het dat hierdie korrespondensieprojek deur die tradisie self verwerp is. Omdat "ander" intellektuele tradisies egter steeds dikwels potensieel gewelddadige eiebelang op korrespondensiedenke rasionaliseer, maak hierdie tradisie se *vroeë, vrywillige* verwerping van korrespondensiedenke en -praktyke dit 'n emansiperende krag in die geskiedenis.

Inleiding³

Dit gaan in hierdie positiewe waardering van die moderne artistieke-outonomie-strewe nie slegs om nostalgie vir die verlede nie. Dit is omdat die wyse waarop ons die verlede konstrueer en waardeer, inspeel op die toekoms wat ons skep. Gegewe die realiteit van 'n Suid-Afrika waar die emansipasie vanuit kolonialisasie dikwels hand aan hand gaan met 'n negatiewe stereotipering van Westerse historiese praktyke, is ewewigtige, genuanseerde bestekopnames van tersaaklike historiese praktyke noodsaaklik.

Wat spesifiek die kuns aanbetref, bemerk Graff (1979:31) reeds in 1979 'n tendens om die hele artistieke tradisie van die Weste af te maak as "a kind of hyperrational imperialism akin to the aggression and lust for conquest of bourgeois capitalism" en as "a form of complicity, another manifestation of the lies and hypocrisy through which the ruling class has maintained its power". Hierdie kritiese ingesteldheid ten opsigte van die kuns van die moderniteit wat hy beskryf, maak natuurlik deel uit van die postmoderne kritiek waar die oënskynlik neutrale kennis- en waarheidsteorieë en gepaardgaande praktyke van die modernisme vanuit verskeie kampe gedekonstrueer en as totaliserend ontmasker word.

Vanuit 'n hedendaagse perspektief is die grootste "fout" wat die moderne filosofie tesame met die moderne artistieke-outonomie-strewe gemaak het, sekerlik om aan te neem dat daar die een of ander "ware" of "outentieke" werklikheid bestaan, en dat dit die taak van die denke en die kuns is om hierdie werklikheid te ontrafel, te ontdek of te realiseer. Hierdie waaragtige werklikheid is enersyds gereken as 'n soort bloudruk, 'n soort voorafgegotte waaragtigheid wat daar buite iewers wag om ontdek te word, of is andersyds gereken as 'n werklikheid wat noodwendig moet realiseer. Waaragtige denke is beskou as denke wat hierdie "ontologiese" of "teleologiese" werklikheid korrek representeer. Hierdie sogenaamde korrespondensieteorieë het dan aangeneem dat dit die taak van die denke is om 'n veronderstelde waaragtige werklikheid korrek voor te stel.⁴

In hierdie verband maak Norris die opmerking dat Rorty (1983) oortuigend aangevoer het dat

philosophers, at least since Descartes and Kant, have been bewitched by a strictly impossible idea of what philosophy seeks to achieve. They have attempted, that is, to give an ever more detailed and "accurate" account of how the mind comes to mirror, reflect or represent the nature of external reality. Captive to a dominant metaphor – that of knowledge as a kind of sublimated perception – philosophy has wandered into endless mazes of self-induced mystification. (Norris 1984:206)

As die sogenaamde postmoderne filosofie egter enigiets konkreets beteken, beteken dit 'n dekonstruksie van die idee van 'n waaragtige werklikheid, en daarmee saam die moontlikheid van onwrikbare kennis.

Die oortuigendste wyse waarop die postmodernisme hierdie dekonstruksie bewerkstellig, is om deur die gebruik van die poststrukuralistiese taalmodel die korrespondensieteorie van waarheid as onhoudbaar te ontmasker. In 'n neutredop lyk die argument vir die poststrukuralistiese dekonstruksie van korrespondensiedenke – 'n "metode" wat meesal met Derrida vereenselwig word – só: omdat alle betekenisvolle menslike ervarings onderhewig is aan taal, en omdat taal radikaal konvensioneel, arbitrêr en labiel is, geen telos besit nie, maar slegs bestaan uit onhiërargiese woordpaartenstellings wat in hulle afwesigheid ook teenwoordig is,

is daar geen manier waarop ons toegang tot 'n ware werklikheid of 'n finale betekenis kan hê nie. Trouens, dan bestaan daar in werklikheid geen ware werklikheid nie. Kennis en betekenisvolle ervarings kan dus nie met die een of ander voorafbestaande of voorafbestemde standvastige, ware werklikheid – of dit nou onmiddellik, bemiddeld, of histories is – vergelyk word nie. Alle kennis, asook alle betekenisvolle ervarings, insluitende estetiese ervarings, is reeds vooraf vasgevang in labiele, retoriese, mimetiese teken- en taalstrukture wat nooit volkome deursigtig kan wees nie. Taal, die basis van ons kennis en ervarings, kan eenvoudig nooit taligheid self "ontsnap" nie.

Soos kortliks bo aangetoon is, ondergrawe die poststrukuralistiese dekonstruksie dus die opvatting van waaragtigheid, soos Rorty (1981:153) dit stel, as "truthfulness to experience or its discovery of pre-existing significance". Dit is egter nie die geval dat die poststrukuralistiese dekonstruksie slegs waaragtige *diskursiewe* kennis ondergrawe nie, aangesien dit ook die belangrikste rasionaal vir die moderne artistieke-otonomie-strewe ondermyn. 'n Mens sê so omdat die moderne uitgangspunt dat daar 'n ontologiese of teleologiese ware werklikheid mag bestaan, ook in die moderne kuns neerslag gevind het, aangesien, soos later aangetoon sal word, die idee ontstaan het dat goeie kuns 'n ware, voorafgegewe estetiese werklikheid getrou voorstel. Om hierdie rede het die idee ook posgevat dat ernstige kuns van alle praktiese, alledaagse eise gevrywaar moet word, sodat dit in alle erns die veronderstelde sentrum van die estetiese kan naspeur. As die poststrukuralistiese taalmodel egter korrek is, is die rasionaal vir 'n outonome kuns gewoon verkeerd, want dan bestaan daar in werklikheid geen suiwer estetiese sentrum wat die kunste vanuit sy ivoortoring kan ontdek nie.

'n Mens kan saamstem met die argument dat ten minste 'n beduidende komponent van die moderne artistieke-otonomie-strewe, in die besonder die formalistiese been, 'n "fout" gemaak het om vanuit 'n korrespondensiedenkraamwerk na 'n suiwer, eiesoortige estetiese sentrum te soek.⁵ Die probleem waarop hierdie artikel fokus, begin egter wanneer 'n mens na die sosiale uitwerking van hierdie "fout" vra, en spesifiek vra of dit billik is om hierdie "fout" aan kulturele hegemonie en imperialisme te koppel. Kan dit moontlik die geval wees dat die bankrotskap van hierdie projek so teen die middel van die vorige eeu, toe dit in 'n kenotiese niksseggenheid verval het, eintlik die beperkinge van korrespondensiedenke aangetoon het om sodoende 'n bydrae tot sosiale emansipasie te lewer?

Om bogenoemde argument dat die moderne artistieke-otonomie-strewe 'n emansiperende krag in die geskiedenis was, uit te werk, is dit nodig om kortliks aan te stip dat 'n beduidende aantal van die wêreld se mees totalistiese, gewelddadige gebeurtenisse op vermeende natuurlike korrespondensiële patrone gerasionaliseer is, en dat dit dikwels steeds gedoen word. So kan die regverdiging vir religieuse ekstremistiese vergrype, kolonialisme, Eurosentrisme, fallosentrisme, die omgewingsprobleem, die Holocaust, Hirosjima, die Goelag-argipel, stamoorloë en apartheid almal aan vermeende patrone van natuurlike korrespondensie gekoppel word. Oorweeg in hierdie verband idees soos die nasionalisme, outentieke kulturele wortels, rassuiwerheid, die vooruitgangsgeloof, die kommunisme – trouens, ook die "suiwere" kapitalisme – wat almal "natuurlike" waaragtige korrespondensiële patrone van menslike gedrag veronderstel. Nou behoort die argument dat die moderne artistieke-otonomie-strewe 'n emansiperende krag is, duideliker te wees: omdat eie, totalistiese belange dikwels op grond van vermeende, waaragtige korrespondensie gerasionaliseer word, moet die moderne artistieke-otonomie-strewe se *vroeë, vrywillige* verwerping van korrespondensiedenke daarvan 'n emansiperende krag in die geskiedenis maak.

