

BAUDRILLARD OVER WARHOL: DE KUNST(ENAAR) VOORBIJ¹

Philippe Lepers

Inleiding

Er is geen kunstenaar waar Jean Baudrillard meer over geschreven heeft dan Andy Warhol. Die aandacht had weinig te maken met een esthetische appreciatie. Baudrillard was eerder gefascineerd door de popart als verschijnsel en Warhol als fenomeen. Het is de bedoeling om in deze tekst Baudrillards visie, zoals die te vinden is in een drietal hoofdstukken uit verschillende boeken, in kaart te brengen. Daaruit zal blijken hoe Warhol voor Baudrillard als een soort hefboom is gaan functioneren om de 'moderne' kijk op kunst en kunstenaar aan het wankelen te brengen of anders gezegd: dat met Warhol volgens Baudrillard definitief een nieuw tijdperk ingeluid wordt wat de betekenis van kunst en kunstenaar betreft. Baudrillards gedachten over Warhol moeten gesitueerd worden binnen het kader van zijn fundamentele kritiek op de moderniteit.

Kunst en consumptie

Baudrillards eerste werken gaan hoofdzakelijk over de consumptiemaatschappij. Binnen die context schenkt hij ook aandacht aan de kunst. Het lijkt vanzelfsprekend dat het gevaar bestaat dat ook het kunstwerk besmet wordt door de consumptieve sfeer en op die manier zijn unieke status, zijn 'aura', zoals Baudrillard dat dan noemt, dreigt te verliezen. Bij de term 'aura' dienen we dan te denken aan de betekenis die Walter Benjamin hieraan gegeven heeft in zijn beroemde essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* uit 1936. Vanuit een typisch marxistisch perspectief stelt Benjamin daarin dat de nieuwe manier om kunst te produceren ook zal leiden tot een ander statuut van de kunst en tot maatschappelijke veranderingen. Baudrillard maakt in Benjamins spoor herhaaldelijk gebruik van de term 'aura', weliswaar zonder dit nader toe te lichten en zonder daarbij Benjamins materialistische dialectiek over te nemen. Het is Baudrillard vooral te doen om de gedachte dat iets zijn bijzondere betekenis verliest.

We moeten niet over veel fantasie beschikken om in te zien dat de consumptiemaatschappij het unieke statuut van de kunst inderdaad in gevaar brengt. Daarbij speelt de mogelijkheid van 'reproductie' duidelijk ook een rol. Op die manier kan een kunstwerk namelijk gemakkelijk een consumptieartikel

naast alle andere worden. Net als de meeste andere zaken wordt het dan bovendien een serieproduct. Een reproductie kan ook de plaats van het origineel innemen of tenminste het onmiddellijke contact met dat origineel voor een groot deel overbodig maken. Ook dreigt voortaan vooral de geld- of ruilwaarde van het kunstwerk van belang te worden. Ten slotte wordt in de publiciteit ook regelmatig gebruik gemaakt van kunstwerken. 'Klassieke' werken kunnen onderdeel worden van reclameboodschappen. Voor zover het om radio- of televisiereclame gaat, gebruikt men ook soms 'klassieke' muziek om het geheel te ondersteunen. Er zijn dus heel wat manieren te bedenken om de stelling te staven dat het aura van het kunstwerk binnen de consumptieve sfeer inderdaad teloor gaat.

Dit zijn echter allemaal nogal voor de hand liggende bedenkingen die niet onmiddellijk toelaten om Baudrillard's analyse van de popart in het algemeen en Andy Warhol in het bijzonder te voorspellen. Om hier verder op in te gaan is het noodzakelijk om Baudrillard's eigen ontleding van de betekenis van de objecten in de consumptiemaatschappij te recapitulieren.

In *Le système des objets* (1968) had Baudrillard nog geponeerd dat het object voortaan als 'functioneel element' wordt beschouwd, als een ding dat als deel van een mooi geheel moet functioneren en op die manier zijn symbolische waarde verliest. Dat komt ook omdat het nu de mens is die de betekenis van de objecten probeert te manipuleren terwijl de dimensie van het symbolische juist gezien moet worden als iets dat aan elke poging tot autonome betekenisgeving voorafgaat. In die zin is 'het systeem der objecten' volkomen congruent met de logica van de techniek, voor zover techniek juist de wijze is waarop de mens de werkelijkheid naar zijn hand probeert te zetten.

Vanaf *La société de consommation* (1970) ligt de nadruk echter voortaan op de gedachte dat de symbolische betekenis van objecten bedreigd wordt door het feit dat in de consumptiemaatschappij alles draait om de 'tekenwaarde'. De objecten functioneren in de eerste plaats als tekens van de positie die men in de maatschappij bekleedt. De gebruikswaarde dient daarbij enkel als alibi. Baudrillard spreekt in dat verband van 'de ideologie van de gebruikswaarde' die maskeert dat de consumptiemaatschappij in feite een klassenmaatschappij is. De objecten laten zien tot welke klasse men precies behoort. En aangezien de hoogste klasse tegelijk ook degene is met de meeste macht moeten we beseffen dat de consumptiemaatschappij geen neutrale wereld is waarin iedereen gezellig naar zoveel mogelijk genot streeft, maar een systeem waarin alles draait om machtsverhoudingen. Dit verklaart ook de (door Marx' *Zur Kritik der politischen Ökonomie* geïnspireerde) titel van Baudrillard's derde boek: *Pour une critique de l'économie politique du signe* (1972).

Maar hoe zit het in die gegeven situatie dan met de popart? Als we kijken naar het werk van Andy Warhol, zien we onmiddellijk dat daar voor het eerst – en aanvankelijk tot grote consternatie – consumptieartikelen kunstobject worden.

