

Het einde van de kunst of de verdwijning van het kunstwerk

Áron Kibédi Varga

In de laatste decennia is er veel over ‘het einde van de kunst’ gesproken, de vraag is alleen wat men hier precies onder moet verstaan.¹ Naar mijn gevoel duiken hier op zijn minst twee zeer verschillende problemen op.²

Aan de ene kant impliceert de term ‘einde’ dat er iets vóór dat einde geweest is, er iets aan vooraf is gegaan, dat er dus een narratieve ontwikkeling plaats moet hebben gehad, met een begin, waarschijnlijk ook een hoogtepunt en tenslotte een einde. Een verhaal dus. En wie een verhaal vertelt, bedrijft, zoals Greimas destijds zei, teleologie *a posteriori*: hij vat een aantal gebeurtenissen achteraf in een betekenisvolle reeks samen, terugkijkend vanuit het bereikte doel. Binnen de Europese beschaving is ongetwijfeld de vooruitgang de grootste en meest invloedrijke ‘narratie’ van dit soort.

Ongewild wordt deze ‘narratie’ ook op de kunst toegepast. Er is ook vooruitgang in de kunst, zegt Danto. En McEvelley stelt dat dit idee ons in christelijke en Verlichtingsvarianten sinds eeuwen opgedrongen is en wij het dus min of meer onbewust ook dan laten gelden wanneer we over kunst spreken: Titiaan, Poussin of Rembrandt zijn ‘beter’ dan hun Middeleeuwse voorgangers en Delacroix of Friedrich zijn een stukje verder dan Boucher en Fragonard.³ Ook de kunstenaars zelf zien hun werk in dit perspectief: Quilliot vermoedt dat Cage en Mondriaan zich wel als componist respectievelijk kunstschilder zien, maar dat Beethoven en Titiaan hen vermoedelijk niet als zodanig zouden hebben geaccepteerd.⁴

Het gaat er hierbij niet alleen om dat het latere ‘verder’ *is* dan het vroegere (wat dit ook betekenen mag), maar vooral dat *wij* menen te weten wat moderner – en dus in zekere zin ook beter – is, het gaat om ons eigen vooruitgangsbewustzijn. Wij weten dat de latere kunstenaars beter zijn, maar we weten tegelijk ook dat wij beter weten dan vorige generaties wat goede kunst is en wat niet. Heel duidelijk wordt dit in de literatuur, wanneer we de lijst van Nobelprijswinnaars voor letterkunde of van winnaars van de nu net honderd jaar oude *Prix Goncourt* bekijken: wie leest vandaag nog Sully Prudhomme of Jean-Antoine Nau? Maar betekent dit dan dat in 1900 de leden van de Zweedse Academie of de jury van de *Prix Goncourt* literaire werken zoveel slechter konden beoordelen dan wij? Waren zij ‘dommer’ dan de huidige

critici? Wat de beeldende kunst betreft, wordt ons dit heel duidelijk, bijna pijnlijk voorgehouden – om slechts één voorbeeld te noemen – door de in 1996 te Boedapest georganiseerde [einde pagina 103] tentoonstelling over museumbeleid en kunstaankoop in het negentiende-eeuwse Hongarije.⁵ Het blijkt dat – naast Rodin, Böcklin en Segantini – ook Carl Marr, René Ménard en vandaag nog minder bekende kunstenaars werden aangekocht, terwijl men de gelegenheid om Pissarro, Monet en Whistler aan te kopen voorbij liet gaan.⁶ Betekent dit alles, vragen zich de organisatoren van deze tentoonstelling af, dat de kunstkenners in die tijd geen goed oordeel hadden, dat wij vandaag beter weten wat toen goede kunst was?

En dan is er ook nog *een tweede opmerking* te maken over de uitdrukking ‘het einde van de kunst’. In feite gaat het hier alleen maar om het einde van de monomediale kunst, d.w.z. van de tijd van het autonome kunstwerk, in het bijzonder van de schilderkunst. Zolang – d.w.z. tot het einde van de achttiende eeuw – kunst ergens, in een kerk of een kasteel, een functionele plaats had, was ze niet monomediaal, ze was er niet alleen voor zichzelf. Zij bevond zich in een context en had dus een boodschap, zij verwees naar een orde (‘ideologie’) die men te respecteren had: de essentie van de inhoud stond vast. Maar over het werk zelf kon men praten: de uitvoering, de stijl beoordelen, werken kritisch met elkaar vergelijken, zoals dat bijvoorbeeld duidelijk blijkt uit de discussies die zich in de zeventiende en de achttiende eeuw in Parijs in de *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* afspeelden.⁷

