

De toekomst van kunst

Algemeen Nederlands Tijdschrift voor
Wijsbegeerte, 105:3, 2013, pp. 135-147.

Rob van Gerwen
Wijsbegeerte, Faculteit Geesteswetenschappen
Universiteit Utrecht
rob.vangerwen@uu.nl
www.phil.uu.nl/~rob

16 maart 2015

De toekomst van kunst

1. WELKE TOEKOMST WAARVAN PRECIES?

De vraag Is er nog toekomst voor de kunsten? drukt vooral wanhoop uit over de huidige bezuinigingen. De zorgen deel ik, maar ze vragen om een politiek pamflet, terwijl ik meen dat dat onderbouwd moet worden met een filosofische analyse, bij voorbeeld van de vervreemding die velen voelen bij recente ontwikkelingen in de kunst. Als ik het hieronder over de toekomst van de kunst zelf heb, is zo'n filosofische analyse het doel.

Ik neem aan dat velen, en met name degenen die de ontwikkelingen in de kunsten niet actief volgen maar alleen via wat er af en toe aan rellen over in de media doorsijpelt, het wanhopige idee dat kunst op een dood spoor zit, wel kunnen volgen. De meesten zal waarschijnlijk ook snel een veelzeggende casus te binnen schieten, waarmee de kous dan af lijkt te zijn. Wie deze inschatting, die feitelijk alleen de immer lastige vernieuwing van kunst betreft, en niet wat daaruit voortkomt—haar toekomst—wil beantwoorden, zal die contemporaine ontwikkelingen op een of andere manier moeten uitleggen.¹

Natuurlijk vraagt de titel zelf ook om toelichting: hoe bedoelen we “toekomst” en om welke kunst, of notie van kunst, gaat het? Als we kunst maximaal breed opvatten als onze weergaven, op een mogelijk esthetisch interessante manier, van gedachten over en waarnemingen van de werkelijkheid; met een traditie zo oud als de mensheid—denk aan de grotschilderingen—dan is die toekomst vermoedelijk even glorieus als haar verleden. Is er enige aanleiding om te denken dat de mensheid stopt met het afbeelden van de werkelijkheid? Misschien zijn de museale kunsten in de problemen, maar afbeeldingen zijn er meer dan ooit, in de media, op internet, op straat.

Het zou natuurlijk kunnen—maar dit is een heel voorzichtig voorbehoud—dat we in de toekomst geen re-presentaties meer nodig hebben omdat we alles via internet en onze mobieltjes *direct* met iedereen kunnen delen: we zien de werkelijkheid dan op afstand, maar niet via een representatie. Vergelijk het met een ster die allang dood is maar nog steeds zichtbaar aan de hemel. Het zou een vergissing zijn te denken dat we zo'n ster via een representatie zien. We kijken naar de ster en zien hem ook. Conceptueel hangen de beeldjes

¹ Bij een praktijk als de kunst waar wat voor het oeuvre van de ene kunstenaar geldt niet eens gegeneraliseerd kan worden naar dat van diens tijdgenoten, getuigt het generaliseren van het heden van de kunst naar haar toekomst natuurlijk van een hachelijke inductie.

op onze mobieltjes tussen een dode ster en een afbeelding in: we kijken immers niet in de richting van hetgeen we op het mobieltje zien zoals we bij de ster doen (maar naar het mobieltje).² Dat is filosofisch een interessante mogelijkheid waar ik bij een andere gelegenheid graag meer over zeg; nu niet, omdat het hier over de toekomst van kunst gaat, niet over die van onze representaties. Wel wil ik hieruit meteen al een onderdeel van ons kunstconcept destilleren: dat een kunstwerk (net als een representatie) stevast iets anders is dan wat het overbrengt maar dat het (anders dan een representatie) om zichzelf willen ervaren wordt en niet vanwege wat het representeert.³ Kunstwerken zijn opaak en worden zelf aan de waardering voorgelegd, in plaats van louter als doorgeefluik naar haar gerepresenteerde.⁴ We moeten “kunst” noch te eng (alleen de hedendaagse ontwikkelingen in de beeldende kunst) noch te weids (alle afbeeldingen en representaties) opvatten. In mijn interpretatie gaat het om de kunsten waar de hedendaagse ontwikkelingen slechts een recente loot aan zijn—een loot die ik als zodanig ook nog zal *verdedigen*—en zijn die kunsten op een betekenisvolle manier te scheiden van andersoortige afbeeldingen—journalistieke, religieuze, rituele, wetenschappelijke, enz. De vraag of deze kunsten—in mijn visie een praktijk—een toekomst hebben, brengt de vraag naar het opkomen van die kunstpraktijk op de voorgrond. De toekomst die we ter discussie stellen is die van een historisch fenomeen dat voor het eerst halverwege de achttiende eeuw geconcipeerd is: het moderne systeem van de schone kunsten.⁵ Volgens het kunstconcept dat toen geformuleerd is worden kunstwerken niet langer gewaardeerd om de mate waarin ze aan een extern instrumenteel doel tegemoetkomen maar om zichzelf willen. De waarde van een kunstwerk is gelegen in de ervaring die het bij zijn beschouwer teweeg brengt. Kunst wordt voortaan om zijn esthetische waarde begrepen.