Dit is opvallend dat Afrikane wat om die een of die ander rede in 'n globale diaspora ontuis voel, hulself dikwels aan totalisme skuldig maak deur die alternatief wat hulle voorstaan, vanuit 'n korrespondensie-denkraamwerk te regverdig. Hier kan 'n mens spesifiek dink aan diegene wat inheemsekennisstelsels voorstaan en wat dit op korrespondensiedenke, by name met die retoriek van "outentieke kulturele wortels", rasionaliseer. In hierdie verband skryf Simbao (2005:166): "Many cultural enthusiasts in Zambia seem to frame culture as a static entity that needs to be retrieved from a 'fast-dying past' or a 'pre-colonial' past. Even if changes in culture are acknowledged, they are generally viewed as suspect." Meyer (1999:93–114) tref weer 'n insiggewende onderskeid tussen twee soorte rolprente wat in Ghana gewild is. Die eerste "are concerned with the emancipation of the colonized intellectual and seek to restore authentic cultural roots", en die tweede fokus op "the intricacies of ordinary people's lives in the city without drawing any rigid opposition between African tradition and European modernity; here modernity is the context of everyday life (Meyer 1999:93)". Betreffende die eerste groepering is dit gewoon huigelary dat intellektuele wat byderwetse tegnologie inspan en geniet, op akademiese gebied vir niks buiten "outentieke kulturele wortels" tyd het nie.

Moet my nie verkeerd verstaan nie; dit is nie dat ek "moderniteit" in die sentrum wil plaas nie, óf dat ek nie verskille waardeer nie – trouens, ek voel dat verskille gevier moet word. Dit raak egter problematies wanneer verskille op vermeende "diep" korrespondensiepatrone gerasionaliseer word, in plaas daarvan om verskille eerder as oppervlakstrukture óf -konvensies te beskou wat die wêreld kleurvol en interessant hou. Diegene wat inheemsekennisstelsels op "diep" korrespondensiepatrone rasionaliseer, neig nie slegs om die globale diaspora te verwerp nie, maar loop ook die gevaar om in 'n soort stam-separatisme laer te trek.

Kant en Hegel se estetikas

In die volgende ontleding van hoe korrespondensiedenke in die moderne artistieke praktyk beslag gekry en later problematies geraak het, word Kant en Hegel as grondleggers van 'n korrespondensie-estetika beskou. Dit word gedoen omdat hulle, soos in die ontleding aangetoon sal word, 'n geweldig groot invloed op die moderne artistieke praktyk ten opsigte van kuns as korrespondensie gehad het. Hier moet 'n mens egter verder nuanseer, omdat die "standaard"-opvatting dat hulle persoonlike voorstanders van korrespondensie-estetikas was, 'n oorvereenvoudiging is. Dit is meer korrek om te sê dat hulle eintlik 'n breë, groeiende idee van die modernisme, naamlik kuns as waaragtige korrespondensie, teoreties tot so 'n punt gevoer het dat die onhoudbaarheid daarvan mettertyd al hoe duideliker uitgekristalliseer het. Dit egter is nie die taak van hierdie artikel om aan te toon hoe Kant en Hegel se vermeende korrespondensie-estetikas as't ware "self-dekonstrueer" nie, of om die plekke uit te wys waar hulle hul persoonlike bedenkinge oor korrespondensie-estetikas uitspreek nie, of om te ontleed hoe die Kontinentale filosofiese tradisie mettertyd self korrespondensie-estetikas gedekonstrueer het nie. Die taak van hierdie artikel is eerder om aan te toon hoe die *standaard*-interpretasies van Kant en Hegel se estetikas, naamlik kuns as waaragtige korrespondensie, in die moderne artistieke-outonomie-strewe beslag gekry het en hoe hierdie wisselwerking tussen die filosofiese estetika en die kunspraktyk in allerlei paradokse verstrengel geraak het, wat uiteindelik tot die ondergang van die artistieke-outonomie-strewe gelei het.⁶

Wat Kant se estetika betref, argumenteer hy dat daar 'n eiesoortige estetiese "ding as sodanig" (*Das Ding an Sich*) mag bestaan wat onbemiddeld en

belangeloos is. Hierdie estetiese "ding as sodanig" besit 'n onbemiddelde doelmatigheid sonder 'n bemiddelde doelgerigtheid. Wat hy hiermee bedoel, is dat as 'n mens byvoorbeeld 'n landskap as mooi ervaar omdat jy 'n boer is en die grond vrugbaar voorkom, dan is dit nie 'n suiwer estetiese plesier wat 'n mens ervaar nie, aangesien dit met begeertes en belange vervleg is.

Verder verwerp Kant bemiddelde aspekte soos sintuiglike behaaglikheid, konseptuele samehang, sjarme, emosie, deug en perfeksie as kandidate vir 'n onbemiddelde, belangelose estetiese ding as sodanig. Deur die toepassing van 'n soort estetiese strooptog kom hy tot die slotsom dat 'n suiwer estetiese ervaring slegs op formele eienskappe soos kleur, lyn en ontwerp kan berus.⁷ Hy skryf: "In painting, sculpture, and in fact all the formative arts, in architecture and horticulture, so far as fine arts, the design is what is essential" (Kant 1952:67).

Vir Kant was dit ook belangrik om aan te toon dat die veronderstelde estetiese ding as sodanig universeel is, en daarom het hy gepoog om aan te toon hoe waaragtige kunswerke as't ware subjektiwiteit (individuele verskille) en objektiwiteit ('n vasstaande natuur) versoen. Ten opsigte hiervan argumenteer Kant (1952:168–83) dat die artistieke genie hierdie versoening kan vermag, aangesien die genie 'n talent direk van die natuur ontvang wat hom 'n onbemiddelde toegang tot die estetiese ding as sodanig gee. Anders gestel, hoewel die kunswerk enersyds 'n skepping van die artistieke genie is, span hy andersyds intuïtief die talente in wat Moeder Natuur aan hom gegee het. Op hierdie wyse versoen Kant se artistieke genie dan (oënskynlik) subjektiewe estetiese ervarings en die vermeende objektiewe, natuurlike estetiese ding as sodanig.⁸

Waar Kant se estetika meesal as 'n soort ontologiese formalisme beskou word, word Hegel s'n weer met teleologie in verband gebring. Die volgende aanhaling is 'n voorbeeld van hoe Hegel die kuns 'n deel van deterministiese ontwikkeling maak:

[B]efore the mind can attain the true notion of its essence, it has to traverse a course of stages whose ground is in the idea itself; and to this evolution of the content with which it supplies itself, there corresponds an evolution ... of the plastic forms of art, under the shape of which the mind as artist presents to itself the consciousness of itself. (Hegel 1993:79)

Volgens Hegel is die kuns dus 'n soort konkrete (plastiese), sintuiglike veruitwendiging van die "gees" van elke tyd of periode. Hiermee suggereer hy dat daar 'n soort teleologiese regulering in die wêreld se kunsgeskiedenis mag bestaan.

Soos by Kant was dit vir Hegel ook belangrik om te argumenteer dat subjektiewe, eiesoortige estetiese ervarings versoenbaar is met deterministiese vooruitgang. In hierdie verband skryf hy:

Now because the idea is ... concrete unity, it follows that this unity can enter into the art-consciousness only by the expansion and reconciliation of the particularities of the Idea, and it is through this evolution that artistic beauty comes to possess a *totality of particular stages and forms*. (Hegel 193:82)

Dit is dus duidelik dat Hegel poog om individuele verskille te laat opneem of korrespondeer met 'n allesomvattende determinisme.

'n Mens kan hier saamvat deur te sê dat Kant 'n "formele" estetiese ding as sodanig aan die orde gestel het en dat Hegel gepoog het om so 'n estetiese ding as sodanig met deterministiese vooruitgang te versoen. Soos die volgende analise sal aantoon, het Kant se artistieke ontologie tesame met Hegel se teleologie 'n projek aan die orde gestel waar gepoog is om kuns te skep wat met 'n soort ontwikkelende estetiese ontologie, of dan teleologie, korrespondeer.

Om aan toon hoe hierdie korrespondensie-opvatting in die moderne artistieke-outonomie-strewe volvoer is, word 'n lyn kunsbewegings – 'n tradisie – bespreek wat deur die artistieke Romantiek, die "kuns ter wille van die kuns"-oproep, deur die laat negentiende-eeuse Duitse formalistiese kunsgeskietskrywing en -kritiek, deur die Bloomsbury-estetika, deur die avant-garde-ingesteldheid, en deur 'n kunswoordvoerder soos Greenberg geloop het en, soos later aangetoon word, daar sy fut verloor het. In die twintigste eeu is hierdie tradisie gekenmerk deur 'n lyn vinnig opeenvolgende kunsbewegings wat al hoe meer formalisties en abstrak geraak het: die kubisme, De Stijl, abstrakte ekspressionisme, sogenaamde "hard-edge"-skilderkuns en die minimalisme.

