

Dit – ingezonden, maar ongepubliceerde – artikel werd geschreven naar aanleiding van de essayprijsvraag uit het jaar 2000 met de titel "Schaf de beeldende kunst af" van het NRC Handelsblad. Het is de reactie op het artikel "De gemakzuchtige slaapkamers (De beeldende kunst moet onderduiken)" van Cornel Bierens in het Cultureel Supplement van het NRC Handelsblad van 19 mei 2000 (<<http://iaaa.nl/jdb/NRCprijsvraag.htm>>).

F. H. Went, 14.12.2000

De kunst is dood - lang leve de polemiek

De kunst werd al zo vaak dood verklaard, dat de stelling zelf ondertussen een cliché is geworden. Bijna elke keer wanneer de stelling wordt geopperd, hoort of leest men dat de fatale misère van de hedendaagse kunst te maken heeft met Duchamp. Zo'n tachtig jaar geleden heeft hij namelijk, in een - zoals hij later zelf zei - experiment van puur particuliere aard, gewone industriële voorwerpen gesigneerd of van absurde teksten voorzien. Er wordt vaak beweerd, dat Duchamp ervoor verantwoordelijk is, dat het banale door hedendaagse kunstenaars als kunst wordt gepresenteerd en tegelijkertijd wordt gezegd dat kunstenaars Duchamp niet hebben begrepen als ze nog steeds zulke 'gemakzuchtige' kunst maken. Soms tenslotte wordt bovendien geconcludeerd, dat de gehele beeldende kunst sinds een tijd dood is, waarmee bedoeld wordt, dat er geen vooruitgang meer is. Waarom wordt dit gezegd en is het daadwerkelijk waar dat de hedendaagse kunst haar eigen overbodigheid bewijst? Moet zij - zoals Cornel Bierens stelt - onderduiken in het echte leven, in de leer gaan bij de toegepaste kunst, om na haar afschaffing gereinigd uit haar graf te herrijzen?

De ellende begon eigenlijk zo'n honderd jaar vóór Duchamp bij de filosoof Hegel. Hij schreef namelijk als eerste over het einde van de kunst. In haar derde en laatste fase, hij noemde het de romantische fase, vindt de kunst volgens hem haar meerdere in de filosofie, omdat ze zich door haar moet rechtvaardigen. Verdwenen is

dan de volledige balans tussen inhoud en vorm die Hegel bij de klassieke kunst van de Grieken nog wél ziet. In de romantische fase, zo zegt hij, kan de kunst alleen nog maar door filosofische reflectie de waarheid benaderen. Vanaf dat moment is het aan de filosofie om de waarheid te beschrijven en is er geen nieuwe kunst meer mogelijk.

Ongeveer honderd jaar later, namelijk in 1916, maakte Duchamp het eerste exemplaar van de befaamde ready-mades. Een hele tijd later verklaarde hij zelf, dat hij destijds niet de intentie had deze ook te gaan exposeren - het was, zoals gezegd, volgens hem een puur particulier experiment, dat niet voor de openbaarheid bestemd was. Daarmee staan de ready-mades in scherp contrast met Andy Warhols stapel Brillo-dozen uit 1964, die deze wél degelijk als kunstobjecten begrepen wilde hebben. Toen de kunstcriticus Arthur Danto Warhol's tentoonstelling van de Brillo-dozen zag, concludeerde hij, dat het door Hegel voorspelde moment waarin de kunstfilosofie de heerschappij over de kunst heeft overgenomen, aangebroken is. Want - zo redeneerde hij - als de brillodozen alleen dankzij de kunstfilosofie als kunstobjecten worden waargenomen, dan verliest de kunst haar gezag over zichzelf en is haar teloorgang ingeluid. Danto zag in de kunst van zijn tijd dan ook geen gemeenschappelijk positief en richtingwijzend concept meer en hij leide daaruit af, dat er op dit gebied in tegenstelling tot de filosofie geen vernieuwing meer mogelijk is. Een opmerkelijke conclusie voor iemand die slechts herhaalde wat een filosoof twee eeuwen eerder al gezegd heeft.