Hoe is de toekomst van de kunst begrepen in dit kunstconcept? Om deze vraag aan de orde te stellen zal ik kunst zoals het moderne systeem van de schone kunsten het concipieert eerst uitleggen als een praktijk (in 2.). Een

² De waarneming is dus niet geheel egocentrisch; er is evenwel wel interactie met hetgeen we zien: als wij iets zeggen, reageert de ander daarop. ³ Over de manier waarop het werk anders is dan het overgebrachte zal ik verder betogen dat dit begrepen moet worden in termen van de fenomenologie van de artistieke houding. ⁴ Die opaakheid karakteriseert kunst (en juist niet de journalistiek). En artistieke verdienste is niet alleen de esthetische kwaliteit van het eindproduct, maar ook de artistieke kwaliteit van het proces dat daarvoor verantwoordelijk was, het schilderen, musiceren, acteren. Een praktijk waar dit in centraal staat verstaat zich niet met een praktijk waarin het om waarheid of transparantie draait. Levinson(2005) en van Gerwen(2013b). ⁵ de Batteux(1746) en Baumgarten(1961 (1750-1758)). En zie Kristeller(1978a) en Kristeller(1978b) voor een inzichtelijk overzicht van de ontwikkelingen. Ik hecht niet aan de term “modern” behalve vanwege zijn verwijzing naar de opkomst van het mechanistisch wereldbeeld en de bijbehorende wetenschappen.

van de klachten die vaak tegen de kunst geuit worden betreft de hedendaagse kunst en dat het hierin vaak louter om shockeren lijkt te gaan. Dit lijkt te suggereren dat het het publiek niet meer duidelijk is hoe deze werken ervaren moeten worden. Als het moderne systeem van de schone kunsten van een historische definitie van kunst uitgaat, die wat nu kunst is laat afhangen van wat voorheen als kunst is beschouwd, is de onbegrijpelijkheid van iets nieuws een probleem. De bespreking hiervan (in 3.) suggereert dat genoemde klachten inderdaad wijzen op de ontwikkeling van iets geheel nieuws, het is immers onbegrijpelijk in het licht van het oude. Dat is ofwel een aankondiging van het einde van dit kunstconcept ofwel een ontwikkeling die past bij de aard van de kunstpraktijk zoals het moderne systeem van de schone kunsten die begrijpt. En om de toekomst van deze kunstpraktijk te bespreken moeten we überhaupt begrijpen hoe ze zich ontwikkelt, ofwel hoe er revolutionair nieuwe dingen aan toegevoegd kunnen worden zonder dat de kunst ophoudt aan de conceptie te voldoen. Daartoe moet een historische definitie aangepast worden om het revolutionair nieuwe als kunst te kunnen herkennen (in 4.).

2. KUNST ALS PRAKTIJK

Het moderne systeem van de schone kunsten is niet louter een theorie. Het is een praktijk zonder een essentiële (externe) definitie. Dat heeft sommigen tot de opvatting gebracht dat we kunst alleen classificatoir, procedureel en dus nominaal kunnen definiëren. Morris Weitz(1956) betoogde dat kunst niet gedefinieerd kan worden; George Dickie(1984) dat ze alleen in termen van haar instituties gedefinieerd kan worden. Weitz's voorstel om alleen nog van familiegelijkenis te spreken, is onlangs nieuw leven ingeblazen door de cluster-theorie van Berys Gaut(2000) volgens welke het concept van kunst begrepen moet worden als een verzameling (cluster) van eigenschappen die geen van alle noodzakelijke of voldoende zijn. Het verzet tegen het idee dat van kunst de noodzakelijke en voldoende voorwaarden gespecificeerd zouden kunnen worden is gelegitimeerd: is er immers iets wat alle kunstwerken gemeen hebben en wat alleen kunstwerken hebben (of zijn)?

Welnu, het moderne systeem van de schone kunsten is allereerst een praktijk waarvan alle onderdelen en deelnemers op elkaar betrokken zijn. Het is haar interne intentionele structuur (geënt op feedback-mechanismen) die om een *interne* definitie van de kunstpraktijk vraagt. Kunst kan wel gedefinieerd worden, maar alleen als een praktijk. Een pragmatische definitie combineert aandacht voor de fenomenologie van de interacties tussen kunstenaars, kunstwerken en kunstpubliek met een beschrijving van de praktijk en van haar autonomie ten opzichte van het leven van alledag en van andere praktijken.

De mens is een representerende species: representeren is zijn tweede na-

tuur.⁶ Dat die representaties in verschillende culturen verschillende inhouds zullen hebben is logisch (zolang de globalisering niet totaal is). Dat in de ene cultuur de representaties nog functioneel zijn (lees: religieus) of dat men vanwege diezelfde religiositeit representaties in de ban doet (omdat ze direct contact met God in de weg staan), zijn cultuur-historische varianten van hetzelfde: een reactie op het feit dat mensen überhaupt representeren. In mijn ogen is het moderne systeem van de schone kunsten te begrijpen als een praktijk waarin representaties op al hun aspecten, behalve hun correspondentie met de werkelijkheid “onderzocht” worden. De fenomenologie van de gewaarwording van representaties, hun opaakheid, dat is de motor achter de ontwikkelingen in de kunst.⁷

Het mag dan volgens het systeem van de schone kunsten om de manier gaan waarop een kunstwerk zijn beschouwer esthetisch aandoet, dat betekent niet dat het alleen om het kunstwerk als een afgerond product gaat. In onze ervaring van een kunstwerk zijn we ook geïnteresseerd in het proces dat verantwoordelijk is voor dit product. “De verdienste van de kunstenaar” drukt deze beide aspecten uit. Om iets als kunst te waarderen zoekt men de maker in het werk.⁸ Een kunstwerk wordt bij voorkeur dik ervaren. Dikke ervaring is primair gereserveerd voor mensen met wie men oog in oog staat. Je kunt ook over hen vertellen of een fotootje laten zien waar ze op staan en dan ervaart men ze dun: niet met alle zintuigen en als volledig belichaamde personen in interactie. Men kan een kunstwerk dun ervaren, bijvoorbeeld door naar de reproductie aan de schoorsteenmantel te kijken, of dik, in de aanwezigheid van het werk, waarbij men beseft daar te staan waar ook de maker ooit stond. De ene mens (de kijker) ervaart dan wat een ander mens (de kunstenaar) heeft gedaan en hoe hij het heeft gedaan, en dat het waardevol is. We zijn niet alleen in de kleuren en vormen of constellatie van het product geïnteresseerd, maar ook in de waarneembaarheid daarin van de manieren waarop de kunstenaar met zijn materiaal is omgegaan, in het proces van het maken.⁹ Het kunstwerk is een *werk*; er is voor gewerkt. En de ervaring alleen is niet genoeg, anders zou een pil die zo’n ervaring veroorzaakt ook voldoen—ze moet betrokken zijn op het werk en het daarin waarneembare maakproces. Het gaat bij kunst evenmin om de ambachtelijkheid als om de boodschap, maar om de opaakheid van de afstemming tussen die twee.