Die Romantiek

Hoewel die Romantiek die ineenstorting van groot periodestyle verteenwoordig, het dit tog eiesoortige kenmerke. Een daarvan is die geloof in 'n suiwer kuns wat nie deur buitekunstige belange gekontamineer mag word nie. Romantici soos Schelling, Fichte, die Schlegel-broers, Coleridge, Blake, Schiller, Schopenhauer, Novalis, Baudelaire en Shelley neem Kant se transendentale metafisika ernstig op en verwys gereeld na 'n eiesoortige estetiese "ding as sodanig".⁹

By die Romantici is Kant se pogings om objektiwiteit (die natuur) en subjektiwiteit (die kunstenaar) met mekaar te versoen, sterk teenwoordig. Dit is spesifiek die geval omdat hulle in die kunste gesoek het na wyses om konflikte in die mens se verhouding tot die natuur op te los. Vir baie raak die kunste 'n alternatiewe panteïstiese religie, byna 'n versoenende korrespondensie met die ganse kosmos.¹⁰ In hierdie versoeningspogings word daar, soos by Kant, aan die kunstenaar 'n belangrike taak toegeskryf en word hy vereer as 'n soort gesekulariseerde profeet, as 'n genie, 'n natuurgunsteling wat die talent ontvang het om die spanning tussen die mens en die natuur in waaragtige kuns op te hef.¹¹

Waar Kant gepoog het om deur denkprosesse bewys te lewer van noumenele dinge (soos die estetiese) wat agter empiriese sintuiglikheid mag skuil, was die artistieke romantici nie hiermee tevrede nie. Hulle het eerder die klem op ons ervaringslewe geplaas en geredeneer dat dit nie van veel belang is om die waaragtige estetiese werklikheid deur diskursiewe denkprosesse af te lei nie, maar dat 'n mens dit eerder in waaragtige kuns moet ervaar. Van Gerwen (1992:111) verduidelik dat Kant se romantiese "nasate" nie tevrede was met "zo'n loutere denkbaarheid van het 'Absolute'. Volgens hen kan deze werkelykheid alleen door intuïtie en niet door begrip 'gekend' worden, ze kan alleen ervaren worden in een eenheid van subject en object." Hoewel die artistieke Romantici en Kant dan wesenlik verskillende "metodes" toegepas het, wou hulle dieselfde vermag, naamlik om die spanning tussen subjektiwiteit en objektiwiteit in die ervaring van skoonheid op te hef.

Dit is belangrik om daarop te let dat die substansie van Kant se denke oor skoonheid presies neerkom op dit wat die Romantici gesê het, naamlik dat skoonheid in 'n modus van onmiddellike ervaring en aanvoeling buite die konseptuele en die rasonale funksioneer. In Kant se filosofiese optiek, en in sy

die woorde (1952:191), het skoonheid as "a sort of schema for the supersensible" gedefinieer. Nou kom ons eintlik by 'n kontradiksie uit, want indien Kant werklik daarin sou kon slaag om die onsêbaarheid van skoonheid, die "supersensibiliteit" daarvan, te sê, sou dit beteken dat skoonheid eintlik nie onsêbaar is nie. Of, anders gestel, indien Kant werklik daarin sou kon slaag om die onbemiddelde direktheid van die estetiese ervaring op 'n diskursiewe wyse aan te toon, sou dit die gevolg hê dat die skoonheid van sy onbemiddelde direktheid beroof word. Of, steeds anders gestel, dit is gewoon kontradiktories om die onsêbare (indien dit werklik onsêbaar is) te wil sê. In hierdie verband het Nietzsche (1967:301) later ook die sogenaamde ding as sodanig geïroniseer deur te skryf: "But even supposing that there were an in-itself, an unconditioned thing, it would for that very reason be unknowable! Something unconditioned cannot be known; otherwise it would not be unconditioned!"

Insgelyks was die projek wat die "artistieke" Romantici aangepak het, naamlik om objektiwiteit en subjektiwiteit finaal in die ervaring van kuns te versoen, ewe kontradiktories en onmoontlik. Een van die redes hiervoor is dat 'n bewese versoening nuwe kuns oorbodig sou maak. Buiten hiervoor het die Romantiek gefouteer deur sigself aan Eurosentrisme skuldig te maak, aangesien dit eiesoortigheid as universeel gerasionaliseer het. Friedrich von Schlegel het byvoorbeeld die romantiese digkuns as "a progressive universal poetry" beskryf.¹² Hy maak dus die aanspraak dat die romantiese poësie al hoe nader aan 'n versoening met 'n waaragtige universele estetiese sentrum beweeg, en verklaar dus die romantiese digkuns as universeel geldig.

Die "kuns ter wille van die kuns"-oproep

In die nasleur van die Romantiek ontstaan die breë "kuns ter wille van die kuns"-oproep, en rondom die middel van die negentiende eeu in Frankryk 'n meer eiesoortige beweging bekend as *l'art pour l'art*. Wilcox (1953:377) voer aan dat *l'art pour l'art* as sinoniem vir Kant se doelmatigheid sonder 'n doelgerigheid gedefinieer het. Verder sê hy dat daar in hierdie tyd in die naam van Kant se estetika 'n volslae skeiding tussen die lewe van noodsaaklikheid en die lewe van artistieke kontemplasie gemaak is.

Singer (1954) lê ook verbande tussen die "kuns ter wille van die kuns"-oproep en Kant se estetika. Hy (Singer 1954:344) sê hierdie oproep "was formulated not by philosophers but by artists and critics who were putting philosophy to use". Verder sê Singer (1954:345) dat hierdie beweging, soos Kant, 'n direkte verband tussen skoonheid en plesier gelê het, en ook soos Kant, onderskei het tussen 'n "suiwer" estetiese plesier en 'n plesier wat met begeertes en belange vervleg is. Volgens Singer tref die "kuns ter wille van die kuns"-oproep 'n onderskeid tussen diskursiewe kennis en estetiese ervarings:

In the world of practice, which included the world of science, one used discursive reason in order to connect sensuous presentations of one's "immediate experience" with sensuous presentations that were not given except in memory or expectation. Through this interpretation of one's immediate experience one was able to formulate some conception about reality. In the world of aesthetic contemplation, however, one attended solely to immediate experience, and without the intrusion of ulterior goals, one merely focussed upon that which was given to sense. (Singer 1954:345)

Dit is dus duidelik dat die breë "kuns ter wille van die kuns"-beweging in die naam van Kant se estetika die totale outonomie van die kuns gepropageer het.

Op 'n wyse raak die kuns 'n mimesis van skoonheid, en omdat skoonheid en kuns met mekaar vereenselwig is, raak kuns 'n mimesis van sigself.¹³ Saam met Kant (1952:64) het die "kuns ter wille van die kuns"-oproep dus gesê: "We *dwell* on the contemplation of the beautiful because this contemplation strengthens and reproduces itself." Om só te dink maak van skoonheid 'n absolute, 'n outonome ontologie, 'n transendentale. Dit is een van die redes hoekom Guyer sê:

Kant, as a theorist of taste rather than a critic of pure reason, did succumb to the lure of a "pseudo-rational" inference and a "transcendental illusion," and ultimately attempted to found the universal validity of taste in a supersensible substratum underlying both man and nature. (Guyer (1979: 7)

Hoewel 'n mens die "kuns ter wille van die kuns"-oproep eenvoudig as 'n oproep tot artistieke vryheid kan interpreteer, is daar genoeg aanduidings dat die eksponente van hierdie rigting, soos Kant, geglo het dat geslaagde kuns 'n soort veruitwendiging van 'n diepliggende estetiese sentrum is.