Bovendien lijken de kunstwerken ook zelf de status van een soort consumptieartikel te krijgen. En wat ook opvalt is dat Warhol zijn kunstwerken vaak in serie maakt, haast op industriële wijze, aan de lopende band, net zoals dat met de consumptiegoederen het geval is. Wat heeft dit te betekenen? Het zou kunnen impliceren dat de consumptiemaatschappij zich meester maakt van de kunst. Maar het kan ook betekenen dat de kunst erin slaagt om de consumptie te integreren. Of gaat het om een combinatie van beide tendensen?

Het zijn deze vragen die verklaren dat Baudrillard in *La société de consommation* een lange analyse wijdt aan het fenomeen 'popart'.² Het gaat om de vraag of popart een voorbeeld is van de manier waarop de consumptiemaatschappij haar tentakels uitstrekt naar alle facetten van het menselijk bestaan of juist een bewijs van het feit dat er nog altijd een manier kan bestaan om zich aan deze wurggreep te onttrekken.

Het eerste dat Baudrillard vaststelt is dat popart een vorm van kunst is die noch transcendent, noch diepzinnig beweert te zijn. Men wil niet langer boven de wereld uitstijgen, noch er de essentie van blootleggen. Popart wil zich niet onderscheiden van de consumptiemaatschappij, maar er bewust deel van uitmaken:

"Terwijl de hele kunst tot aan de popart gebaseerd is op een 'diepe' wereldvisie, wil de popart homogeen zijn met deze immanente tekenorde: homogeen met de industriële en seriële productie ervan, en dus met het artificiële, gefabriceerde karakter van wat haar omringt".³

In een voetnoot stelt hij dat de kubisten, de dadaïsten, de surrealisten en Duchamp nog niet zover gingen:

"De kubisten zoeken nog steeds de 'essentie' van de ruimte, een onthulling van de 'geheime geometrie', enzovoort. Het dadaïsme en Duchamp of de surrealisten maken de objecten los van hun (burgerlijke) functie en voeren ze op in hun subversieve banaliteit, maar om een verloren essentie en een authenticiteit die men evoceert via het absurde".⁴

De vraag wordt dan of popart er werkelijk in slaagt om de kunst van het non-sacrale te zijn, een 'non-sacrale kunst'. Sommigen zullen zeggen dat de zaken veel simpeler zijn. Het gaat gewoon om jongens die zich amuseren en schilderen wat ze zien, een vorm van spontaan realisme. Baudrillard gelooft dit niet. Het fenomeen popart heeft wel degelijk een betekenis. We hebben er te maken met kunstenaars die niet langer scheppers willen zijn en die streven naar een totale integratie van de kunst in de wereld, meer bepaald in de wereld van de consumptie. Dat zij zich daar heel goed van bewust zijn spreekt uit het feit dat zij bij voorkeur logo's, merken en slogans schilderen. Dat heeft niets met spel of een vorm van realisme te maken, maar met het besef dat in de consumptiemaatschappij de waarheid van de objecten en producten precies ligt

in hun *merk* en niet in hun gebruikswaarde.

Dat hun werken zelf consumptieartikelen worden betekent dat daarmee het object van het schilderij en het schilderij als object met elkaar verzoend worden. Men moet hier niet over moraliseren, integendeel. Het maakt een einde aan de hypocrisie en onlogische situatie uit het verleden, waarbij de genialiteit en transcendentie van de kunst haar niet weerhielden om werken te produceren met een tekenwaarde en die te commercialiseren.

“De popart is de eerste die haar eigen statuut van ‘gesigneerd’ en ‘geconsumeerd’ kunstvoorwerp onderzoekt”.⁵

Toch staat popart volgens Baudrillard niet ver van een soort ‘ideologie van de Natuur’ en de ‘authenticiteit’. Aan de hand van een paar citaten van Claes Oldenburg, James Rosenquist en John Cage (die Robert Rauschenberg en Jasper Johns inspireerde) laat hij zien dat men er blijkbaar toch op uit is om de wereld te tonen ‘zoals zij is’ en om de voorwerpen uit de dagelijkse banaliteit als kunst te gaan zien. Maar daarbij veronderstelt men anderzijds toch een soort essentie van het object die wordt blootgelegd en die zich onderscheidt van de dagelijkse omgeving en een soort ‘surrealiteit’ constitueert. Hij verwijst daarbij naar Tom Wesselmann die het had over de ‘superrealiteit’ van een banale keuken. Op die manier ontstaat er vanzelfsprekend totale verwarring. De woorden waarmee de popart zich omringt weerspiegelen namelijk een vreemde melange van een soort radicaal empirisme met een vorm van zenachtige mystiek waarin ego en superego losgelaten worden om de kern van de dingen terug te vinden.

Maar de popart kan het project om het banale in zijn banaliteit te reflecteren nooit waarmaken. Een object is immers alleen banaal als het gebruikt wordt en verliest zijn banaliteit als het een teken wordt, zoals in een kunstwerk. Nog belangrijker is echter dat in de consumptiemaatschappij het object juist niet meer bestaat om gebruikt te worden, maar om teken te zijn. En dat is dan precies wat de popart toont: het tekenkarakter van dat object:

“We hebben gezien dat de ‘waarheid’ van het actuele object er niet meer in bestaat om ergens toe te dienen, maar om te betekenen, niet meer om als instrument te worden gebruikt, maar als teken. En de popart slaagt er in de meeste gevallen in om het ons als dusdanig te tonen”.⁶

Dit houdt in dat Baudrillard een waarde toekent aan de popart die haaks staat op haar eigen ambities. Hij werkt nog twee citaten van Andy Warhol uit om dit verder te illustreren. Volgens Warhol is het doek van een schilderij een door en door dagelijks object, net als ‘die stoel of die affiche’. En verder zegt hij dat de realiteit geen bemiddeling nodig heeft, dat men haar alleen maar moet losmaken van haar omgeving en op het doek brengen. Maar, zo zegt Baudrillard, wanneer ik een stoel op het doek breng, berooft ik haar juist van haar dagelijksheid.