⁶ McDowell(1996). ⁷ Arthur Danto(1981) meende dat de kunst sinds Warhol filosofie is geworden, maar dat is een vergissing. Kunst is fenomenologisch onderzoek en draait altijd om de waarneming. ⁸ Bij design, bij voorbeeld, is zo’n benadering niet alleen ongepast maar frustrereert ze zichzelf ook, daar “de maker” normaliter een industrieel proces is. We kunnen dan wel in de ontwerper geïnteresseerd zijn, maar kunnen hem of haar niet afzien aan het maakwerk dat tot het object leidde. ⁹ In van Gerwen(2012) bespreek ik het belang van het idee van de hoorbaarheid van het musiceren (en het horen ervan) voor een dik begrip van muziek.

Je moet de kunst zelf gezien hebben om die afgestemdheid esthetisch te kunnen beoordelen. Waarom anders ligt de beloning daar, in het werk, dan omdat je daar de hand van de kunstenaar aan het werk kunt zien? De klodders verf op het canvas zijn er door de arm van de schilder geplaatst; de solo van een Jimi Hendrix komt voort uit zijn arm- en vingerbewegingen—daar live bij zijn moet geweldig zijn en wat we ervan via een CD horen is daar in zekere zin een anticipatie (met terugwerkende kracht) van, waardeerbaar voor de mate waarin het ons in staat stelt de gitarist in ons geestesoog te zien terwijl hij de muziek maakt. Een dikke ervaring van het doek van Van Gogh (en niet een dunne van de reproductie ervan, hoe mooi die ook met PhotoShop bewerkt is) geeft ons een historische sensatie (een relikwie-effect) van zijn schilderen.¹⁰ In het werk zien we de mens van de kunstenaar.

Een gepaste beschouwer is een beschouwer die gepast geïnformeerd, gepast gevoelig en (indien nodig) gepast gewezen is.¹¹ Het gebruik van een term als “gepast” wekt wellicht bevreemding aangezien het toch om een ervaring gaat en het nu juist het probleem is met ieder subjectivisme dat het het werk zelf uit het oog verliest? Welnu, zoals gezegd, de gepaste ervaring moet betrokken zijn op het werk in kwestie en hoewel externe informatie daar soms bij nodig kan zijn, ligt het criterium altijd bij de daadwerkelijke gewaarwording. Dat betekent niet dat we altijd—automatisch, snel of vanzelf—de artistieke kwaliteit van een werk moeten kunnen zien. Soms verbergt die zich en soms moeten we op weg geholpen worden. Een ander kan ons wijzen op bepaalde eigenschappen van het werk en misschien gaan we die dan daadwerkelijk ook zien. Zo’n situatie duidt niet alleen op de mogelijkheid om artistieke kwaliteit te *leren* waarnemen wanneer ze zich niet onmiddellijk aandient, maar ook op het gegeven dat de esthetische ervaring van een kunstwerk een *deelbare* ervaring is. De ervaring van kunst is zeker subjectief, maar niet in een idiosyncratische en daarom relativistische zin.¹² Of dus een esthetische waardering van een kunstwerk gepast is luistert niet naar objectivistische criteria waarmee de ene ultieme interpretatie vastgesteld zou kunnen worden, maar naar subjectieve van de juiste soort. Dit betekent dat die gepastheid afhangt van de deelbaarheid van onderscheiden beschouwingen. Het criterium is of men het ziet. Dit is een gradueel criterium en het sluit niet uit dat we het met zijn allen verkeerd zien, hoewel dat laatste minder waarschijnlijk is dan

¹⁰ Zoals ze onlangs in “My Dream Exhibition” in De Beurs van Berlage te zien waren. (Mijn voorstel: hang de opgeleukte reproducties naast de originelen en laat de kijker zelf zien wat er dan gebeurt.) ¹¹ Wollheim(2001) voor deze benadering en voor de notie van “gepast wijzen”. ¹² De deelbaarheid van onze esthetische ervaringen is onder meer aan de orde gesteld in Hume(1985 (1757)), Kant(1974) en Gadamer(2001). Nagel(1979) en Wiggins(1987) voor intelligente besprekingen van subjectivisme.

het lijkt.¹³

Niet ieder werk hoeft natuurlijk een meesterwerk te zijn. Er bestaat ook kunst wier ervaring niet coherent vermag te worden—slechte kunst—maar die niettemin kunst is omdat in de kunstpraktijk alles daarop wijst. Meesterwerken vormen wel een regulatief ideaal in het moderne systeem van de schone kunsten: voor kunstenaars, maar ook voor critici, voor het publiek, voor de kunstinstututen—voor de hele kunstpraktijk. Alle facetten van, en deelnemers aan die kunstpraktijk zijn op elkaar betrokken, weten van elkaars bedoelingen, eigenschappen en wensen en hebben die op elkaar afgestemd. Uitleggen *hoe* kunstwerken kunst zijn is uitleggen hoe de kunstpraktijk in elkaar steekt. De pragmatische definitie van kunst is historisch. Ze legt uit waar de kunstpraktijk vandaan komt en hoe we kunnen begrijpen waar ze heen gaat.¹⁴ De casus van hedendaagse kunst die mensen niet weet aan te spreken stelt me in staat dat voordeel van de pragmatische aanpak te illustreren. We zijn getuige van de geboorte van iets nieuws en dat is altijd een rommeltje—er komen kunstenaars langs die aanvoelen welke kant het opgaat zonder precies te weten hoe dat *als kunst* fungeert. Op de regulatieve rol van de meesterwerken kom ik dan vanzelf terug.

