

Arthur C. Danto. *De komedie van de overeenkomsten. Over kunst, filosofie en geschiedenis*. Nederlandse vertaling Wessel Krul. Historische Uitgeverij Hans Abbing. *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam University Press

Politiek is alleen nog maar gelazer, zo lijkt het wel. In Den Haag valt het kabinet, in Amsterdam (waar de 'Fortunisten' geen poot aan de grond kregen) zorgt een wethouder van een van de 'oude' partijen voor gedonder. Wat wil mevrouw Belliot met het Stedelijk Museum? Het is de vraag of zij het zelf weet. In het Centrum? Aan de Zuid-As? Museum voor de twintigste eeuw? Voor de eenentwintigste eeuw? Uiteindelijk blijkt alles alleen om het geld te draaien. Dat bepaalt de wensen, terwijl het toch andersom zou moeten: eerst vaststellen wat je wilt en dan kijken hoe het te betalen valt.

Nu is het in de beeldende kunst nog niet zo eenvoudig om te bepalen wát er precies gewild moet worden. Met deze verzachtende omstandigheid kan de wethouder zich troosten. Er heerst al jaren verwarring, veranderingen zijn op til of hebben al plaats gevonden. En als we de Amerikaanse filosoof Arthur C. Danto mogen geloven, gaat het om veranderingen van een zeer drastisch kaliber.

Danto is, alweer enige tijd geleden, beroemd geworden met zijn stelling dat aan de kunst een einde is gekomen. Dat heeft volgens hem ook consequenties voor het museum. In zijn boek *After the end of art* (1997) vraagt hij zich af of de huidige 'pluralistische' kunst nog wel past binnen de kaders van het traditionele museum. Misschien is er wel een heel andere type conservators vereist, conservators die bereid zijn de geijkte 'structuren van het museum' te omzeilen ten einde de kunst ook te brengen bij mensen die tot nu toe 'geen reden zagen gebruik te maken van het museum als schatkamer van schoonheid of als heiligdom van spirituele vormen'. Een bruikbare suggestie voor dat museum van de eenentwintigste eeuw?

Het hoofdstuk waaruit het bovenstaande citaat afkomstig is, staat niet in *De komedie van de overeenkomsten*, een onlangs verschenen selectie van Danto's essays in Nederlandse vertaling. De rol van het museum is tenslotte niet meer dan een gevolg van zijn centrale gedachte: die over het 'einde van de kunst'. Wat Danto daarmee bedoelt, komt wél uitgebreid naar voren in de door Frank Ankersmit en Wessel Krul (in overleg met de auteur) samengestelde bundel.

Alleen wie een beetje vertrouwd is met de filosofie van Hegel, zal zo'n idee als het 'einde van de kunst' niet meteen als een absurditeit van de hand wijzen. Hoezo einde van de kunst? Er worden toch nog altijd schilderijen gemaakt, beelden gehouwen, installaties vervaardigd. Inderdaad, het einde van de kunst waarop Hegel en Danto doelen voltrekt zich dan ook elders: in het denken.

Voor Hegel viel dit einde samen met het bereiken van het 'Absolute Weten' in zijn eigen filosofische systeem. De geschiedenis bestond uit een dialectische vooruitgang, aangedreven door de almaar toenemende zelfkennis van de Geest, en daarin vertegenwoordigde de kunst - als zintuiglijke verbeelding van de Idee - niet meer dan een voorbijgaande fase. Zodra die zelfkennis in de filosofie was verworven, veranderde de kunst (en hetzelfde gold voor de religie) in een verschijnsel van het

verleden, iets dat zijn historische én filosofische betekenis achter zich had. Daarna nodigde de kunst nog enkel uit, zegt Hegel in zijn *Vorlesungen über die Ästhetik*, tot een `denkende beschouwing, en dan niet met het doel wederom kunst voort te brengen, maar om wetenschappelijk te zien wat kunst is'.

Het had door Danto geschreven kunnen zijn, al is de filosofische achtergrond bij hem een heel andere. Van een Absoluut Weten of een zelfkennis van de Geest is in zijn geval geen sprake. Hij had aan de metafysicus Hegel (voor een van huis uit analytisch filosoof bepaald een verrassende keuze) een voorbeeld genomen om iets te kunnen begrijpen van de merkwaardige ontwikkelingen in de Amerikaanse beeldende kunst van de vroege jaren zestig. Danto's grote uitdaging én moment van revelatie was de tentoonstelling te New York van Andy Warhols befaamde Brillo-dozen in 1964: een kunstwerk dat zich uiterlijk nauwelijks onderscheidde van de dozen die men kon aantreffen op de schappen van de supermarkt. Waarom was het een wèl kunst en het ander niet?