Kunstwerken kunnen zelf geen dagelijkse gebruiksvoorwerpen zijn en de dagelijkse voorwerpen die door de kunst afgebeeld worden kunnen het object zelf niet vervangen.

“Kortom, er bestaat geen essentie van het alledaagse of het banale, en dus geen kunst van het alledaagse: dat is een mystieke aporie”.⁷

Hij wil echter noch Warhol, noch de andere popartkunstenaars iets verwijten. Zij staan in een sociologisch en cultureel proces dat zij zelf niet in de hand hebben. Hun ideologie is een weerspiegeling van die onmacht. Hierbij verwijst Baudrillard ook naar Warhols verklaring dat hij een machine zou willen zijn, iets waar hij later om andere redenen nog op zal terugkomen, zoals we verderop zullen zien. Het project om de kunst radicaal te seculariseren mislukt omdat de maatschappij niet volgt. Het resultaat is precies een nooit eerder vertoonde sacralisering van de kunst.

“De popartkunstenaars vergeten simpelweg dat, om een schilderij niet langer een sacraal superteken te laten zijn (...) het om meer gaat dan de inhoud of de intenties van de schepper: het zijn de structuren van de cultuurproductie die dat bepalen”.⁸

Wanneer kunstwerken op identiek dezelfde manier behandeld zouden worden als om het even welk ander industrieel product, zo redeneert Baudrillard op duidelijk marxistisch geïnspireerde wijze, zou er een werkelijke desacralisering plaatsvinden. Dat is echter vooralsnog niet het geval en misschien zelfs niet mogelijk.

Popart is geen ‘populaire’ kunst, besluit Baudrillard zijn analyse, als met ‘populair’ tenminste wordt bedoeld: een vorm van realisme zonder ambiguïteit, een pure lineariteit zonder diepere lagen. Er is bij popart slechts sprake van een *gespeelde* oppervlakkigheid. Dat spel wekt een glimlach op, niet die van de kritische afstand, maar die van de medeplichtigheid, zo besluit Baudrillard.

Het is duidelijk dat er met de popart toch iets bijzonders aan de hand is. Dat bijzondere wordt volgens Baudrillard niet gedetecteerd via de verklaringen van de popartkunstenaars zelf. Als we hem mogen geloven, dan begrijpen zij zelf eigenlijk het statuut van hun eigen werken niet goed.

Om te beginnen kan de popart niet benaderd worden vanuit een ‘klassieke’ esthetica. Ze sluit niet aan bij een opvatting over kunst die in de lijn ligt van wat Kant in zijn *Kritik der Urteilskraft* had verklaard over ‘het schone’. Daarin wordt vooral beklemtoond dat de waarde van een kunstwerk niet ligt in de kracht van de verwijzing. Een kunstwerk is niet goed omdat het op een ‘kunstige’ manier de realiteit verbeeldt. Het kunstwerk staat op zichzelf. Het object dat op een doek verschijnt heeft op zich geen belang. Het is ook vanuit dat perspectief dat het museum kan ontstaan als een ruimte waarin de band met de omringende wereld

totaal verbroken wordt. In de contemplatie van kunst wordt ook het ik van de toeschouwer tussen haakjes gezet of zelfs – zie de categorie van het ‘sublieme’ (Burke, Kant, Schopenhauer) – met vernietiging bedreigd.

Dit is een kunstconcept dat nog steeds bestaat, net zoals de idee dat kunst iets te maken heeft met de technische capaciteit van een kunstenaar om een of andere realiteit natuurgetrouw uit te beelden bij heel wat mensen duidelijk nog overheerst. Maar geen van deze visies kan ons helpen om het typische van de popart in het vizier krijgen.

Popart mag evenmin gerekend worden tot de conceptuele kunst. Wie interviews met Warhol leest of met zijn teksten vertrouwd is, weet dat hij uitspraken over de diepere zin van zijn eigen kunst of van kunst in het algemeen steeds uit de weg ging. Hij wekte niet zozeer de indruk dat hij grote ideeën niet wilde prijsgeven, maar eerder dat hij dergelijke ideeën simpelweg niet had. Meer dan aardige oneliners, die omwille van hun beknoptheid soms een schijn van diepzinnigheid vertonen, formuleerde hij niet.

Zoals gezien, wijst Baudrillard ook een ‘spirituele’ interpretatie van popart af. Weliswaar valt niet te ontkennen dat sommigen een zenachtige beleving met deze werken voorstaan, maar volgens Baudrillard is dat een vergissing.

Het belangrijkste wat er te zeggen valt is dat kunst voortaan weigert om zich van de werkelijkheid te distantiëren. Zij wil noch de realiteit weerspiegelen, noch een autonome positie aannemen. Zij wil er zelf deel van uitmaken. Het is in dat opzicht vergelijkbaar met het moment waarop het theater zich niet meer op het podium wil voltrekken en acteurs de zaal ingaan en de toeschouwers mee betrekken in het stuk of met de muziek van Cage die de grens tussen muziek en de dagelijkse geluiden wil uitwissen. Cage werd hiervoor al even genoemd, maar wat het theater betreft, zal Baudrillard zelf later inderdaad ook zeggen dat dit ‘antitheater’ in feite tot de opheffing van het theater leidt. De kunst in het algemeen streeft ernaar zichzelf op te heffen.⁹ In die zin kunnen we zeggen dat popart het einde inluidt van de kunst of toch tenminste van de ‘klassieke’ of ‘moderne’ gestalte van kunst.