De neo-Wittgensteiniaan Morris Weitz(1956) betoogde dat kunst niet gedefinieerd kan worden en dat iedere poging om het toch te doen, bij voorbeeld de expressie-theorie van Tolstoi, of het formalisme van Fry en Bell, feitelijk weinig meer is dan een aanbeveling voor bepaalde kunstwerken en de suggestie om kunstwerken op zo'n manier (als expressie, of vanwege zijn vorm) te beschouwen. We deden er beter aan, volgens Weitz, om alleen naar familiegelekenissen te zoeken en de zoektocht naar een definitie op te geven.¹⁵ Kunst zou een open concept zijn en kunstenaars altijd creatief genoeg om iedere definitie-poging weer te kraken.¹⁶ Hoe we ook tegen dit anti-essentialisme staan, het moet opvallen dat in alle zinnen die ik gebruikt heb om Weitz' argument uit te leggen het woord “kunst” voorkomt, of een vervoeging ervan, zoals “kunstenaar”. Ook al kunnen we geen definitie maken die precies

¹³ Ik ben hieromtrent minder pessimistisch dan Hume(1985 (1757)) die, hoewel hij communicatie over esthetische waarde-oordelen mogelijk achtte, toch meende dat alleen de tand des tijds zal uitwijzen of iemand het juist zag. Maar zie Wiggins(1987) voor een subtiele lezing hiervan vergelijkbaar met de mijne. ¹⁴ Voor de voorgeschiedenis, Kristeller; voor haar onproblematische interne ontwikkeling, Levinson (hoewel die kunst veel te breed opvat. Zie Kristeller voor de inperking). Voor de vernieuwing met onzekere toekomst, zie alhier, § 3., “Hedendaagse kunst”. ¹⁵ Zie ook van Gerwen(2001b). ¹⁶ Berys Gaut(2000) heeft deze suggesties met zijn cluster-account nieuw leven ingeblazen. Volgens mijn pragmatische definitie is de cluster-account te nominaal (ze noemt alleen de vele contingente redenen die we op verschillende tijdstippen hebben om iets als kunst te beschouwen) en legt ze het momentum van kunst onvoldoende uit. Heidegger(1960) betoogde dat we de cirkel van kunst naar kunstwerk naar kunstenaar (en terug) moeten denken. Ik denk dat ik dat hier doe.

beschrijft welke eigenschappen een kunstwerk wel of niet moet hebben—dat soort essentialisme is inderdaad onhaalbaar—weten we de termen wel op de juiste manieren te gebruiken. Ieder van haar onderdelen kan soms problematisch zijn, maar de praktijk als geheel is dat niet.¹⁷

De door een kunstenaar met zijn werk beoogde ervaring staat centraal in de praktijk; de kunstenaar is iemand die werken maakt die dergelijke belonende ervaringen uitnodigen; het werk is zodanig dat het zulke ervaringen stimuleert; de omstandigheden waarin de werken worden gepresenteerd zijn zodanig dat mensen de objecten en gebeurtenissen zo goed mogelijk op een gepaste manier kunnen gewaarworden, enz. Al deze elementen van de kunstpraktijk zijn op elkaar afgestemd. En dat genereert mijn korte antwoord op de vraag naar de toekomst van de kunst: die vraag betreft de toekomst van de *kunstpraktijk*. De kunstpraktijk als geheel met al zijn interne feed-back mechanismen is stabiel en complex en zo verweven met de omringende cultuur dat ze alleen conceptueel ter dood gebracht kan worden, maar niet door een enkel kunstwerk (*Fountain*), een kunststroming (conceptuele kunst), een kunstenaar (Duchamp), een criticus (Danto), een beschouwer (de hedendaagse van kunst vervreemde beschouwer), een filosoof (Hegel), of een religieuze beweging (Taliban).

3. HEDENDAAGSE KUNST

Er is geen betere manier om de toekomst van de kunstpraktijk uit te leggen dan door te bespreken wat er gebeurt als er iets blijkbaar volkomen nieuws in (naam van) de kunst gebeurt, waarvan niet duidelijk is waarom we het kunst zouden noemen (omdat we niet begrijpen hoe we het moeten ondergaan omwille van een belonende ervaring). Een revolutionair nieuwe ontwikkeling, die we op geen enkele manier kunnen begrijpen als lijkend op hetgeen er in de kunsten aan vooraf is gegaan—wat volgens de vigerende historische definitie (van Jerrold Levinson) het criterium is voor kunst.¹⁸

Veel hedendaagse kunst is als loze shock-art gekenschetst. Ik geef enkele voorbeelden waarvan ofwel snel en adequaat begrepen kan worden waarom ze problematisch zijn, of die ruim bekend zijn (waarschijnlijk om soortgelijke redenen). 1. Een aantal jaren geleden belde in Londen een vrouw in de ochtendspits de politie met de mededeling dat ze bommen had geplaatst