In een artikel uit hetzelfde jaar 1964, 'The Art World', formuleerde Danto zijn eerste antwoord. Dat de verpakking van zeepsponsjes kunst kon zijn, had alles te maken met de specifieke historische situatie waarin de `kunstwereld' zich bevond. Uit deze verklaring werd door anderen de zogenaamde `institutionele theorie van de kunst' ontwikkeld: die Brillo-dozen waren kunst, omdat de kenners dat zo hadden beslist. Danto zou nadien spreken van een `creatief wanbegrip' van zijn ideeën: zelf wenste hij geen genoegen te nemen met een in wezen willekeurig machtwoord als verklaring, hem ging het in de eerste plaats om de gebruikte argumenten. Die maakten het wezen van de `kunstwereld' uit. En daarin gingen de hele kunstgeschiedenis en kunsttheorie schuil, net als trouwens in het betreffende kunstwerk zelf, dat alleen op dat specifieke moment als kunst had kunnen verschijnen.

Wat kunst was en wat niet kon nooit op een toevallig decreet berusten, het moest de uitkomst zijn van een historisch proces. Dat proces was al gaande vanaf het eind van de negentiende eeuw, toen de modernistische kunst met elk nieuw werk de vraag uitlokte `of dit nog wel kunst was'. De vraag naar de essentie van de kunst werd zo steeds meer een onderdeel van de kunstwerken zelf, totdat het in Warhols Brillo dozen (maar in feite al eerder in Marcel Duchamps *ready-mades*) nog alléén om die vraag kon gaan, aangezien er geen enkel uiterlijk oftewel esthetisch verschil bestond met de echte Brillo dozen.

Welbeschouwd was het een filosofische vraag, waarbij zoiets als schoonheid geen enkele rol meer speelde. Het had geen zin om rond die Brillo-dozen te drementelen om te zien of je ze ook mooi kon vinden. De kunst was bij Warhol een vorm van filosofie geworden. En zo onthulde zijn kunstwerk het verborgen doel van de geschiedenis waarvan het de apotheose was. Dat doel bestond uit zelfreflectie: uit de beantwoording van de vraag wat kunst is. Met Warhols Brillo-dozen was het antwoord gevonden, en dat betekende meteen het einde van die geschiedenis. Uit *The transfiguration of the commonplace* uit 1981 (waarvan een hoofdstuk is opgenomen in de Nederlandse bundel) blijkt dat Danto tot dit inzicht was gekomen via een ingewikkelde theorie over de representatie. Maar hij had het ook aan Hegel kunnen ontlenen, voor wie de waarheid zich ontvouwde in de geschiedenis en altijd pas

achteraf kon worden gekend.

Blijft de vraag waarom Danto zo zelfbewust over het einde van de kunst kon spreken? Dat kon, vond hij zelf, omdat de dankzij Warhol ontdekte waarheid van de kunst onmogelijk nog door latere ontwikkelingen te weerleggen was. Het antwoord op de vraag wat kunst is, moest namelijk luiden: *alles*. Na het einde van de kunst zou daarom alles geoorloofd zijn. Wat deze posthistorische kunst alleen zou moeten ontberen, dat was een richting gevend historisch verhaal, een geschiedenis.

Een eigenaardigheid van Hegels geschiedfilosofie is dat lang niet alles wat geschiedt voor hem ook tot 'de geschiedenis' behoort. De geschiedenis is bij Hegel de geschiedenis van de Geest, maar die kiest steeds bepaalde volken en plaatsen uit, en laat de rest links liggen. Zo is het ook een beetje bij Danto, wanneer hij de modernistische en avant-garde kunst aanwijst als de geschiedenis van de moderne kunst - alsof er niet ook andere kunst was gemaakt. Het einde van de kunst is dus afhankelijk van de verabsolutering van één bepaalde richting in de kunstgeschiedenis.