Die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en –kritiek

Teen einde negentiende, begin twintigste eeu ontstaan daar die sogenaamde Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek. Hoewel formalistiese kunsiees alreeds uit die klassieke kom, is daar selde so baie klem op die formele stylkwaliteite van kunswerke geplaas. As voorbeelde van hierdie beweging word hoofsaaklik Fiedler en Wölfflin bespreek.¹⁴

Fiedler het in die besonder vir die bestaan van 'n Kantiaanse, onbemiddelde en belangelose estetiese ontologie geargumenteer. Daarom sê Podro (1982: 111) dat "art was understood by Fiedler as an autonomous exercise and not as reflecting, or produced by, social conditions. It was a free development of our minds in the area of vision." Fiedler (1978:43) se opvatting van 'n suiwer, onbemiddelde artistieke skoonheid word weerspieël in aanhalings soos die volgende: "The origin and existence of art is based upon an immediate mastering of the visible world by a peculiar power of the human mind"; en "The relation between himself and the objects is not a derived but an immediate one" (Fiedler 1978:44). Wat Fiedler hier propageer, is 'n estetika van onmiddellikheid wat hy klaarblyklik afgelei het uit Kant se bespreking van die artistieke genie, die natuurgunsteling wat onbemiddelde toegang tot die estetiese ding as sodanig het. Volgens Fiedler (1978:45) is dit die kunstenaar se taak "to create another world beside and above the real one, a world freed from earthly conditions, a world in keeping with his own discretion". In hierdie verband sê Fiedler (1978:41) ook: "As long as perception serves some purpose, it is limited, it is unfree."

Waar Fiedler in hoofsaak 'n kunstenaarsteorie opgestel het, het Wölfflin (1932) 'n groot invloed op die twintigste-eeuse kunsgeskiedskrywing uitgeoefen. Volgens Van den Berg (1985:16/4) het Wölfflin die kunsgeskiedenis beskou as 'n "outonome proses van estetiese ordening wat slegs sy eie formele wetmatighede gehoorsaam". McEvelley (1993:148) skryf in hierdie verband: "Wölfflin elaborated the idea that the history of visual forms develops with an inevitable inner logic that is quite independent of external influences." Wölfflin het dus geglo dat formele stylkwaliteite 'n onbemiddelde, deterministiese proses van vormsuiwering deurgaen.¹⁵ Ingevolge hierdie beskouing ontwikkel waaragtige kuns volgens 'n interne, outonome patroonmatigheid wat bemiddeling en eiesoortige kulturele kontekste as't ware transendeer.

Ter samevatting sou dit korrek wees om te sê dat die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek 'n Hegeliaanse teleologie of determinisme aangehang het. Podro (1982:xxiii–xxvi) stel dit dat Wölfflin, maar ook "formalistiese" kunshistorici soos Schnaase en Riegl, deur Hegel se teleologie beïnvloed is. Volgens Podro (1982:xxiii) is dit Schnaase wat in die besonder verantwoordelik was vir die aanpassing van "Hegel's broad teleological scheme of history to the independent development of the visual arts".

Teenstrydighede gedy in die Duitse formalistiese kunsgeskiedenis en -kritiek. Die belangrikste is dat hulle aan die een kant redeneer dat die kuns, in Fiedler se woorde (1978:59), "can only be always and everywhere one and the same thing", terwyl hulle weer aan die ander kant aanvaar dat die kuns op 'n teleologiese wyse ontwikkel. Hier het ons duidelik te doen met die kontradiksie van 'n ontwikkelende artistieke sentrum, 'n soort teleologiese ontologie. Daarbenewens kon hierdie kunsgeskiedskrywing en -kritiek ook nie daarin slaag om aan te toon hoe partikulariteite – soos byvoorbeeld die subjektiewe insette van die kunstenaar en uiteenlopende kulturele kontekste – met die idee van 'n "onvermydelike" gang van die wêreld-kunsgeskiedenis versoen kan word nie.

Die Bloomsbury-estetika

Die vroeë twintigste-eeuse Bloomsbury-estetika van Fry en Bell verteenwoordig 'n ekstreme Kantiaanse formalisme, naamlik dat goeie kuns met 'n voorafbestaande estetiese werklikheid moet korrespondeer. Fry, 'n invloedryke voorstander van die postimpressionisme, sit in sy opstel van 1909, *An Essay in Aesthetics* (1928:16–38), 'n estetika met 'n sterk Kantiaanse inslag uiteen. Hy tref 'n onderskeid tussen 'n outonome, vrye artistieke verbeeldingslewe en 'n onvrye wêreld van noodsaaklikheid. Die Kantiaanse belangeloosheid weerklink waar hy (Fry 1928:20) skryf: "Art, then, is an expression and stimulus of this imaginative life, which is separated from actual life by the absence of responsive action." Afgesien hiervan tref Fry ook 'n Kantiaanse onderskeid tussen sintuiglik sjarmante ervarings en "suiwer" kuns.¹⁶ Die eerste noem hy (Fry 1928:30–1) "sensuous charm" en die tweede "aesthetic approval of works of imaginative art".

Fry (1928:29) skryf ook: "... consider it [kuns] as an expression of emotions regarded as ends in themselves." Sy artistieke emosie is egter geensins in die algemene sin van die woord *emosioneel* nie. Dit is eerder 'n suiwer, nievoorstellende emosie; formele kwaliteite soos ritme, massa, ruimte, lig en skadu. Dié noem hy die emosionele elemente van ontwerp. Volgens hom is dit hierdie "emosionele" formele kwaliteite wat 'n kunswerk uitmuntend maak, en nie emosionele onderwerpe nie.

Fry (1928:22) skep ook 'n totale breuk tussen die artistieke verbeelding en die wêreld van noodsaaklikheid. Dit is asof hy die bestaan van 'n ontologiese estetiese werklikheid bepleit waar hy argumenteer dat "the fullness and completeness of the imaginative life ... may correspond to an existence more real and more important than any we know of in mortal life". Wat Fry eintlik voorstel, is dat daar 'n voorafbestaande artistieke sentrum is en dat dit die taak van die kuns is om hierdie sentrum te ontdek. Hy skryf byvoorbeeld: "[C]onsider only whether the emotional elements inherent in natural forms are adequately discovered ..." (Fry 1928:38)

Bell, 'n ondersteuner van Cezanne, sit in sy geskrif *Art* (1913) 'n soortgelyke posisie as Fry s'n uiteen. Hy verskil egter van Fry, wat gepoog het om 'n veronderstelde estetiese sentrum te verklaar sonder om direk na 'n Goddelike buitepunt te verwys. Vir Bell is skoonheid 'n Godgegewe *sui generis*-verskynsel

('n onherleibare skepping). "Great art," sê Bell (1913:37), "remains stable and unobscure because the feelings that it awakens are independent of time and place, because its kingdom is not of this world."

Bell doen ook moeite om te probeer bepaal wat die eiesoortige kwaliteit van die kuns sou wees. In hierdie verband noem hy verskeie voorbeelde van uiteenlopende visuele artefakte van verskillende kulture en tydperke en vra wat die gemeenskaplike eiesoortige kwaliteit is wat hierdie artefakte besit. Wat is dit wat maak dat hulle almal as *kunswerke* gereken word? Hy kom tot die slotsom dat dit slegs "significant form" (Bell 1913:8) kan wees. Soos Fry gedoen het, tref Bell 'n Kantiaanse onderskeid tussen 'n oppervlakkige, sintuiglike estetiese genot wat vervleg is met begeertes en belange, en 'n suiwer, belangelose genot wat uit vormkwaliteite voortspruit. Bell en Fry wil dan die skoonheidsentrum in tydlose, universele vormkwaliteite ontdek.

Om saam te vat: Dit is dit belangrik om daarop te let dat Fry en Bell nie 'n historiese karakter aan hul teorieë gee nie. Die postimpressionisme is volgens hulle die ware kuns omdat dit in hulle tyd die beste met 'n veronderstelde tydlose formele skoonheid korrespondeer. Wat hulle dus by implikasie sê, is dat artistieke vernuwing op 'n al hoe getrouer wordende nabootsing van die "vermeende" sentrum van skoonheid neerkom. Hierdie beskouing hou egter die paradoksale implikasie in dat wanneer hierdie vooruitstrewende kuns mettertyd die "waaragtige" artistieke sentrum sou ontdek, dit die einde van die vooruitgang van die kuns sal beteken.

Adorno en die laat-avant-garde: 'n nieversoenende korrespondensie

Nog vroeër as Fry en Bell, wat in die vroeë twintigste eeu geskryf het, het daar reeds rondom die middel van die negentiende eeu 'n breë artistieke ingesteldheid ontstaan wat as die historiese avant-garde (voorhoede) bekend staan.¹⁷ Die avant-garde het later, gedurende die twee Wêreldoorloë, 'n beduidende opbloei getoon, maar die betrokkenes het teen die middel van die twintigste eeu hul seggenskap prysgegee toe hulle in outonome eksperimente met artistieke vorm verstrengel geraak het.