¹⁷ Tenminste voor een cultuur als de onze die het gebruik van representaties hoog acht; niet voor een Taliban-achtig fundamentalisme. ¹⁸ De historische definitie van Levinson(1990), begrijpt kunstvormen in termen van de manier waarop hun gepaste ervaring lijkt op de gepaste ervaring van reeds erkende kunstvormen. Zo'n definitie heeft moeite met kunstvormen die revolutionair nieuw zijn, want dat betekent dat ze *niet* op een betekenisvolle manier op hun voorgangers lijken. De uitweg die ik voorzie uit Levinsons impasse voorziet in een gelaagde definitie. Ik kom hier zo op terug.

in drie belangrijke metro-stations onder de city, het financiële hart van de stad. De politie had weinig keus dan de metro's en de straten erboven te ont-ruimen. Rond een uur of elf liep de vrouw een politiebureau in en vertelde dat de bommelding een kunstwerk was. 2. In december 2003 verspreidde Martijn Engelbregt een paar honderdduizend officieel ogende formulieren in Amsterdam, waarin mensen gevraagd werd illegalen aan te geven ('Het illegalenformulier'). Bij de rechtszaak achteraf verdedigde de advocaat Engelbregt door te zeggen dat het om kunst ging. 3. Jonas Staal plaatste in 2005 op verschillende plaatsen in Nederland bermmonumenten voor Geert Wilders. De argeloze voorbijganger zag een monument voor een op die plaats blijkbaar verongelukte Wilders. 4. Tinkebell had in 2004 de moed haar kat Pinkeltje eigenhandig de nek om te draaien, waarna ze het dier vilde en er een tasje van maakte ("zodat Pinkeltje voortaan altijd bij haar kon zijn"—*My dearest cat Pinkeltje*).

Er is meer over deze gebeurtenissen te zeggen, maar deze korte beschrijving volstaat om de boze reacties van mensen te begrijpen. Met name Tinkebell genereerde met *My dearest cat Pinkeltje* de meest averse reacties van over de hele wereld: scheldpartijen en doodsbedreigingen waren haar deel. Tinkebell reageerde op briljante wijze op de anonieme dreigementen die men haar stuurde: ze verzamelde de dreigemails en Twitteksten, zocht er via internet de IP-adressen van de afzenders en hun woonadressen bij, bundelde die en publiceerde ze in een boek, "Dearest Tinkebell", 2009.

De bedoelingen van deze kunstenaars zijn redelijk goed uit te leggen. Ze willen bepaalde misstanden aan de orde stellen, maar niet door daar een of andere representatie over te maken of zo, maar door die misstanden te re-creëren, zodat mensen er rechtstreeks en niet via een representatie mee geconfronteerd worden. Dat streven is op zich niet nieuw, het motiveerde ook de dadaïsten en zovele kunstenaars.¹⁹

Maar in het onderhavige geval dringt zich een nieuwe vraag op: op welke manier is dit kunst? Sinds wanneer is het kunst om een stad te ontregelen met een bommelding of met formulieren die mensen tot het verraden van "onderduikers" aanzetten? Zijn dit soort ingrepen in de sociale omgeving niet immoreel? Gelden voor kunst niet de gewone morele regels?²⁰ Hoe ver mag je gaan bij het artistiek ontregelen van de publieke ruimte? Een kunstwerk zou op een of andere manier kenbaar moeten maken dat het een kunstwerk is—zodat een beschouwer weet dat een artistieke houding vereist is—om een gelimiteerde morele vrijstelling te verdienen. Maar juist de onderhavige

¹⁹ van Gerwen(2001a). ²⁰ Ook voor wetenschappelijk onderzoek geldt dat je niet zomaar met mensen mag experimenteren (denk aan het beruchte Stanford Prison Experiment van Philip Zimbardo, gestopt omdat die morele grenzen duidelijk overschreden waren). Zie van Gerwen(2004) voor mijn uitleg van de morele omgeving van de kunstpraktijk.

voorbeelden falen daarin (ik kom hierop terug), waarbij alleen bij *My dearest cat Pinkeltje* sprake is van een object dat zich ter contemplatie aan een publiek toont, een tasje. Maar hoe moeten we dat tasje ervaren opdat we er een belonende ervaring van krijgen? Omdat het niet onmiddellijk duidelijk is hoe dat moet, lijkt de volkswoede het laatste woord te krijgen.

4. EEN GELAAGDE DEFINITIE

Maar een van de gevolgen van het inzicht dat kunst een praktijk is, is dat geen enkel kunstwerk in zijn eentje duidelijk hoeft te maken hoe het het meest profijtelijk ervaren moet worden. Ik druk dit anders uit in deze gelaagde definitie van kunst:²¹

1. X is een kunstwerk dan en slechts dan als het gepast en bedoeld een erkend artistiek procedé instantieert. 2. Een geordende verzameling van fenomenologische specificaties die de manipulatie van materiaal betreffen, is een procedé dan en slechts dan als het meer dan een gepaste instantie toestaat. 3. Een procedé is artistiek dan en slechts dan als het een of meer instanties heeft toegestaan met erkend hoge artistieke kwaliteit (meesterwerken).

Deze definitie past vrij eenvoudig op de erkende kunstvormen. Een schilderij, bij voorbeeld, is een kunstwerk omdat het in een procedé is (verf op een canvas) dat erkende meesterwerken heeft toegestaan (werken van Rembrandt, Rafael, Picasso, enz.). De problemen die zich volgens deze definitie met revolutionair nieuwe kunst kunnen voordoen is dat mogelijk 1. het procedé nog niet geïdentificeerd is, en 2. er zich nog geen meesterwerken in hebben voorgedaan.