Joseph Kosuth, een kunstenaar die algemeen wordt beschouwd

als één van de grondleggers van de conceptuele kunst, schreef in een beroemd manifest, dat het bij kunst niet om het kunstwerk zelf gaat maar om het idee daarachter of zijn werking. Het kunstobject zelf beschrijft hij als belangeloze historische curiosa en door zijn uitgesproken voorkeur voor reflectie, bevestigd hij - zoals we nu weten - de door Danto van Hegel overgenomen stelling dat de kunst haar meerdere in de filosofie moet erkennen. Ondanks Kosuth's uiteenzetting, dat het bij kunst om reflectie gaat, koos hij overigens in het verdere verloop van zijn carrière niet voor het medium waarin de reflectie zich het meeste thuis voelt, namelijk dat der letteren, maar ging hij gewoon door met het vervaardigen van 'belangeloze historische curiosa'.

Na Kosuth zijn nog talloze andere kunstenaars in de valkuil van Hegel gelopen door te verklaren dat hun voorkeur uitgaat naar het idee achter het kunstobject of de reflectie erover en niet naar het kunstobject zélf (één ervan noemt Cornel Bierens als hij het heeft over Sands Murray, die een gesprek met hem over kunst als kunst beschouwde).

Zelfdiskwalificatie komt in de kunst tegenwoordig dermate vaak voor dat het een heuze trend genoemd mag worden. De schilder, die het falen van de schilderkunst in zijn schilderijen probeert te bewijzen, behoort evenzeer tot deze categorie (zij het op een andere wijze) als de Duitse kunstenaar die tijdens een expositie toiletjuffrouw speelde. Want als het alleen om het ooit subversieve bewijs gaat, dat in de museale context van de expositie alles, zelfs een onopgemaakt en ranzig bed, de status van kunst krijgt, dan wordt het fietswiel van

Duchamp letterlijk opnieuw uitgevonden.

Er moet hier met nadruk gezegd worden, dat Duchamp in 1960 zelf in een interview zei, dat het hem niet erom ging de openbaarheid te provoceren. Hij verklaarde letterlijk: „Ik was niet van plan om een grap te maken en heb deze werken (de ready-mades) daarom lange tijd aan niemand getoond“. In de tijd dat Duchamp zijn roemruchte ready-mades maakte, heeft hij ze drie keer geëxposeerd, maar alle drie de keren heeft de openbaarheid er op geen enkele wijze notie van genomen. De ready-mades die in 1916 in een expositie aan een klerenstandaard hingen, zag het publiek - tot amusement van de schepper - als toevallig achtergelaten objecten.

Wanneer men Duchamp's eigen verklaring gelooft, dan was de intentie van het experiment met de ready-mades om te achterhalen of het mogelijk is werken te maken, die noch kunst, noch een gewoon gebruiksvoorwerp zijn en dus tot een derde categorie behoren. De vraag of het kunstwerken waren, was niet aan de orde. Zijn intentie was dus niet, zoals later wél vaak werd gedacht, de afschaffing van de kunst. Daarop aangesproken, zei hij, dat hij de kunst hooguit voor zichzelf heeft willen afschaffen. Een voornemen dat is mislukt, want Duchamp ging na het project met de ready-mades gewoon door met het maken van kunst. Na het vervaardigen van zijn hoofdwerk (het grote glas) en een 10-jarige pauze waarin hij voornamelijk schaakte, wijdde hij zich zelfs aan de reconstructie van zijn eigen werk. En tenslotte: zijn ready-mades hebben ironisch genoeg vandaag de dag de status van kunst gekregen.