Die hele avant-gardistiese artistieke ingesteldheid is klaarblyklik deur Hegel beïnvloed, want op grond van sy argumentasie ten gunste van teleologie het hulle aangeneem dat daar waaragtige artistieke vooruitgang moet wees. 'n Mens sê so omdat die geskryfte van die avant-garde, soos byvoorbeeld die surrealistiese manifes van Breton (1972), impliseer dat hulle hulself in 'n vooruitstrewende, byna profetiese rol gesien het. As 'n mens jouself in 'n profetiese artistieke rol sien, selfs al is dit in 'n soort duiwelsadvokaat/herout-rol soos met die dada-beweging, volg dit dat 'n mens 'n artistieke teleologie veronderstel.

Nog 'n kenmerk van die avant-garde is die haastigheid waarmee hulle die toekoms tegemoet gegaan het. Hierdie ingesteldheid om so gou moontlik geheel en al met die verlede te breek, manifesteer ook in die welbekende, snel opeenvolgende formalistiese styl-"ismes" van die laat moderne kuns: kubisme, futurisme, konstruktivisme, abstrakte ekspresionisme, minimalisme, ensovoorts. Hieroor skryf Ascott:

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. (Ascott 1980:51)

Na hierdie kort bekendstelling aan die avant-garde word die hooftrekke van Adorno (1997) se estetika bespreek. Dit word gedoen omdat sy estetika as die grondpatroon van die avant-garde-ingesteldheid beskou kan word, en ook omdat sy estetika dikwels as een van die laaste moderne estetikas gereken word.

Adorno was 'n voorstander van die atonale avant-garde-musiek van Schönberg, en het geglo dat sulke musiek 'n emansiperende sosiale uitwerking kan hê. Om sy argument uit te werk kan 'n mens begin deur aan te stip dat Adorno glo dat die gewone "emosionele" en ikonografiese inhoud van kuns eintlik nie positiewe sosiale verandering teweeg kan bring nie. Volgens hom word positiewe strukturele verandering eerder deur aspekte soos die artistieke medium en formele tegniese bewerkstellig. Adorno (1997:2) skryf byvoorbeeld: "[T]hrough the ages by means of its form, art has turned against the status quo." Wat Adorno (1976:208) verder in hierdie verband doen, is om verbande te lê tussen die formele styleienskappe van die kuns en die sosiale praktyk waaruit daardie kuns ontstaan het. Soos Edgar (1990:53) dit stel: "Social problems are transformed into artistic problems." In hierdie verband analiseer Adorno (1976) die historiese ontwikkeling van woordlose musiek en kom tot die slotsom dat veranderinge in formele musiekstyle in 'n groot mate bepaal word deur alledaagse materiële patrone soos dié tussen arbeid, produksie en verbruik. 'n Belangrike skuif wat hy dus maak, is om die formeel-estetiese aspekte van die kuns, en die sosiale faktore rondom daardie kuns, met mekaar in verband te bring. In hierdie verband skryf hy:

The aesthetic force of production is the same as that of productive labour and has the same teleology; and what may be called aesthetic relations of production ... are sedimentations or imprintings of social relations of production. Art's double character as both autonomous and *fait social* is incessantly reproduced on the level of its autonomy. (Adorno 1997:5)

Die estetiese en die sosiale is dan op 'n wyse identies aan mekaar, maar soos later bespreek word, ook nie volkome identies nie.

Voordat hierdie dialektiese verhouding tussen die kuns en die sosiale orde egter verder ontleed word, moet 'n mens hier noem dat Adorno iets ervaar het wat Kant en Hegel nie kon voorsien het nie, naamlik dat die versoenende verligtingsideale wat hulle voorgestaan het, sigself vasgeloop het in 'n krisis: die geweld van die nasionaal-sosialistiese fascisme wat in die Holocaust gekulmineer het. 'n Vraag wat vandag steeds gevra word, is hoe die nasionaal-sosialistiese fascisme – met hierdie slagting teen die mensdom – uit versoenende, rasonele verligtingsdenke kon voortspruit. Hoe is dit moontlik dat Kant se pogings tot 'n versoening tussen individualiteit en universaliteit, en Hegel se teleologie, wat alle teenstrydighede sou ophef, in die gaskamers kon eindig?

Myns insiens is bogenoemde die vernaamste rede hoekom Adorno versoening – of in die geval van die kunste, die ervaring van estetiese harmonie – wil vermy. In die nasleur van die Holocaust ontwikkel hy 'n negatiewe dialektiek as repliek op Kant en Hegel se versoenende dialektiek. In 'n verskeurde, nie-outentieke maatskappy, redeneer hy, kan estetiese harmonie die effek hê dat dit die werklike ellende, die werklike geweld, die werklike materiële, geslags- en rasseongelykheid sublimeer. Met verwysing na Adorno, maar trouens ook Marcuse en Brecht se uitgangspunt, 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." Dit is dus duidelik dat 'n mens Adorno se estetika moet verstaan teen die agtergrond van die aanname van 'n antagonistiese sosiale orde, en die probleem van hoe kuns daar moet uitsien om revolusionêre verandering in so 'n maatskappy te bewerkstellig. 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 ook om bogenoemde rede dat Adorno teen die kuns van politieke korrektheid gekant is. Hy neem hierdie standpunt in 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 word nie. In 'n vergelyking tussen Hegel, Marx en Adorno skryf Edgar die volgende:

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. (Edgar 1990:52)

Adorno aanvaar dan nie die opsie van polities korrekte, affirmatiewe kuns nie, omdat dit wat "goed" is, nie geken kan word voordat dit bestaan nie.

Op hierdie punt sit Adorno egter met 'n probleem, want as die kuns en die sosiale orde, soos voorheen gesê is, identies aan mekaar is, hoe kan dieselfde kuns daardie orde transendeer en transformeer? As Zuidervaart (1991:xx) in hierdie verband korrek is, lui die voorafgaande vraag – die vraag wat Adorno sentraal gestel het – soos volg: "If modern society is a 'false' totality, then how can modern art, a part of that totality, disclose sociohistorical truth?" Vir Adorno beteken die feit dat baie van die kunswerke wat vandag as meesterwerke waardeer word, aanvanklik 'n negatiewe resepsie gehad het, dat 'n kunswerk 'n groter waarheidsmoment mag besit as wat 'n spesifieke historiese tydperk by vermoë is om in te sien. Hy het dan veral probleme met die neiging om die waarde van 'n kunswerk te meet aan die mate waarin dit onmiddellik kommunikeer.¹⁸

'n Kunswerk wat dus in 'n "diep" sin relevant is, moet volgens Adorno voldoen aan die dialektiese vereiste dat dit sowel 'n produk van die maatskappy moet wees, as wat dit 'n "waaragtigheid" moet besit wat daardie maatskappy kan transendeer en transformeer.¹⁹ Om 'n estetiese teorie te ontwikkel wat aan hierdie dialektiese vereiste voldoen, maak Adorno van 'n tipe materieel-georiënteerde herinterpretasie van Hegel se estetika gebruik. Edgar (1990:46) merk op dat "for Adorno Hegel had recognized the determinant historical and social existence of art, while reinforcing the possibility that art could have an objective truth content". Die spesifieke idee wat Adorno van Hegel oorneem, is dat die kuns, terwyl dit histories-sosiaal gekondisioneer is, terselfdertyd waaragtig kan wees.

Waar Hegel egter die kuns sien as medebepalend van 'n proses wat noodwendig tot 'n versoenende identiteit lei, is Adorno se artistieke waaragtigheid in 'n verskeurde nie-identiteit opgesluit. Edgar (1990:52) verduidelik soos volg: "Truth may be grasped only in terms of the limitations that the inhumanity of contemporary society places upon its realization." Waar Hegel se historiese determinisme tot 'n totale deursigtigheid kom, is dit in Harding (1992:185) se woorde die geval dat "[b]y questioning *Aufhebung*, Adorno can argue that the

dialectical tensions between an art work and its origins remain intact and unresolved, buried beneath the passage of time".²⁰

Omdat Adorno se sentrum van waaragtigheid juis die besef van 'n verskeurde nie-identiteit is, is daar perke aan ons rasionele konseptuele denke, maar aan die ander kant hou ons beperkte rasionaliteit ook die moontlikheid tot waaragtige sosiale verandering in. Edgar (1990:52) verduidelik: "The essence (as Spirit or reason) is then at once repressive in that it acts as a boundary to thought, ultimately legitimating social inequality, and potentially liberating, in that it is the medium of developing human self-consciousness." Volgens Adorno kan ons dan nie slegs rasionele, konseptuele denke op sigself gebruik om vernuwing te bewerkstellig nie. Om werklike strukturele verandering te bewerkstellig het 'n mens die kuns nodig omdat dit op die grense van dit wat denkbaar is, opereer. Hierdie "oop" artistieke ruimte is dan in alle waarskynlikheid die beste in staat om nuwe bewussynsvlakke, in feite 'n heel nuwe strukturele realiteit, te bewerkstellig.