Weliswaar mislukt dit project tot op zekere hoogte volgens Baudrillard. Ten eerste omdat ook de kunstwerken die de popart produceert een bijzonder statuut blijven behouden en of men dit nu wil of niet, door sommigen nog steeds als ‘klassieke’ kunstwerken worden beschouwd. Ten tweede omdat popart er niet in slaagt om even banaal te zijn als de werkelijkheid omwille van het feit dat de werkelijkheid zelf niet banaal is. Popart is dan even ‘niet-banaal’ als de werkelijkheid.

Hiertegen zou men kunnen inbrengen dat Warhol toch ook een aantal werken gemaakt heeft die op zijn minst de schijn wekken van niet zo banaal of niet-banaal te zijn als de werkelijkheid, die juist ‘diepzinning’ overkomen en die Baudrillard nergens noemt: zijn doeken met de elektrische stoel, auto-ongelukken en atoombommen. Misschien werken deze schilderijen echter op een

omgekeerde manier in dezelfde richting als zijn afbeeldingen van banale consumptieartikelen. Zoals die werken een choquerend effect hadden omdat er nu plotseling banale voorwerpen hun intrede deden in het artistieke veld, zo lijkt er iets banaliserends uit te gaan van de manier waarop Warhol uiterst dramatische gegevens verbeeldt, daarbij vertrekkende van fotografische beelden. Die aangrijpende zaken of gebeurtenissen worden opeens 'slechts' beelden, vaak ook in serie gepresenteerd. De boodschap lijkt te zijn dat alles in feite kunstobject wordt. Ook hier is dan sprake van het streven naar desacralisering, maar dan niet meer naar analogie met de wereld van de consumptie, maar met die van de media. Zoals gezegd bespreekt Baudrillard dit niet, maar dat er een egaliserend effect uitgaat van de informatie-industrie is op zich een belangrijk thema van zijn denken. Overigens moet gezegd worden dat het desacraliseringsproces met betrekking tot deze werken anders werkt dan bij de afbeeldingen van consumptieartikelen. In het laatste geval zijn het de objecten die de kunst moeten desacraliseren, terwijl het in het eerste geval de kunst is die de werkelijkheid ontheiligt. Consumptie, media en kunst gaan uiteindelijk versmelten tot één wereld. Zoals gezegd is die consumptiemaatschappij volgens Baudrillard *niet* banaal vanwege de tekenwaarde van de objecten. Die logica is niet van toepassing op de media. Dat kan verklaren waarom Baudrillard aan de hier kort besproken werken van Warhol geen aandacht besteedt. De media werken banaliserend, tout court. Dat signaleert hij al in *La société de consommation* en dat is een standpunt dat hij in principe nooit zal verlaten.¹⁰

Alles is kunst (behalve de kunst)

In *La Transparence du Mal* uit 1990 duikt Warhol weer op in Baudrillards werk.¹¹ Het boek zelf ligt voor een deel in de lijn van twee vroegere intuïties. In *Simulacres et Simulation* uit 1981 klonk het dat bepaalde zaken schijnbaar nog kunnen bestaan maar ondertussen zozeer van betekenis zijn veranderd dat ze in plaats van iets aanwezig te stellen enkel de verdwijning ervan maskeren. In *Les stratégies fatales* uit 1983 had Baudrillard gesteld dat sommige zaken tegenwoordig zo extreem worden beklemtoond dat ze omslaan in hun tegendeel.

Wat Baudrillard in *La Transparence du Mal* zegt over kunst sluit goed aan bij deze twee stellingen. Hij beweert dat we in een 'transaesthetisch' tijdperk zijn beland. Enerzijds is het zo dat de kunst zich overal verspreidt en dit in een dubbele zin: er zijn duizend-en-één kunstvormen die in een absolute onverschilligheid naast elkaar bestaan en anderzijds is er sprake van een algemene esthetisering van alle aspecten van het leven. Maar dit heeft tegelijk tot gevolg dat de kunst verdwijnt, meer bepaald als illusieopwekkende kracht:

“De proliferatie van de Kunst zien we overal, en het discours over de Kunst verspreidt zich nog sneller. Maar dat wat haar zo uniek maakt, haar avontuur, haar illusoire kracht, (...) in die zin is de Kunst verdwenen”.¹²

In die context verwijst Baudrillard dan naar Warhol, meer bepaald naar diens uitspraak dat hij een machine wil zijn. Hij beschouwt Warhol, net als Duchamp, als een vertegenwoordiger van de antikunst en zegt dat Warhols opmerking laat zien dat ook alles wat met machines en industrie te maken heeft op die manier geësthetiseerd wordt, dat de hele betekenisloosheid van de wereld getransfigureerd is door de esthetica.

Die esthetisering van de wereld, zo vervolgt Baudrillard, houdt in dat de vorm overal dominant wordt. Vorm zonder inhoud welteverstaan. Er is een gigantische productie van beelden op gang gekomen, maar het zijn beelden zonder schaduw, zonder consequentie, die niets verbergen en niets openbaren. Het zijn louter sporen van iets dat verdwenen is. En dan verwijst hij opnieuw naar Warhol en zegt dat de enige – maar enorme – verdienste van diens soepblikken erin bestaat dat we daarbij niet meer de vraag naar mooi of lelijk, naar reëel of irreëel, van transcendentie of immanentie hoeven te stellen. Dergelijke werken doen ons in de sfeer van het ultra- of infra-esthetische belanden. Want enerzijds is op die manier de kunst voorbij, maar anderzijds vertonen ze een vorm van verwantschap met de premoderne culturen omdat daar evenmin van kunst in de moderne zin van het woord sprake is. Sinds de popart heeft de kunst een simulatief karakter gekregen: er lijkt nog steeds kunst te bestaan, maar die kunst verbergt dat er geen kunst meer is. Het simulatieve effect is des te sterker omdat de popart het dagelijks leven met een fotografisch realistische manier weergeeft en zo de illusie versterkt dat hier iets wordt gepresenteerd met een hoog werkelijkheidsgehalte.