Het valt moeilijk te ontkennen dat die richting zijn eindpunt heeft bereikt; het idee van een exclusieve avant-garde staat al jaren niet meer op de artistieke agenda. Maar het paradoxale is dat juist daardoor serieuze belangstelling heeft kunnen ontstaan voor kunstenaars die noch tot het modernisme noch tot de avant-garde worden gerekend. Denk aan de pogingen het eerherstel voor de lang verguisde figuratieve kunst van de twintigste eeuw en zelfs voor het socialistisch realisme.

De herschrijving van de kunstgeschiedenis die zo in gang wordt gezet, zou ook wel eens de fundamenteën van Danto's these kunnen ondermijnen. Met als gevolg dat zijn keuze voor de geschiedenis van de moderne kunst achteraf toch op willekeur of een machtwoord blijkt te berusten. Het *anything goes* van de posthistorische kunst heeft zo zijn onverwachte schaduwzijden, al was dat niet de reden waarom Danto zich er aanvankelijk wat 'gedepriemd' onder voelde: hij miste de historische doelmatigheid die vóór 1964 nog wél had bestaan.

Sindsdien is hij naar eigen zeggen verzoend geraakt met de 'onbegrensde verscheidenheid' die de posthistorische kunst vertoont. Zie hem bijvoorbeeld de lofzingen van het curieuze schilderij *America's most wanted*, dat in 1994 na een uitvoerige enquête werd vervaardigd door de van oorsprong Russische kunstenaars Vitaly Komar en Alexander Melamid. Niet dat dit kitscherige schilderij (van een zoetelijk landschap met daarin George Washington, enkele hertjes en een Amerikaans gezin in vrije tijdsleding) op zichzelf de moeite waard was, schrijft Danto, maar als 'performance-kunstwerk' (dat wil zeggen: inclusief enquête en publiciteit) zou het wel eens een 'meesterwerk' kunnen zijn. Als 'waarheid' van onze tijd toont het 'dat we voor altijd verbannen zijn uit het esthetische moederland, waar het schilderen van mooie schilderijen het hoogste gebod voor de kunstenaar was'.

Wél blijkt het pluralisme van de posthistorische kunst een politieke betekenis te hebben: volgens Danto valt er een aantrekkelijk model in te zien voor de pluralistische samenleving. In het voorwoord bij zijn essaybundel *The philosophical disenfranchisement of art* (1986) schreef Danto al dat de kunst van de *posthistoire* weer zou kunnen terugkeren naar 'menselijke doelen'. In zijn uitstekende en glasheldere inleiding bij *De komedie van de overeenkomsten* oppert Frank Ankersmit zelfs een mogelijke terugkeer van

de 'goede smaak' ter verdediging van de posthistorische kunst. In dat geval is inderdaad alles mogelijk, inclusief (zoals Ankersmit suggereert) een nieuw begin van de beëindigde geschiedenis.

Na ruim een eeuw artistieke revoluties en extremiteiten heeft het ook wel iets verleidelijks: schilders die weer gewoon een mooi schilderij maken, schrijvers die weer gewoon een goed verhaal vertellen. Zonder veel ophef, zonder overtrokken pretenties, en ongetwijfeld na een stevige ontzuivering, een deels gedwongen, deels vrijwillig afscheid van de grootse noties en verwachtingen die sinds de Romantiek aan de kunst zijn gekoppeld.

De kunstwereld zou er flink van opknappen, betoogt Hans Abbing in een interessant, zij het wel wat redundant en daardoor te wijldloepig boek met de intrigerende titel: *Why are artists poor?* Aangezien de schrijver zowel kunstenaar als econoom is, geven zijn analyses blijk van een dubbele blik die je niet vaak tegenkomt. Als schilder en fotograaf kent hij de kunstwereld van binnenuit, maar als econoom kan hij er ook heel goed van buitenaf naar kijken, of zoals hij het zelf uitdrukt: 'vanaf de tiende verdieping', een hoogte die zowel distantie als overzicht schept.

Het gaat hem erom de 'uitzonderlijke economie van de kunsten' (zoals de ondertitel van zijn boek luidt) in kaart te brengen. Uitzonderlijk is die economie vanwege de vele afwijkingen van de gewone economie. Abbing wijst op het grote belang van giften en subsidies (waaronder zelfsubsidies, bijvoorbeeld via een tweede baan), op de krankzinnig hoge inkomens van een kleine minderheid en de structurele armoede van de overgrote meerderheid, op het geweldige prestige van de kunst en haar immateriële beloningen, waardoor velen ook zonder geldelijk gewin binnen de kunst blijven en talloze jongeren er deel van willen uitmaken.