Omdat dit egter 'n rasionele besef is om te besef dat "irrasionele" kuns ideaal geskik is om persepsies te verskuif, is kuns ook ván die rasionele maatskappy. Aan die ander kant kan dit egter nie deur die maatskappy "verteen" word nie. Dit is omdat dit aan die een kant 'n illusie is wat ons nie volkome kan snap nie ('n kunswerk hou byvoorbeeld meesal 'n weerstand tot die openbaring van sy konseptuele inhoud in), maar aan die ander kant is dit terselfdertyd die grootste waarheidsmoment, omdat dit die potensiaal besit om persepsies te verskuif. In hierdie verband merk Adorno (1997:15) op: "The work wants its truth and untruth to be grasped."

Volgens Adorno besit kuns wat op die tradisionele wyse 'n "organiese" harmonie besit, nie vernuwende potensiaal nie. Dit is omdat sulke kuns slegs die teenswoordige "valse" maatskappy kan bevestig om sodoende die status quo te onderskraag. Daarom skryf hy: "[T]he concept of aesthetic pleasure [lees: harmonieuse kuns] as constitutive of art is to be superseded" (Adorno 1997:15). Hierteenoor is onharmonieuse kuns volgens hom die kuns wat vernuwing kan bewerkstellig. Adorno skryf die volgende oor Schönberg:

Schoenberg's music demands from the very beginning active and concentrated participation, the most acute attention to simultaneous multiplicity, the renunciation of the customary crutches of a listening which always knows what to expect ... It requires the listener spontaneously to compose its inner movement and demands of him not mere contemplation but praxis. (Adorno 1967:149–50)

Adorno verruil dus 'n harmonieuse kuns vir 'n kuns waar spanninge op 'n dialektiese wyse ontbloot word, 'n kuns wat oënskynlike harmonieë, valse harmonieë, uiteenskeur. Edgar verduidelik:

The dissonant work, disrupting harmony, refuses to communicate precisely because it is disrupting appearance. Such works replace appearance by illusion, and communication by mediation. As the Hegelian spirit may come to recognize itself in its other, so may socialized humanity recognize itself in art works. The dissonance of illusion will serve to liquefy the social labour that is crystallized within it, and thereby to have brought to potential human-consciousness the boundaries that have become imposed upon it. (Edgar 1990:54)

Adorno sal dus aanbeveel dat voordat 'n "nuwe" harmonie ontstaan, daar weer 'n nuwe styl moet wees. Elke nuwe styl hou dus 'n potensiële harmonie in, maar op die punt waar dit verskyn, moet dit weer verdwyn. (Adorno het byvoorbeeld aanbeveel dat daar nie 'n Schönberg-skool moet ontstaan nie.)²¹ Op die punt waar 'n nuwe harmonie, wat aanvanklik onharmonieus voorkom, harmonieus raak, moet daar weer 'n nuwe disharmonie ontstaan, ensovoorts, ensovoorts. Die kuns bly dan 'n illusie ('n disharmonie), hoewel dit eintlik 'n waarheid ('n harmonie) is. In hierdie voortdurende estetiese revolusie sien Adorno die potensiaal vir bewussynsverskuiwings wat "goed" is. In hierdie verband skryf hy: "The concept of art is located in a historically changing constellation of elements; it refuses definition. Its essence cannot be deduced from its origin" (Adorno 1997:2). Verder skryf hy ook: "[A]rt's substance could be its transitoriness" (Adorno 1997:3).

Hoewel daar natuurlik variasies bestaan, kan 'n mens hierdie uiteensetting van Adorno se estetika as die grondpatroon van die laat-avant-garde-estetika reken. Daar is egter verskeie probleme met hierdie estetika wat nóg Adorno, nóg enige ander woordvoerder op 'n bevredigende wyse kon oplos. Die eerste is dat die hele dinamika van hierdie estetika geskoei is op die aanname van 'n onregverdige maatskappy wat in 'n antagonistiese verhouding met die kuns verkeer. Hoewel dit waar is dat die fascisme waarteen Adorno gestry het, 'n antagonisme jeens vernuwende kuns openbaar het, kan 'n mens nie hierdie spesifieke geskiedenis veralgemeen nie. Dit is gewoon nie waar dat alle maatskappye fascisties is of noodwendig 'n antagonisme jeens vernuwende kuns openbaar of sal openbaar nie.

'n Verdere probleem met die avant-garde is dié van sosiale vervreemding. Waar die avant-garde aanvanklik aan die ideaal van sosiale betrokkenheid gekoppel was, het hierdie vorm van sosiale betrokkenheid spesifiek in die laat-avant-garde problematies geraak toe dit, volgens Conner (1989:237), onttrek het "to a position of detachment, in a fatal splitting of the aesthetic and political realms". Conner verduidelik verder:

The assertion of aesthetic autonomy may have politically radical consequences, for, in freeing art from its traditional forms of social responsibility, it may make it possible to generate revolutionary new forms of expression and consciousness or to resist the systematizing and regularizing tendencies of modern life. But the very distance from social responsibility maintained by modernist aesthetics may also serve, paradoxically, to insulate society from these revolutionary effects. (Conner 1992:289)

Soos Conner tereg uitwys, kom dit vandag voor of die prysgee van sosiale diensbaarheid en die oordrewe beklemtoning van artistieke vryheid ernstige kuns van enige sosiale uitwerking hoegenaamd geïsoleer het.

Greenberg en die laat-moderne kuns

Hoewel die belangrikste woordvoerder van die abstrakte ekspressioniste, Greenberg, self sy estetika as Kantiaans beskou het, is daar 'n sterk Hegeliaanse inslag, met name 'n historiese determinisme, in sy kunskritiek aanwesig.²² Sy Kantianisme kom na vore in sy beskouing van kuns as "the immediate, the concrete, the irreducible" (Greenberg 1961:139), en sy Hegeliaanse inslag in uitsprake soos: "Major art is impossible, or almost so, without a thorough assimilation of the major art of the preceding period or periods" (Greenberg 1961:210). Dit is dus paradoksaal dat hy enersyds die abstrakte ekspressionisme

regverdig deur dit aan 'n tydlose estetiese sentrum te koppel, terwyl hy andersyds die idee van 'n noodwendige, immanente historiese ontwikkeling gebruik om hierdie kuns as 'n universele, superieure kuns voor te hou.

Nog 'n strategie wat Greenberg gevolg het in sy strewing om die abstrakte ekspressionisme tot "kampioen"-kuns te maak, was om historiese voorsate vir hierdie kuns op te diep. Greenberg (1961:211) vind dan die genesis van die abstrakte ekspressionisme in die vooroorlogse Franse skilderkuns. Hoewel 'n mens nie eintlik Greenberg se *strategie* om die abstrakte ekspressionisme vanuit die verlede te rasionaliseer, kan kritiseer nie – die verlede gee immers betekenis aan die toekoms – oorskry hy met vergelykings soos dié tussen De Kooning en Rubens se naakstudies alle grense van redelikheid (Greenberg 1961:213).

Soos reeds hier bo gesuggereer is, is Greenberg sterk formalisties ingestel. Hy skryf byvoorbeeld:

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, as well as a complex of shapes and colours to behold, does not mean necessarily that it gives us more as *art*. (Greenberg 1961:134)

Boonop neem hy standpunt in dat elke kunsdissipline 'n eiesoortige estetiese sentrum besit:

[A] modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. ... The arts are to achieve concreteness, "purity" by acting in terms of their separate and irreducible selves. (Greenberg 1961:139)

Die skilderkuns se veronderstelde estetiese sentrum ontdek Greenberg in die "rou" sensuele kwaliteite van verf, en om hierdie rou kwaliteite te ontgin, poneer hy 'n deterministiese ontwikkeling na "platheid" toe. Met hierdie platheid word alle illusionêre voorstellinge uit die kuns gehaal sodat die medium, die onmiddellike "rou" kwaliteite van verf, tot sy reg kan kom om sodoende die "sentrum" van die skilderkuns bloot te lê.²³ Waar Fry en Bell se formalisme daarop neergekom het dat die ware kunstenaar 'n suiwer, formele skoonheid uitbeeld wat agter die oppervlak van die gewone visuele wêreld skuil, impliseer Greenberg se formalisme dat die ware kunstenaar in homself 'n "rou", sintuiglike, universele estetiese sensibiltiteit ontdek en dit veruitwendig. Soos welbekend is, hang Jackson Pollock geprikte verfblikke aan toue bo 'n horisontale doek wat hy fisies self betree. Hy "suiwer" klaarblyklik sy verstand van "alle" diskursiewe denke, en swaai die druppelende verf volgens die diktate van sy innerlike fisiese oergemoed rond ... en, siedaar, volgens Greenberg maak Pollock op hierdie wyse die beste kuns van sy tyd.