Iets vergelijkbaars, zo besluit Baudrillard, is trouwens aan de hand in de kunsthandel, waar de prijzen voor kunstwerken een irreële hoogte bereiken omdat ze enkel nog beschouwd worden als objecten voor financiële speculatie. Daar is overigens niets immoreels aan vindt hij:

“Zoals de actuele kunst zich aan gene zijde bevindt van mooi en lelijk, zo beweegt de markt zich aan gene zijde van goed en kwaad”.¹³

Baudrillard is ook in *La Transparence du Mal* van oordeel dat Warhol en de popart het einde van de kunst hebben ingeluid. Opnieuw zien we hoe dat einde blijkbaar verband houdt met een vervaging van het onderscheid tussen de kunst en de wereld. Wat echter vooral opvalt is dat Baudrillard nu met een soort definitie van ‘waarachtige’ kunst voor de dag komt en daarbij een standpunt inneemt dat uitzonderlijk lijkt. ‘Echte’ kunst wordt in zijn ogen gekenmerkt door de kracht om illusies op te wekken. Wat bedoelt hij daarmee en waarom vindt hij dat zo belangrijk?

Om het te begrijpen moeten we weten dat het woord 'illusie' bij Baudrillard een uitermate positieve lading heeft. Terwijl vanuit een modern perspectief illusies eerder negatief gewaardeerd worden voor zover ze een contrast vormen met de objectieve werkelijkheid, is volgens Baudrillard dat ideaal van objectiviteit zowel onmogelijk als onwenselijk. Het is onmogelijk, voor zover de menselijke benadering van de realiteit nooit volkomen objectief kan zijn, in de zin van: los van elk perspectief. De menselijke kijk op de wereld blijft immers altijd een kijk door een of andere menselijke bril. Het ideaal van objectiviteit is bovendien onwenselijk omdat objectiviteit ook neutraliteit impliceert en derhalve tot betekenisloosheid leidt. De wereld van de illusies of de wereld als illusie is duidelijk verwant met de dimensie van het symbolische, waar Baudrillard het vooral in zijn vroegere werk over heeft. Ook binnen een symbolische context ontstaat betekenis immers niet door congruentie met de realiteit, maar is zij een contingent gegeven binnen het kader van cultureel bepaalde tradities.

De kunst is nu verwant met die 'illusoire wereld', voor zover zij de toeschouwer altijd tot op zekere hoogte betovert. We zien iets op een doek of we zien een beeld en we worden in verwarring gebracht omdat het een aanwezigheid lijkt op te roepen waarvan we tegelijk beseffen dat die op een bepaalde manier niet reëel is. Dat is volgens Baudrillard altijd de kracht van de kunst geweest. Als we denken aan de stelling van Max Weber, dat de moderne cultuur een 'onttovering' van de wereld tot stand gebracht heeft, dan is het duidelijk dat kunst in de zojuist genoemde zin iets premoderns bevat. Baudrillards betoog over de actuele kunst, of over de kunst sinds de popart, moet daarom begrepen worden in de context van een fundamentele kritiek op de moderniteit.

Er lijkt bij Baudrillard in die zin sprake van een soort dubbel perspectief. Enerzijds staat hij positief ten opzichte van Warhol en de popart, voor zover het gaat om een extase van de esthetisering als één facet van het tot mislukken gedoemde project van de moderniteit. In de lijn van *Les stratégies fatales* zou hier gezegd kunnen worden dat wanneer alles geësthetiseerd kan worden, tot soepblikken toe, in feite niets nog esthetisch is en het hele – moderne – ideaal van de esthetica te gronde wordt gevoerd. Anderzijds levert dit echter iets op dat geen enkele werkelijke betekenis meer heeft, volstrekt inhoudsloos blijft en ons meeslept in een proces van alsmaar toenemende onverschilligheid. Dit is dan echter niet wenselijk. We zullen zien dat deze dubbelbeweging ook terugkeert in Baudrillards behandeling van de positie van de kunstenaar.

De kunstenaar als machine

In *Le crime parfait* (1995) wijdt Baudrillard een hoofdstuk aan Warhol met als titel *Le snobisme machinal*.¹⁴ Daarin gaat het niet zozeer over Warhols werk, als

wel over zijn persoon. De tekst begint enigszins eigenaardig met de stelling dat er over Warhol niets te zeggen valt. Maar dat is nu precies het feit waarover verder nagedacht kan worden:

“Er valt niets te zeggen over Warhol, en dat heeft Warhol nu juist gezegd in al zijn interviews en in heel zijn *Journal*, zonder retoriek, zonder ironie, zonder commentaar. Hij was de enige die in staat was om de betekenisloosheid van zijn beelden, daden en gebaren te weerspiegelen in de betekenisloosheid van zijn betoog. En dit brengt met zich mee dat, welk licht we ook laten schijnen op het object Warhol of op het Warhol-effect, er iets definitief raadselachtigs aan hem blijft, dat hem onttrekt aan het paradigma van de kunst en de kunstgeschiedenis”.¹⁵

Hierna herhaalt hij tot op zekere hoogte bepaalde gedachten. Dat de kunstwerken van Warhol volkomen ‘transparent’ zijn, dat wil zeggen: vorm zonder inhoud. Hij vergelijkt ze met fetisjen, die eveneens op zich geen betekenis hebben of die in ieder geval niet ontleen aan hun inhoud. De beelden van Warhol worden louter gekenmerkt door immanentie, het zijn visuele producten (wat onze eerdere analyse van zijn ‘dramatische’ onderwerpen bevestigt). Vervolgens gaat hij in op Warhols verlangen om een machine te zijn:

“Warhol, dat is een machine. (...) De beelden van Warhol zijn niet banaal omdat ze de weerspiegeling zouden zijn van een banale wereld, maar omdat ze het resultaat zijn van de afwezigheid van elke pretentie van het subject om haar te interpreteren”.¹⁶

Warhol is dus geen kunstenaar die met zijn beelden iets wil zeggen. Hij presenteert beelden en verder niets. Op die manier evocert hij op onovertroffen wijze de leegte van de hedendaagse cultuur. Hij onderscheidt zich daarbij van Duchamp en van al zijn voorgangers (het dadaïsme, de surrealisten), die allemaal nog op een of andere manier behoren tot een soort kritisch utopisme. Zelfs heel wat vertegenwoordigers van de popart streven nog een vorm van estheticisme na en willen de creatieve subjectiviteit verheerlijken. Dit geldt niet voor Warhol. Hij behoort tot geen enkele avant-garde of utopie. Door zichzelf als machine te presenteren maakt hij een einde aan de kunstenaar en diens scheppende activiteit. Inderdaad: door zijn eigen activiteit te vergelijken met die van een machine verplaatst hij zich naar het domein van de industriële productie (vgl. de ‘Factory’) waar nooit van creativiteit, laat staan van artistieke creativiteit gesproken wordt. Baudrillard vervolgt daarom met de vaststelling dat we niet kunnen zeggen dat hij geen groot kunstenaar is: hij is er helemaal geen. Hij staat op het eindpunt van een geschiedenis. Hij is, zo vat Baudrillard samen, een ‘mutant’.

En in de wereld waarin alles beeld en iedereen figurant is geworden, heerst meteen een vorm van universele democratie, van totale gelijkheid. Vreemd genoeg – en hier keert weer de intuïtie van *Les stratégies fatales* terug – heeft het

moderne project door alles met technieken te beheersen de wereld uiteindelijk illusoir gemaakt. Dat heeft Warhol volgens Baudrillard begrepen:

“Hij heeft begrepen dat het de machine is die de totale illusie van de moderne wereld heeft gegenereerd”.¹⁷

Warhol was ook niet geïnteresseerd in zijn eigen leven. Men zegt dat hij zelf zijn beste reclame was, maar dat klopt niet. Hij was niet meer dan een medium van een door publiciteit en beelden geregeerde wereld die onze verbeelding uitwist. Daarom maakt Warhol geen deel uit van de kunstgeschiedenis, maar simpelweg van de wereld. Hij verbeeldt die wereld niet, besluit Baudrillard, maar is er een fragment van, een fragment in een zuivere vorm.

De moderniteit heeft sterk de nadruk gelegd op kunst als scheppend gebeuren en op de kunstenaar als creatief subject. Dit laatste, in de beeldende kunst wellicht vanaf de zelfbewuste Albrecht Dürer (1471-1528), was volgens Baudrillard zó belangrijk, dat het met zich meebrengt dat men zijn structuralistische tekentheorie over de consumptiemaatschappij ook kan toepassen op het domein van de kunst. In het bekende artikel *Le gestuel et la signature* laat hij zien hoe dankzij de handtekening op een kunstwerk, dankzij het feit dat het ‘gesigneerd’ is, dit werk onderdeel wordt van het oeuvre van een bepaalde kunstenaar.¹⁸ Op die manier haalt het dus zijn waarde niet uit zichzelf, maar uit het feit dat het als teken verwijst naar de scheppende activiteit van het artistieke individu.

Die activiteit zouden we kunnen zien als het tegenovergestelde van een machinaal gebeuren. En in die zin is het dan inderdaad choquerend dat een ‘kunstenaar’ zoals Andy Warhol verklaart dat hij een machine wil zijn. Warhol keert daarmee bewust een bepaald kunstenaarsideaal de rug toe. Dit blijkt trouwens ook uit zijn films, waar Baudrillard trouwens nooit naar verwijst. In *Sleep* en *Empire* liet hij de camera gewoon urenlang lopen zonder dat er van zijn kant sprake was van enige ingreep. Het was niet Warhol die filmde, maar de camera, een machine dus. Warhol sprak trouwens in verband met *Sleep* van een ‘anti-film’.

Opnieuw lijkt Baudrillard hier een dubbelzinnige houding aan te nemen. Enerzijds voelen we in de tekst een soort sympathie voor Warhol. Maar die goodwill heeft vermoedelijk opnieuw vooral te maken met zijn eigen kruistocht tegen de moderniteit. Voor zover die moderniteit het ideaal propageert van de mens die zijn eigen wereld schept – voor zover hij wil ‘produceren’ (zie *Le miroir de la production* uit 1973) – is de kunstenaar als creatief individu vanzelfsprekend een soort ideologische figuur waarin de creativiteit *an sich* verheerlijkt wordt. Als de kunstenaar vervolgens afstand neemt van dit ideaal, kan er inderdaad gesproken worden van een failliet van dit moderne project. Het doet denken aan het ‘neo-individu’ waarover Baudrillard het heeft in *L’illusion de la fin*: een individu dat het moderne ideaal van de individuele bevrijding zo

extreem realiseert dat hij met niets of niemand nog een band heeft en zelfs bevrijd is van enige interesse voor zichzelf, om uiteindelijk in een toestand van volkomen onverschilligheid te belanden, ook ten opzichte van zichzelf.¹⁹

Baudrillard ziet in dit soort verschijnselen met genoegen het bewijs van de onmogelijkheid en misschien ook wel de naderende ineenstorting van de moderniteit. Maar op zich levert dit verder voorlopig niet meer op dan een wereld van volslagen betekenisloosheid en onverschilligheid. Dit is iets waar Baudrillard niet warm voor loopt. Het lijkt erop dat hij in de 'post-moderniteit' een soort structurele gelijkenis met de premoderniteit bespeurt en hoopt dat dit premoderne stadium aldus op een of andere manier weer kan herleven.