Een meesterwerk in een revolutionair nieuw procedé legt bij uitzondering wél in zijn eentje uit hoe het procedé profijtelijk esthetisch ervaren kan worden. De vier voorbeelden die ik net gaf doen dat geen van alle, volgens mij. We begrijpen wel waar ze voor bedoeld zijn, en kunnen hun betekenis ook wel onder woorden brengen, maar we hebben niet echt een idee op welke manier we ze esthetisch moeten ervaren, dat wil zeggen, hoe we ze “als kunst” moeten ervaren zodanig dat ze ons een belonende ervaring bezorgen. Het kan komen omdat deze “werken” dit tezeer verbergen (omwille van hun gewenste effectiviteit), maar ook omdat ze niet de gewenste artistieke kwaliteit hebben om dit aan de kijker kenbaar te maken—en dat is mijn inschatting hier.

Wat zou het procedé kunnen zijn? Dat moet iets te maken hebben met enige overschrijding van (normale) morele grenzen, want dat is het enige wat deze werken (en andere, waaronder werken van Marco Evaristti en Santiago

²¹ Die het dilemma in Levinsons historische definitie—van het revolutionair nieuwe dat op het oude moet lijken om kunst te worden, maar dit juist niet doet—oplost.

Sierra) gemeen hebben. Het zijn geen werken volgens een van de gevestigde procedé's, geen sculpturen of schilderijen, geen foto's of literatuur. En ook als we ze als installaties opvatten negeren we precies dat immorele aspect. Maar hoe moet een publiek dit ervaren en in welke zin is die ervaring een verrijking—in plaats van alleen maar frustrerend, schofferend of shockerend? Hoe herkennen we de artistieke verdienste van zo'n werk?

Sommige van de genoemde voorbeelden zijn helemaal geen kunst, zoals de Londense bommelding, de Illegalenbrief, of de bermmonumenten—omdat ze zich louter als moreel voordoen aan morele actoren die gehouden zijn erop te reageren (wat natuurlijk verder uitgespeld moet worden) en ze zich überhaupt niet als een kunstwerk presenteren. Waaruit zou hun esthetische waardering moeten bestaan? Andere hedendaagse (moreel lastige) werken lijken me wel open te staan voor esthetische appreciatie, maar maken niet goed duidelijk welke aard die precies heeft. Bij voorbeeld, het tasje dat Tinkebell van de kat maakte is *ook* een sterk beeld. Maar waar kijken we dan precies naar? Niet naar de knappe manier waarop het vel van het dier tot een tasje is gemaakt. Het tasje fungeert eerder als bewijs dat Tinkebell haar kat daadwerkelijk doodde en er een tasje van maakte, geen afbeelding of representatie, maar een soort relikwie van haar daad. Het tasje belichaamt de handelingen en over die handelingen zal de gepaste ervaring gaan. Maar de precieze vorm van het tasje, of de aard van het bont lijken hierbij minder relevant—daar valt weinig aan te zien (behalve opnieuw de toewijding en esthetische keuzen van de kunstenaar). Marco Evaristti liet een canvas met felle kleuren beschilderen door stervende vissen—zou het gepast zijn het werk als een soort Kandinsky te bewonderen? Is het wel een schilderij? Hebben de vissen geschilderd? Wie het zo benadert negeert de problematische opzet. Opnieuw fungeert het doek aan de muur veeleer als bewijs van het gebeurde en denken we vooral daaraan, niet over de esthetica van het product. Maar in ieder geval is er hier een werk gemaakt dat zich als kunst presenteert.

Sommige van deze werken zijn dus geen kunst, terwijl andere niet goed genoeg lijken om het publiek de gepaste ervaringswijze te suggereren. Het publiek ergert zich—soms terecht dus en soms te vroeg. Maar de irritatie van het publiek geldt ook de tolerantie van de theorie en van de kunstpraktijk voor de onzin die soms als kunst gepresenteerd wordt. De theorie lijkt niet echt een antwoord te hebben op “*shock-art*”. En ze accepteert het maar gewoon omdat de instituties zeggen dat het kunst is. En dat bevredigt niet.²²

Wat betreft het idee dat je een kunstwerk zelf moet waarnemen om erover te kunnen oordelen, lijken de recente voorbeelden dus tekort te schieten. De hand van de kunstenaar in het door vissen “geschilderde” werk van Evaristti is daar natuurlijk onmogelijk waar te nemen. Er is ook weinig van Evaristti

²² Hier blijkt het falen van louter classificatoire definities (zie § 2.).

zichtbaar in diens blenders met goudvissen erin (*Helena*, 2000); en niets van Engelbregt in diens *Illegalen* brief. Zeggen dat het concept-kunst is, gaat het probleem slechts uit de weg en vergroot de irritatie waarschijnlijk alleen maar. Is een idee ook een kunstwerk als het publiek op geen enkele manier nog gedwongen wordt het werk zelf te ervaren?²³

Zulke onduidelijkheden en irritaties blijven bestaan totdat er werken gemaakt worden die klaarblijkelijk hetzelfde procedé hanteren en *wel* duidelijk maken hoe ze het meest profijtelijk (gepast) ervaren kunnen worden—dat is immers geen kwantificeerbare gereguleerde conventie maar eerder een vaardigheid (van het oordeelsvermogen): hoe we een werk moeten ervaren wordt ons duidelijker naarmate onze waarneming vruchtbaardere (gepaste) effecten teweeg brengt. Pas als dit “duidelijk” is, weten we wat het inhoudt om de instanties van het betrokken procedé als kunst te beschouwen, dat wil zeggen, als lid van het moderne systeem van de schone kunsten.

Misschien gaat het er dan niet per se om hoe het doen van de maker zichtbaar is (een historische sensatie), maar om een verwondering over het esthetische (!) effect van precies deze combinatie van elementen en de eis dat dat effect perceptueel is en per se ook over het medium gaat en dat ze de inbreng van de maker is.