Met betrekking tot Pollock se "all-over" skilderye skryf Greenberg egter ook die volgende ietwat pessimistiese, ietwat dialektiese evaluering van die abstrakte ekspressionisme:

The dissolution of the pictorial into sheer texture, into apparent sheer sensation, into an accumulation of repetitions, seems to speak for and answer something profound in contemporary sensibility ... The "all-over" may answer the feeling that hierarchical distinctions have been, literally, exhausted and invalidated; that no area or order of experience is intrinsically

superior, on any final scale of values, to any other area or order of experience. It may express a monist naturalism for which there are neither first nor last things, and which recognizes as the only ultimate distinction that between the immediate and the unimmediate. But for the time being, all we can conclude is that the future of the easel picture as a vehicle of ambitious art has become problematical. In using this as they do – and cannot help doing – artists like Pollock are on the way to destroying it. (Greenberg 1961:157)

Klaarblyklik besef Greenberg die leegheid van die artistieke sentrum wat hy veronderstel. Dit is nogal 'n slim dialektiese skuif, want nou is die mees progressiewe kuns juis dié kuns wat in sy onderskeidinglose betekenisloosheid, in sy "all-overness", aankondig dat daar geen waaragtige estetiese sentrum bestaan nie. Of effens anders beskou, suggereer Greenberg dat daardie soort skilderkuns wat aantoon dat die skilderkuns eintlik nie meer seggenskap besit nie, die beste skilderkuns is. Dit is egter 'n sirkelargument, aangesien die gevolg reeds in die oorsaak opgeneem is, en die oorsaak is natuurlik dat Greenberg met sy formele reduksie in die eerste plek die skilderkuns van seggenskap help ontledig het.

As ek Greenberg se argument op 'n "metaforiese" wyse interpreteer, lyk dit vir my of die abstrakte ekspressionisme vir hom die eerste onderskeid tussen niks en iets beteken: iets soos 'n stuiptrekkende lyf wat van niks anders as sy stuiptrekkings bewus is nie. Kant se belanglose, onbemiddelde artistieke sentrum het hol geword, hol eggogrotte van selfverwysende, rou, begriplose sensasies. Greenberg het hierdie stuiptrekkende selfreferensie tot die essensie van die kuns verhef en hierdie stuiptrekkings as die enigste kuns van kwaliteit aangekondig. In 'n waad van swartgalligheid, miskien omdat hy die leegheid van hierdie veronderstelde estetiese sentrum ervaar het, pleeg Pollock in 1956 'n "onintensionele" selfmoord en kondig, metafories gesproke, die einde van kuns as 'n korrespondensie met sigself aan.

So sou 'n mens kon voortgaan om voorbeelde te noem van hoe die laat-moderne kuns sy eie projek, sowel as 'n aspek van sy eie tradisie, naamlik die ontdekking van 'n waaragtige, eiesoortige estetiese sentrum, bevraagteken het. Hier kan 'n mens in die besonder aan Duchamp dink wat met sy "ready-mades" die idee van 'n eiesoortige estetiese sentrum geproblematiseer het, maar ander voorbeelde, soos die uitstal van swart skilderdoeke, klanklose musiek, boeke met skoon blaaië, toevallige komposisies, en die uitstal van 'n uitgeveegde tekening, is welbekend. Hierdie kenotiese gebare is tog sekerlik niks anders as die selferkenning dat daar in der waarheid geen waaragtige estetiese sentrum bestaan waarmee goeie kuns moet korrespondeer nie.²⁴

Gevolgtrekking

Uit die voorgaande ontleding is dit duidelik dat die moderne artistieke-outonomie-strewe gepoog het om deur 'n verskeidenheid dialektiese versoeningspogings 'n kuns te konsipieer en te realiseer wat met 'n veronderstelde estetiese sentrum korrespondeer. Die spanninge tussen 'n estetiese ding as sodanig, 'n tydloosheid, 'n onmiddellikheid en 'n passiwiteit aan die een kant, en die kreatiwiteit, die vrye gekonsipieerdheid en die vooruitgang van die kuns aan die ander kant, bly egter paradoksaal staan. Dit is duidelik dat die moderniteit se pogings om 'n kuns te ontwikkel wat hierdie spanninge finaal in waaragtigheid sal versoen, en om hierdie kuns teoreties te rasionaliseer, sigself teen die middel van die vorige eeu van 'n groot mate van seggenskap ontledig het.

As 'n mens teensprake, teenstrydighede en paradokse as "foute" reken, het hierdie tradisie dus verskeie foute gemaak. In die besonder het die Romantiek gefouteer deur 'n universaliteit en 'n finaliteit aan sy *eie* estetiese harmonieë toe te skryf. Een van die foute wat die "kuns ter wille van die kuns"-oproep gemaak het, was om die historiese sosiale uitwerking van die kuns te verontagsaam terwyl dit die kuns as noodsaaklik gereken het. Die Bloomsbury-estetika het gefouteer deur vooruitstrewende kuns aan die ontdekking van 'n tydlose artistieke sentrum te koppel. Adorno en die laat-avant-garde het gefouteer deur aan te neem dat die maatskappy noodwendig antagonisties is. Verder het die laat-avant-garde gefouteer deur die kuns van die lewe te isoleer. Greenberg het weer 'n kombinasie van die voorgaande foute gemaak, waarvan die beduidendste miskien die kontradiksie is om die onmiddellike te verbind aan 'n historiese bewussyn, met ander woorde, om 'n onbemiddelde bemiddelde kunsvorm te veronderstel.

Op grond van die voorgaande ontleding kan 'n mens dus saamstem dat die moderne artistieke-otonomie-strewe gefouteer het deur vanuit 'n korrespondensie-denkraamwerk 'n suiwer estetiese sentrum te probeer ontdek. Wat 'n mens egter in hierdie verband ook in ag moet neem, is dat die ineenstorting van hierdie projek terselfdertyd tot gevolg gehad het dat die breër moderne intellektuele tradisie vroegtydig van korrespondensiedenke afstand gedoen het. In die inleiding is daar geredeneer dat omdat "ander" intellektuele tradisies steeds dikwels gewelddadige eibelang op korrespondensiedenke rasionaliseer, hierdie tradisie se *vroegtydige, vrywillige* verwerping van korrespondensiedenke en -praktyke daarvan 'n emansiperende krag in die geskiedenis maak. 'n Mens kan maar net hoop dat mense in die algemeen sal ophou om eibelang op grond van korrespondensiedenke te rasionaliseer.

Bibliografie

- Adorno, T.W. 1997. *Aesthetic theory*. Geredigeer deur G. Adorno en R. Tiedemann. Vertaal deur R. Hullot-Kentor. Londen: Athlone.
- Ascott, R. 1980. Towards a field theory for post-modernist art. *Leonardo*, 13(1), 1980: 51–2.
- 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.
- Breton, A. 1972. *Manifestoes of surrealism*. Vertaal deur R. Seaver en H.R. Lane. Ann Arbor Paperback. Michigan: University of Michigan Press.
- Bürger, P. 1984. *Theory of the avant-garde*. Vertaal deur M. Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cohen, T. en P. Guyer (reds.). 1982. *Essays in Kant's aesthetics*. Chicago: University of Chicago Press.
- 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.

Crawford, D.W. 1974. *Kant's aesthetic theory*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Derrida, J. 1973. *Speech and phenomena: and other essays on Husserl's theory of signs*. Vertaal en ingelei deur D.B. Allison. Evanston: Northwestern University Press.

DiCenso, J. 1990. *Hermeneutics and the disclosure of truth: A study in the work of Heidegger, Gadamer and Ricoeur*. Charlottesville: University Press of Virginia.

Edgar, A. 1990. An introduction to Adorno's aesthetics. *British Journal of Aesthetics*, 30(1), 1990:46–56.