Het is geen rooskleurig, waarschijnlijk wél een realistisch beeld dat Abbing schetst. En op de titelvraag waarom kunstenaars arm zijn, komt een duidelijk antwoord: niet omdat het publiek te weinig geld aan kunst spendeert (want de kunstuitgaven zijn volgens Abbing meer gestegen dan het gemiddelde inkomen), maar simpelweg omdat er te veel kunstenaars zijn. Als het aantal kunstenaars niet afneemt, is er geen enkele verbetering te verwachten. Vooral de overheidssubsidies moeten het ontgelden: ze leiden niet tot een verhoging van het gemiddelde kunstenaarsinkomen, omdat ze tegelijkertijd méér nieuwe kunstenaars aantrekken.

De kern van het probleem zoekt Abbing echter in de prestigieuze, om niet te zeggen sacrale plaats die de kunst in onze samenleving inneemt. Deze hoge status is niet alleen een belangrijk motief voor veel kunstenaars in spe, zij verklaart ook voor een belangrijk deel de onaantastbaarheid van de subsidies. Overheid en andere donoren handelen niet zozeer uit allerlei nobele, maatschappelijke motieven, al denken ze dat zelf vaak wel; veel belangrijker is het belang dat zij zelf bij hun giften en subsidies hebben, zij krijgen er iets voor terug, en wel een aandeel in de bijzondere status van de kunst. Zolang de maatschappij haar behoefte aan een 'heilige' plek in de kunst blijft bevredigen, zal hierin niet veel veranderen, concludeert Abbing gelaten.

Zou Danto's einde van de kunst helpen? Vermindert die gedachte de 'aura' of de 'mystiek' van de kunst? In de epiloog bij zijn boek behandelt Abbing enkele mogelijke kunstenaars-typen van de toekomst. Voor de 'postmoderne kunstenaar'

blijkt hij niet al te veel belangstelling te hebben. Postmodernisme komt voor hem neer op een vervagen van grenzen, en zonder grenzen en regels kan de kunst op den duur niet. Dus een lang leven zal het postmoderne *anything goes* volgens hem niet beschoren zijn. Meer fiducia heeft hij in het type van de 'kunstenaar-entertainer', die (net als vroeger Shakespeare en Mozart) rekening houdt met de wensen van zijn publiek. Maar is dit type kunstenaars onverenigbaar met het pluralisme van Danto's posthistorische kunst?

Als alles mogelijk is, kan niets bij voorbaat worden uitgesloten. Dat laatste is overigens door Maarten Doorman (in zijn proefschrift *Steeds mooier* uit 1994) ook als een bezwaar tegen Danto's visie ingebracht. Niet omdat de toekomst *niet* open zou zijn, maar omdat Danto's totale openheid tot vrijblijvendheid zou leiden. Net als Abbing vindt Doorman dat de kunst regels en grenzen nodig heeft, en wel in het bijzonder een criterium om goede en slechte kunst van elkaar te kunnen onderscheiden. Doorman meent dat criterium in de 'voortgang' te hebben gevonden. Problematisch blijft alleen dat je om voortgang al of niet te kunnen vaststellen reeds over zo'n criterium zou moeten beschikken, en waar kan dat dan vandaan komen?

Voor Doorman blijkt het uiteindelijk om de originaliteit van de kunst te gaan. Dus vergelijking van nieuwe met oude kunst moet het verlangde criterium opleveren. Daarmee blijven we binnen de cirkel van de Romantiek, terwijl er veel voor te zeggen is (Hans Abbing zal het vast met vreugde begroeten en Danto zal het, denk ik, niet bestrijden) dat de verwarrende veranderingen in de hedendaagse kunsten veel te maken hebben met een langzaam en pijnlijk afscheid van het romantische erfgoed - helaas zonder dat nu al met zekerheid te zeggen valt wat daarvoor in de plaats zal komen. Wat dat betreft doet iedereen zijn voorstel en voegt zijn stem in een steeds kakofonischer klinkend koor.

Soms lijkt de kunst net de politiek, met gelukkig dit essentiële verschil dat je van de kunst geen enkele last hebt, zodra je stimulerende geesten als Danto, Abbing en Doorman de rug toekeert en ophoudt eraan te denken.

(*NRC Handelsblad*, 18-10-2002)