Besluit: de kunst(enaar) voorbij

Baudrillards bespiegelingen over Warhol maken er ons scherp van bewust in welke mate kunst, zoals wij daar gewoonlijk over denken, een typisch modern fenomeen is. Dat is in zekere zin vreemd en misschien zelfs enigszins onthutsend, omdat wij soms geneigd zijn te denken dat kunst juist iets is dat haaks staat op de moderniteit of als tegenwicht kan dienen voor bepaalde uitwassen daarvan. Marc Van den Bossche heeft bijvoorbeeld in zijn *Kritiek van de technische rede* (1995) de dimensie van het esthetische en de figuur van de kunstenaar opgevoerd als zaken die ons tot op zekere hoogte kunnen bevrijden van de dominantie van het paradigma van de techniek.²⁰ Ik ben hem daar zelf voor een deel in gevolgd door in *Zinvol leven in een onverschillige tijd* (1998) te stellen dat de esthetische ervaring ons kan verlossen van een krampachtig zoeken naar een antwoord op de vraag naar de zin van het leven.²¹

Wanneer we er echter van uitgaan dat de twee belangrijkste idealen van de moderniteit die zijn van de subjectieve autonomie en de objectieve waarheid, dan blijkt nu dat juist die twee zaken constitutief zijn voor de kunst. Wat de subjectieve autonomie betreft is dat niet zo moeilijk om in te zien, rekening houdend met de idee van de kunstenaar als scheppend individu. In verband met de objectieve waarheid is de evidentie minder groot. Maar ook kunst heeft te maken met een bepaalde vorm van 'objectiviteit'. In de middeleeuwen maakten de voorwerpen die wij nu als 'kunst' bestempelen deel uit van een religieuze context en waren zij daarom in feite nog geen kunst of werden niet als zodanig beleefd. Het is zoals bij een icoon. Wanneer die met een gelovige blik bekeken wordt, ziet men geen kunstwerk, maar bijvoorbeeld Christus zelf. Om iets als kunstwerk te beschouwen is een grotere afstand nodig. Iets als kunstwerk zien betekent dat we het 'op zichzelf' zien, los van onszelf en enige context. Dat verklaart ook het ontstaan van musea, waarin producten van kunstenaars van de wereld losgerukt worden en *an sich* bekeken worden. Kunstenaars en kunstliefhebbers menen vaak dat zij een alternatief voorstaan, dat zij zich hebben

losgerukt van de mainstream van de samenleving. Via Baudrillards analyse van de popart en het fenomeen Andy Warhol kunnen we inzien dat dit een illusie is. Dat men de ideologie van de moderne maatschappij veel sterker ondersteunt dan men vermoedelijk beseft.

Baudrillard ziet Warhol als een figuur die een periode in de kunstgeschiedenis afsluit, ook al blijft die in de verbeelding van velen voortleven. Warhol wijst echter zowel het ideaal van de scheppende kunstenaar en het kunstvoorwerp als iets 'op zich' radicaal af. Hij profileert zichzelf als machine en ziet zijn creaties als zaken die niet meer onderscheiden worden van de wereld, meer bepaald de consumptiemaatschappij, de media en de reclame. In *Illusion, désillusion esthétiques* formuleert Baudrillard het zo:

"De kunst als zodanig zal misschien niet meer dan een tussenfase geweest zijn, een soort efemere luxe van de soort. Het vervelende is dat die crisis van de kunst eindeloos dreigt te worden. En het verschil tussen Warhol en alle anderen, die zich nestelen in die eindeloze crisis, is dat met Warhol die crisis in de kunst in principe is afgelopen".²²

Het kan interessant zijn om vanuit dit perspectief na te denken over de positie van de kunst en de kunstenaar. Enerzijds lijkt het zo dat heel wat vormen van actuele kunst de breuk met de maatschappij en de wereld proberen te dichten en dat de kunstenaar vaak minder scheppend optreedt dan hij dat 'traditioneel' deed. Anderzijds kan de vraag gesteld worden of men er toch niet naar blijft streven om een object te produceren dat zich onderscheidt van de omgeving en zichzelf blijft beleven en profileren als 'creatief'. Die vraag kan misschien vervangen worden door een andere: in welke mate volgen de kunstenaars van onze tijd het uiterst radicale antimoderne spoor van Andy Warhol? Misschien zijn we inderdaad een nieuw tijdperk binnengetrokken, waarin kunst iets anders is, zonder dat we echter al goed kunnen weten of zeggen wat dat dan mag zijn.²³

Noten:

1 Deze tekst is de uitwerking van een voordracht, op 22 februari 2012 gehouden in de bibliotheek van Ieper, als onderdeel van een maand door de Ieperse bibliotheek georganiseerde activiteiten naar aanleiding van de 25^{ste} verjaardag van het overlijden van Andy Warhol onder de titel 'Warholia'.

2 Zie hiervoor Baudrillard J., *La société de consommation*, Paris, Denoël, 1970, pp. 174-185.

3 Ibid., pp. 175-176.

4 Ibid., p. 175.

5 Ibid., p. 178.

6 Ibid., p. 180.

7 Ibid., p. 181.

8 Ibid., p. 182.

9 Baudrillard J., *Les stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983, p. 10.

10 Zie hiervoor Baudrillard J., *La société de consommation*, pp. 186-199 en Lepers P., *Jean Baudrillard. Leven na de orgie*, Kampen, Klement, 2009, pp. 140-150.