Fiedler, C. 1978. *On judging visual works of art*. Vertaal deur H. Schaefer-Simmern en F. Mood. Herdrukte uitgawe met verbeterings. Berkeley: University of California Press.

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

Gablik, S. 1976. *Progress in art*. Londen: Thames & Hudson.

—. 1984. *Has modernism failed?* New York: Thames & Hudson.

Garver, N. 1973. Voorwoord van *Speech and phenomena: and other essays on Husserl's theory of signs*. Sien Derrida 1973.

Gaunt, W. 1994. *The march of the moderns*. Londen: Jonathan Cape.

Graff, G. 1979. *Literature against itself: Literary ideas in modern society*. Chicago: University of Chicago Press.

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

Guyer, P. 1979. *Kant and the claims of taste*. Cambridge: Harvard University Press.

Harding, J.M. 1992. Historical dialectics and the autonomy of art in Adorno's *Ästhetische theorie*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50(3), 1992:183–95.

Hegel, G.W.F. 1993. *Hegel: Introductory lectures on aesthetics*. Geredigeer en ingelei deur M. Inwood. Vertaal deur B. Bosanquet. Harmondsworth: Penguin.

—. 1975 [1842]. *Hegel's aesthetics: Lectures on fine art*. Vertaal deur T.M. Knox. 2 volumes. Oxford: Clarendon.

Inwood, M. 1993. Inleiding tot *Hegel: Introductory lectures on aesthetics*. Sien Hegel 1993.

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

Knox, I. 1936. *The aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer*. New York: Columbia University Press.

McEvelley, T. 1993. *Art and discontent: Theory at the millennium*. New York: McPherson.

- Meyer, B. 1999. Popular Ghanaian cinema and "African heritage". *Africa Today*, 46(2), 1999:93–114.
- Nietzsche, F.W. 1967 [1901]. *The will to power*. Geredigeer deur W. Kaufmann. Vertaal deur W. Kaufmann en R.J. Hollingdale. Londen: Weidenfeld & Nicolson.
- Norris, C. 1984. On Marxist deconstruction: Problems and prospects. *Southern Review*, 17(2), 1984:201–11.
- Podro, M. 1982. *The critical historians of art*. Londen: Yale University Press.
- 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 van Stellenbosch.
- Rockmore, T. 1992. Schlegel, Friedrich von. In Cooper (red.) 1992.
- Rorty, R. 1981. Nineteenth-century idealism and twentieth-century textualism. *Monist*, 64(2), 1981:155–74.
- . 1983. *Philosophy and the mirror of nature*. Oxford: Basil Blackwell.
- Shapiro, G. 1992. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. In Cooper (red.) 1992.
- Simbao, R.K. 2005. *Tisangalale!* Stylistic slippage and the politics of celebration in contemporary Zambian ceremonies. Gepubliseerde referaat gelewer by die 21ste jaarlikse konferensie van The South African Visual Arts Historians, Grahamstad, 8–11 September.
- Singer, I. 1954. The aesthetics of "art for art's sake". *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12(3), 1954:343–59.
- . 1983. *Hegel*. Oxford: Oxford University Press.
- Stadler, I. 1982. The idea of art and of its criticism: A rational reconstruction of a Kantian doctrine. Sien Cohen, T. en P. Guyer (reds.) 1982.
- Tilghman, B.R. 1991. *Wittgenstein, ethics and aesthetics: The view from eternity*. Londen: MacMillan.
- 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.
- Van Gerwen, R.C.H.M. 1992. *Kennis in schoonheid: Een inleiding in de moderne esthetica*. Amsterdam: Boom.
- Weightman, J. 1973. *The concept of the avant-garde: Explorations in Modernism*. Illinois: Library Press.
- Whewell, D. 1992. Kant, Immanuel. In Cooper (red.) 1992.
- Wilcox, J. 1953. The beginnings of l'art pour l'art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 11 (Junie), 1953:360–77.

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

Wölfflin, H. 1932. *The principles of art history: The problems of the development of style in later art*. Vertaal deur M.D. Hottinger. New York: Henry Holt.

Zuidervaart, L. 1991. *Adorno's aesthetic theory: the redemption of illusion*. Cambridge: MIT Press.

Eindnotas

¹ Provisionally stated, *correspondence thinking* refers to thinking that presupposes a pre-given reality on which truth must be based.

² Voorlopig gestel verwys *korrespondensiedenke* na denke wat 'n voorafgegewe realiteit veronderstel waarop waarheid gebaseer moet word.

³ Aspekte van hierdie artikel is gebaseer op my doktorale proefskrif. Sien Potgieter (1999).

⁴ Sien DiCenso (1990:1–22) vir 'n bespreking van die breë Westerse filosofiese tradisie se ingesteldheid om oor waarheid in terme van óf korrespondensie, óf 'n soort korrespondensie-samehang te dink.

⁵ Vir akkuraatheid is dit nodig om vanaf die Romantiek tussen twee bene van die moderne artistieke praktyk te onderskei: aan die een kant 'n formalistiese been wat bewegings soos die kubisme, De Stijl, die Russiese konstruktivisme, die Westerse konstruktivisme, abstrakte ekspressionisme, sogenaamde "hard-edge" skilderkuns en minimalisme insluit, en aan die ander kant 'n been wat bewegings soos die impressionisme, die postimpressionisme, aspekte van die kubisme, fauvisme, ekspressionisme, surrealisme en popkuns insluit. Hierdie artikel handel in die eerste plek oor die formalistiese been, aangesien dit hierdie been is wat korrespondensiedenke tot sy uiterste gevoer het.

⁶ Weens ruimtebeperkings word slegs die hooftrekke van die standaard-interpretasie van Kant en Hegel se estetika geskets. Lesers wat nie met die standaard-interpretasies vertrou is nie, kan Cohen (1982), Crawford (1974), Inwood (1993), Knox (1936), Shapiro (1992), Singer (1983) en Whewell (1992) raadpleeg.

⁷ Sien Tilghman (1991:27), wat die opmerking maak dat "the eighteenth century did generate the idea of an artistic/aesthetic essence that was to be realised by stripping away everything supposedly non-essential."

⁸ In hierdie verband skryf Kant (1952:169): "Where an author owes a product to his genius, he does not himself know how the *ideas* for it entered into his head."

⁹ Sien Van Gerwen (1992:111), wat Novalis in hierdie verband uitsonder.

¹⁰ Sien Cooper (red.) (1992:291).

¹¹ Hier is dit interessant om die estetika van die sublieme (ook deur Kant verteoretiseer) in ag te neem, want wanneer 'n versoening tussen subjektiwiteit en objektiwiteit faal, soos gereeld in die lewe gebeur, word die kunstenaar die taak opgelê om ten minste die smart en die vervoering, selfs die geweld van sulke mislukkings, tot uitdrukking te bring.

- ¹² Aangehaal deur Rockmore (1992: 386).
- ¹³ Sien Tilghman (1991: 25).
- ¹⁴ 'n Meer volledige lys Duitse formalistiese kunshistorici sou Riegl en Schnaase insluit. Sien Podro (1982) en Van den Berg (1985: 16/1–16/8) in hierdie verband.
- ¹⁵ Sien Van den Berg (1985: 16/1–16/8).
- ¹⁶ Kant het geredeneer dat sintuiglike sensasies soos proe nie universeel kan wees nie, aangesien mense verskillende voorkeure het.
- ¹⁷ Sien Weightman (1973), Gaunt (1994) en Bürger (1984) vir goeie besprekings van die avant-garde.
- ¹⁸ Anders gestel, hy glo nie dat die massa-opinie noodwendig korrek is nie.
- ¹⁹ Sien Edgar (1990: 46).
- ²⁰ Wat Hegel (1975a: 403–8) met *Aufhebung* bedoel, is dat sintuiglike, metaforiese kuns langsamerhand deur 'n historiese dialektiek in "absolute" kennis kan omsit. Wat gebeur, is dat waaragtige betekenis ontstaan wanneer aanvanklike "vae", konkrete, sintuiglik-metaforiese betekenis as't ware wegslyt.
- ²¹ Sien Wolff (1981: 90).
- ²² Sien Stadler (1982: 203), wat ook verbande tussen Hegel en Greenberg lê.
- ²³ In hierdie verband sê Tilghman (1991: 27): "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."
- ²⁴ Sien in hierdie verband Gablik (1984: 88–102), wat die moderne kuns as 'n kenotiese selfontleding van die kuns se tradisionele religieuse karakter verstaan.