We kunnen deze suggestie operationaliseren door de vraag te stellen of het veel verschil zou maken als we dit werk in levende lijve zouden ervaren? Er bestaat genoeg hedendaagse kunst waarbij het antwoord op deze vraag bevestigend is. Ik noem alleen twee voorbeelden van regulatieve idealen van de hedendaagse ontwikkelingen in de beeldende kunst: Marina Abramowicz en Santiago Sierra. Ik noem van de eerste alleen het werk “The artist is present”, waarbij men aan een tafeltje plaats kan nemen tegenover de kunstenaar die jou aankijkt en waarbij je mag blijven zitten zolang je wilt. De lezer die zich hier enigszins in verdiept kan zich de spanning van de gebeurtenis gemakkelijk verbeelden. Maar het maakt zeker verschil dit echt mee te maken in plaats van het je te verbeelden op basis van de korte beschrijving die ik er zojuist van gaf. Dit geldt, naar mijn idee voor zowat het hele oeuvre van Abramowicz (dat performance-kunst haar artistieke mede bezorgde) en het geldt ook voor dat van Sierra. En Sierra past bij de voorbeelden die we hier besproken hebben—hij hanteert hetzelfde procedé.

Bij Sierra’s werk is wel duidelijk dat het niet in enige gevestigde kunstvorm is. Het is geen toneel (hoewel hij anderen in zijn werken een scenario laat opvoeren), het zijn geen performances (omdat hij het niet zelf doet), het zijn geen sculpturen, zelfs niet het voorbeeld dat ik zometeen zal bespreken,

²³ Ik gebruik in dit argument het “principle of acquaintance” als een definiens van kunst: te stellig geformuleerd: wat er niet aan voldoet kan geen kunst zijn. Vgl. Wollheim(1980), Budd(2003) en Livingston(2003).

noch zijn het installaties—of beter: als we Sierra's werken wel als toneel, performances of installaties zouden beschouwen zouden we een cruciaal aspect van de werken negeren: de manier waarop ze de kijker impliceren in een moreel discutabel element in de werken. Maar het zal blijken dat mijn beschrijvingen of de foto's die we van de werken op internet kunnen vinden minder bloot geven van de werken dan, zo kunnen we ons gemakkelijk voorstellen, een ervaring in de aanwezigheid van het werk ons zou bezorgen. De werkelijkheid van deze werken brengt ons meer dan een reproductie ervan zou kunnen; een persoonlijker appèl; een duidelijke esthetische component, waarbij we ons vragen stellen over de aard en betekenis van het materiaal van het werk en van de rol die de betrokken mensen erin spelen (de mensen die het werk uitvoeren, maar ook de maker, Sierra, en de kijker, wijzelf).

In Sierra's "Group of Persons Facing the Wall and Person Facing Into a Corner", (2002, Lisson Gallery, Londen), staan gedurende drie weken, iedere dag een uur mensen uit de onderklasse van Londen op een rij of alleen in een galerie met het gelaat naar de muur. Een ander werk, "21 anthropomorphic modules made from human faeces by the people of Sulabh International, India, 2005-06" (Lisson Gallery, London) bestaat uit 21 blokken van menselijke uitwerpselen, ieder 215 x 75 x 20 cm groot. De uitwerpselen werden verzameld in New Delhi en Jaipur, door vrijwilligers van Sulabh International in India, verzamelaars die door geboorte de fysiek en psychisch moeilijke taak moeten volbrengen om menselijke uitwerpselen te verzamelen, vanwege de schuld die ze in een vorig leven vol slecht gedrag op zich geladen hebben. Het materiaal is, na drie jaar gerust te hebben, wat ze vanuit sanitair oogpunt gelijk aan aarde maakt, vermengd met een verlijmende plastic en in houten mallen gedroogd.

De werken van Sierra geven historische sensaties, maar niet alleen van een of andere afwezige werkelijkheid, maar vooral van de onze, terwijl we het werk tot ons nemen. We voelen ons bezwaard om arme mensen van achteren te observeren en als kunst te bejegenen. We zijn geraakt door de uitwerpselen vóór ons en door de wetenschap dat lage kasten in India die dagelijks bijeen moeten schrapen. De hand van de maker speelt bij deze werken geen rol, lijkt het, maar de consistentie in zijn aanpak des te meer. Ik zie hetzelfde zintuiglijke oordeelsvermogen in al Sierra's werken—ik beredeneer dat niet, maar zie het. Alleen is zijn materiaal anders dan enige gevestigde kunstvorm—het is geen verf meer of steen, maar . . . wat is eigenlijk het materiaal van dit werk? Het materiaal van dit werk is volgens mij de relatie die de mens erin inneemt; en de mens, daar hoort de kijker bij. Zou het inderdaad niet heel veel verschil maken als we dit werk in levende lijve zouden ervaren? Vandaar dat ik de hier besproken voorbeelden als voorbeelden van een revolutionair nieuwe kunstvorm beschouw, die anders is dan al de voorgaande, en die in

het werk van Sierra zijn artistiekeit veroverd. Die nieuwe kunstvorm noem ik Implicatiekunst.²⁴

We kunnen nu met terugwerkende kracht de bovengenoemde “werken” van de Londense vrouw, Engelbregt, Staal en Tinkebell begrijpen: begrijpen, ten eerste, waar ze op uit zijn: ze willen de aandacht op onze implicatie in immorele gebeurtenissen wijzen; en, ten tweede, waarom dit mindere werken van Implicatiekunst zijn: we hoeven ze niet mee te maken om hun betekenis te ervaren; dat kunnen we gewoon bedenken. Er is perceptueel weinig te halen (waarbij, zoals gezegd, het werk van Tinkebell duidelijk sterker is). Bij de werken van Evaristti valt perceptueel ook meer te halen, maar nog niet erg veel.