11 Zie hiervoor Baudrillard J., *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990, pp. 22-27.

12 Ibid., p. 22.

13 Ibid., p. 27.

14 Zie hiervoor Baudrillard J., *Le crime parfait*, Paris, Galilée, 1995, pp. 111-123.

15 Ibid., p. 111. Dat popart geen vorm van kunst is die een dialoog wil aangaan met de kunstgeschiedenis kan misschien mooi geïllustreerd worden aan de hand van een anekdote uit Warhols beginperiode. De eerste Campbell's soepblikken werden afgebeeld met een vorm van 'drippings'. De recent overleden kunsthandelaar Ivan Karp wees Warhol erop dat hij op die manier een eerbetoon bracht aan andere succesvolle kunstenaars van dat moment, zoals Jackson Pollock. Karp vervolgde met de mededeling dat Warhol natuurlijk niet per se met die drippings hoefde te werken, vooral niet bij de simpele beelden die hij gebruikte. Warhol voelde zich op slag opgelucht en bevrijd. Hij wilde die drippings eigenlijk helemaal niet, maar dacht dat het moest om erbij te horen. Hij wilde met andere woorden eigenlijk geen confrontatie aangaan met andere kunstenaars, geen 'kunst' maken in de gangbare zin van het woord, geen deel uitmaken van de wereld van de kunst zoals die tot dan toe gedefinieerd was. Karp vertelt dit in de film die Kim Evans in 1987 maakte over Warhol en die op dvd verkrijgbaar is. In dezelfde film zien we ook een poging tot interview met Warhol waarin de interviewer vraagt of hij Warhol een vraag mag stellen en als antwoord krijgt: "Ja, op voorwaarde dat je me ook zegt wat ik moet antwoorden", wat goed aansluit bij de stelling dat Warhol 'niets te zeggen had'.

16 Ibid., p. 112.

17 Ibid., p. 122.

18 Zie hiervoor Baudrillard J., *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, pp. 114-126.

19 Zie hiervoor Baudrillard J., *L'illusion de la fin*, Paris, Galilée, 1992, pp. 149-151.

20 Zie hiervoor. Van den Bossche M., *Kritiek van de technische rede. Een onderzoek naar de invloed van techniek op ons denken*, Utrecht, Van Arkel, 1995, p. 229v.

21 Zie hiervoor Lepers P., *Zinvol leven in een onverschillige tijd*, Kapellen, Pelckmans, 1998, p. 133.

22 Baudrillard J., *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997, pp. 40-41.

23 Om dit concreter uit te werken, zouden we bij hedendaagse kunstwerken dus drie vragen kunnen stellen: 1. In welke mate is er sprake van het opheffen van de afstand tussen het kunstwerk en de omringende wereld? 2. In welke mate is er sprake van het opheffen van de afstand tussen het kunstwerk en de toeschouwer? 3. In welke mate profileert de kunstenaar zich als schepper van het kunstwerk? Bij wijze van min of meer willekeurig voorbeeld nemen we het project *Too Too – Much Much* van de Zwitserse kunstenaar Thomas Hirschhorn. In het Museum Dhondt – Dhaenens in Deurle maakte hij een installatie die te zien was van 3 oktober tot 5 december 2010 (Hirschhorn beweert zelf overigens dat hij geen installaties maakt, maar 'sculpturen'). Daarbij werd – kort samengevat – ongeveer de volledige ruimte van het museum gevuld met voornamelijk gebruikte drankblikjes. Daartussen waren ook hier en daar etalagepoppen opgesteld. (op de site van het museum is verder informatie en ook een kort filmpje over deze tentoonstelling te vinden). Als we nu de drie genoemde vragen stellen kunnen we de volgende antwoorden krijgen: 1. De afstand tussen het kunstwerk en de omringende

wereld is van middelmatige grootte: enerzijds bevindt de installatie zich in een museum en dus gescheiden van de 'buitenwereld'. Anderzijds waren er ook buiten het museum blikjes te zien, zodat de installatie de muren van het museum voor een deel doorbrak. Ook is het gebruikte materiaal eerder iets dat eerder bij de 'banale' wereld van alledag hoort dan iets dat typisch is voor de kunstwereld. 2. De afstand tussen kunstwerk en toeschouwer is tamelijk klein omdat de bezoeker van de tentoonstelling zich eigenlijk in het werk zelf moet begeven om het te bekijken. Hij moet tot op zekere hoogte waden doorheen een zee van blikjes. Hij wordt bovendien geconfronteerd met voorwerpen uit zijn eigen dagelijkse realiteit. Het is verder misschien ook interessant om te vermelden dat er zich na de opening al snel een geurprobleem heeft gesteld, dat het museum er even toe gedwongen heeft om de deuren te sluiten en een tussentijdse schoonmaakbeurt te organiseren. 3. De kunstenaar heeft voor deze installatie eigenlijk weinig of niets 'gemaakt', maar werkte met bestaand materiaal dat hij heeft 'herschikt'. Deze 'herschikking' is natuurlijk wel een creatieve daad. Maar het resultaat is geen 'definitief object': het was een tijdelijke installatie. Van het werk is nu niets meer over, behalve foto's en filmmateriaal, maar blijkbaar wordt dit dan niet als kunstwerk beschouwd (wat bij sommige kunstenaars wel het geval is). Anderzijds heeft Hirschhorn het er zoals gezegd wel over dat hij geen installaties maar 'sculpturen' maakt. Daaruit blijkt dat hij zich in de traditie van de beeldhouwkunst situeert en zichzelf op die manier meer als een klassiek kunstenaar beschouwt dan het werk zelf zou doen vermoeden.