Als men te weten wil komen, of Tracey Emin met haar inzending van het

onopgemaakte bed voor de prestigieuze Turner-prijs ten doel had het einde van de kunst te bewijzen, dan moet men kijken hoe dit bed zich tot haar overige oeuvre verhoudt. Men ziet dan dat een belangrijk thema in haar werk de verhouding van het publieke versus het partikuliere is. De dingen die zij exposeert, hebben niets weg van een gewoon industrieel produkt dat ontdaan is van elke inhoud dan ook. In tegendeel het zijn hoogst persoonlijke attributen zoals dagboeken, brieven of een tent waarop de namen van personen zijn geschreven met wie ze naar bed is geweest; met Duchamp heeft het bar weinig te maken. Haar werk wekt eerder het vermoeden dat het aanstuurt op een catharsis door bekentenissen.

Wie weet, misschien ging het ook bij het spelen van toiletjuf om een akt van catharsis. In elk geval spreekt uit dit soort werken een zekere banaliteit. Het zal hier echter in het midden gelaten worden of het presenteren van een onopgemaakt bed, het al schilderend bewijzen dat de schilderkunst faalt, of het spelen van toiletjuf, kunst is, van een grenzeloze bescheidenheid getuigt of juist alleen maar een bijzonder arrogante houding verraadt. Feit is: verantwoordelijk voor de presentatie van zulke kunst zijn niet de kunstenaars zelf, maar degene die het gezag hebben om te bepalen of dit wél of niet gebeurt. Het zijn de museumdirecteuren, de conservatoren en de dames en heren die in jury's zitten, die - vaak door de staat betaalt - datgene exposeren waarvan zij vinden dat het kunst is en zodoende een select groepje kunstenaars prestige en status geven.

Dat er een hoop trivialiteiten gemaakt worden onder de noemer kunst kan niet vermeden worden en hoeft ook niet

betreurd te worden, zolang er nog kunstenaars zijn die sublieme kunstwerken maken. Wel zorgwekkend is het feit dat deze trivialiteiten voortdurend met prijzen bekroond worden, in musea terechtkomen en de betere kunst doen ondersneeuwen. Niet omdat *alle* hedendaagse kunst triviaal is (daar ligt uiteraard niet bepaald een genuanceerde denkwijze aan ten gronde), maar omdat men in het antwoord op de vraag hoe de deskundigen tot hun vaak verbazingwekkende keuze komen, op een cynische en fatalistische houding stoot, die een kunstminnend mens somber stemt.

Op het moment dat de kwaliteit van kunst gedomineerd wordt door het credo 'anything goes' ligt het voor de hand, dat het antwoord op de bovengestelde vraag hoe deskundigen tot hun keuze komen niet in de kunstobjecten zelf gezocht moet worden. Wat is dan wél verantwoordelijk voor het succes dat voor sommige kunst weggelegd is? Het antwoord daarop is dat er bepaalde geijkte mechanismen zijn die tot dit succes leiden. Deze mechanismen hebben alles te maken met marktstrategieën en de structuur van de gezaghebbende instituten. De kunstenaar met het beste marketing - de beste lobby - is tegenwoordig namelijk de succesvolste kunstenaar. Heeft hij eenmaal het kwaliteitszegel van de prestigieuze instellingen weten te verwerven, dan zal zijn roem alleen nog maar toenemen. Want deze instellingen zouden immers hun eigen gezag ondermijnen wanneer zij hun eigen consensus niet zouden bevestigen. Dit zou de instorting van hun macht en tegelijkertijd de demaskering van de kunst als een op zelfbevestiging en financiële winst gerichte onderneming tot gevolg hebben.

En daarom: Als de gerenommeerde kunstinstellingen blijven

doorgaan met hun op zelfbevestiging gebaseerde methodes, zodoende vergeten te kijken naar de kwaliteit van de kunst, dan zouden zij verplicht moeten worden om een tijd onderduiken en in de leer gaan bij de kunstkritiek. Alleen dan kan de kunst voor het publiek gered worden.

Gaat de kunstkritiek echter door met het ten onrechte uitschreeuwen dat de kunst dood is, dan is er geen vooruitgang meer en zullen de kunstinstellingen hier alleen hun eigen eigen stelling verwoord zien. Rest ons alleen nog te wensen dat de kunstkritiek zelf ook onderduikt en in de leer gaat bij de kunst.