5. SLOTSOM

Iets is een kunst volgens het moderne systeem van de schone kunsten als het uitmaakt voor de rijkdom van de esthetische beleving wanneer men het werk in levende lijve voor zich ziet (in plaats van via een reproductie of kritisch verslag) en deze rijkere ervaring ons in contact brengt met het zintuiglijk oordeelsvermogen van de kunstenaar (want uiteindelijk is het zijn verdienste die we beoordelen), zoals het hem leidde bij het maken van zijn werk. Een werk alleen maar bedenken volstaat niet; een zintuiglijke gestalte moet bewijzen dat de gedachte een vruchtbare esthetische component heeft. We ervaren de maker en het proces van het maken in het werk.

De vervreemding over de hedendaagse ontwikkelingen heeft twee redenen. We worden geconfronteerd met iets waarvan nog niet duidelijk is hoe we het geacht worden te ervaren, én met mindere instanties van dat nieuwe die ons dit niet “uitleggen”. Voor de vraag Heeft deze kunstpraktijk toekomst? is dit een uitzonderlijke situatie (waar we even doorheen moeten).

Heeft de kunstpraktijk dus toekomst? Dat lijkt me wel—in ieder geval wordt die toekomst niet afgesneden in de hedendaagse kunst hoezeer het er ook de schijn van heeft dat dat juist wel gebeurt. En ze heeft ook een noodzaak. Volgens mij is het enige wat dit moderne systeem van de schone kunsten kan bedreigen een *volledige* dementificatie van de cultuur—een ontgeestelijking. Wanneer het niet langer betekenisvol is om mensen van robots te onderscheiden, en wanneer ons denken door ingebouwde chips overgenomen is. Dan is het niet meer van belang de mens in kunstwerken terug te vinden. Maar als we zien dat de kunst vanaf haar achttiende eeuwse conceptie juist een tegenpool is van de grondvorm van die dementificatie, de mechanisering van het wereldbeeld en de objectivistische wetenschappen, dan ligt daar het antwoord op de vraag, in de vorm van een wedervraag: gaan we er zonder slag of stoot toe over om waar mogelijk de geest te vervangen door

²⁴ van Gerwen(2013a).

Slotsom

technologie? De vaak als shock-art benoemde en voor menigeen zo irritante laatste loot aan de kunst, Implicatiekunst, getuigt duidelijk van verzet tegen dat vooruitzicht.

REFERENTIES

- de Batteux, A.C. (1746) *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris: Durand.
- Baumgarten, A.G. (1961 (1750-1758)) *Aesthetica*, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung.
- Budd, M. (2003) The acquaintance principle, *The British Journal of Aesthetics* **43**, pag. 386–392.
- Danto, A.C. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Dickie, G. (1984) *The Art Circle: A Theory of Art*, New York: Haven.
- Gadamer, H.G. (2001) Esthetica en hermeneutiek, *Feit & fictie* **V**, pag. 111–19.
- Gaut, B. (2000) “Art” as a cluster concepts, in: N. Carroll (red.) *Theories of Art Today*, Madison: University of Wisconsin Press, pag. 25–44.
- van Gerwen, R. (2001a) De representatie van bewustzijn. de drie strategieën van kunst, *Feit & fictie* **V**, pag. 65–81.
- van Gerwen, R. (2001b) Gadamer over gelijktijdigheid, *Feit & fictie* **V**, pag. 120–28.
- van Gerwen, R. (2004) Ethical autonomism. the work of art as a moral agent, *Contemporary Aesthetics* **2**, URL <http://www.contempaesthetics.org>.
- van Gerwen, R. (2012) Hearing musicians making music. A critique of Roger Scruton’s notion of ‘acousmatic experience’, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* **70:1 Spring**, pag. 223–230.
- van Gerwen, R. (2013a) How the present rise of implication art helps clarify both the definition and the moral autonomy of art. A post-script to ethical autonomism, *ms* .
- van Gerwen, R. (2013b) How to do things with pictures. On the incommensurability of the pictorial practices of pornography and arts, *ms* .
- Heidegger, M. (1960) *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Philipp Reclam Jun.
- Hume, D. (1985 (1757)) Of the standard of taste, in: E.F. Miller (red.) *Essays Moral Political and Literary*, Indianapolis: Liberty Fund, pag. 226–250.
- Kant, I. (1974) *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (A-first edition: Berlin, Libau 1790; B-second edition: Berlin, 1793).

- Kristeller, P.O. (1978a) The modern system of the arts, *Journal of the History of Ideas* **12**, pag. 496–527.
- Kristeller, P.O. (1978b) The modern system of the arts, *Journal of the History of Ideas* **13**, pag. 17–46.
- Levinson, J. (1990) Defining art historically, in: *Music, Art & Metaphysics*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, pag. 3–25.
- Levinson, J. (2005) Erotic art and pornographic pictures, *Philosophy and Literature* **29**, pag. 228–240.
- Livingston, P. (2003) On an apparent truism in aesthetics, *The British Journal of Aesthetics* **43**, pag. 260–278.
- McDowell, J.H. (1996) *Mind and World*, Cambridge, MA: Harvard UP.
- Nagel, T. (1979) Subjective and objective, in: *Mortal Questions*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, pag. 196–214.
- Weitz, M. (1956) The role of theory in aesthetics, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* **15**, pag. 27–35.
- Wiggins, D. (1987) A sensible subjectivism?, in: *Needs, Values, Truth: Essays in the Philosophy of Value*, Oxford: Blackwell, pag. 185–214.
- Wollheim, R. (1980) Art and evaluation, in: *Art and its Objects. Second edition*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, pag. 227–240.
- Wollheim, R. (2001) On pictorial representation, in: R. van Gerwen (red.) *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, pag. 13–27.