Op het moment dat de orde die men te respecteren had – kerk en monarchie – niet meer bestond, gingen de burgers, in plaats van God en de Koning, de Kunst respecteren: een boeiende en gedenkwaardige ommezwaai. Men betrad het museum even eerbiedig als vroeger het kerkgebouw en over kunst en kunstenaar werd niet meer gediscussieerd. Kunstenaars waren niet meer uitvoerders maar scheppers: ze werden onvoorwaardelijk bewonderd. Deze bewondering gold het autonome kunstwerk,⁸ dat los van elke context alleen voor zichzelf bekeken werd en ook de kunstenaar, die als een bijzonder, boven en buiten de burgermoraal levend iemand werd beschouwd.⁹ Wanneer je vandaag een enkele keer iemand tegenkomt – hetgeen mij in vele jaren maar twee keer overkomen is –, die Van Gogh of Picasso een slechte schilder vindt (en dit ook beargumenteert!), dan is dat wel heel erg verrassend.

Kunst had vroeger een referentiële karakter, ze was een soort venster, verwees naar een andere, niet aanwezige maar voor de toeschouwer ‘toegankelijke’ werkelijkheid.

Het einde van de kunst betekent dat deze monomediaal geworden kunst zich steeds meer zelfstandig maakt, zich steeds meer van de referentie afwendt, haar vensterfunctie verliest. De impressie van de kunstenaar staat centraal en niet de werkelijkheid. Volgens McEvelley wordt de (concrete) voorgrond, die mensen en voorwerpen toont (*figure*), al vanaf Caspar David Friedrich minder belangrijk dan de achtergrond (*ground*), waar onze blik vrij ronddwaalt. Ook abstracte kunst, die in feite al in de negentiende eeuw begint,¹⁰ leidt de aandacht van het referentiële af en concentreert op vorm en kleur, niet op enige ‘inhoud’. [einde pagina 104]

Het hoogtepunt van deze afkeer van het figuratieve wordt in *de monochrome schilderkunst* bereikt. De overgang van één kleur naar de ander, de contrasteffecten tussen kleuren kunnen nog iets van de door ons waargenomen en ervaren wereld suggereren, één enkele kleur daarentegen – vooral de grensgevallen zwart en wit – ‘betekent’ niet meer, zij verwijst naar nergens, zij sluit af als een muur. Kunst verwijst naar niets anders dan zichzelf: zij is verf en doek. ‘Just what you see’, zoals Robert Ryman zei. Maar kan dat? Is de toeschouwer in staat een schilderij alleen maar als materie te zien? De schilderkunst moet, schijnen sommige critici – Clement Greenberg bijvoorbeeld¹¹ – te suggereren, net als de literatuur, auto-referentieel zijn, niet over iets anders gaan dan over zichzelf. Materie dus. Maar een monochroom schilderij, van welk formaat ook, is nooit hetzelfde als een muur, wij kijken er anders naar. Anders, wellicht omdat er een naambordje bij hangt, omdat we weten dat het als kunst bedoeld is. En de meeste monochrome schilders (Mark Rothko, Barnett Newman, Yves Klein) nodigen ons er ook toe uit – tot op zekere hoogte in navolging van Mondriaan – om hun werk als iets spiritueels, als een meditatieobject te zien. In deze samenhang ontstaat, in de eerste plaats door Lyotard aangezwengeld, een heropleving van reflectie rondom het oude begrip van het ‘sublieme’, de presentatie, en de scherpe presentie, van iets dat niet voorstelbaar is (*l’irreprésentable*) maar dat in onze aanwezigheid plaatsvindt, geschiedt.¹²

Is er schilderkunst mogelijk ná deze monochrome schilderkunst?¹³ Op deze vraag zijn er twee antwoorden mogelijk, een ja of een nee, naargelang men ook verder binnen de schilderkunst wil blijven of haar definitief dood verklaart en naar iets anders uitkijkt.

Het eerste geval betekent dus – het kan gewoon niet anders – een terugkeer tot minder abstracte vormen van de schilderkunst na de monochromie; zo wordt ‘het einde van de kunst’ verder ‘uitgesteld’. Maar blijven we nog binnen het idee van de

voortgang, gaat het niet veel meer om een (postmodern te noemen) ommekeer in de tijd? Men kan hier aan de neofigurativiteit denken (bijvoorbeeld Eric Fischl of de 'figuration narrative' van Rancillac en anderen) of aan vele vormen van verwijzing naar vroegere kunst (voorbeeld: de 'camouflages' van Alain Jacquet). Het nieuwe is een vorm van citaat; het meest radicaal komt dit daar tot uiting waar het nieuwe met het oude volledig samenvalt, waar het nieuwe niet verwijst maar kopieert, zoals in het geval van de New Yorkse appropriationisten zoals Mike Bidlo en Sherrie Levine. Voor McEvelley (1993, 167-173) is het werk van Bidlo in feite één van de weinige mogelijke, 'logische' voortzettingen van de schilderkunst na de monochromie, dus wellicht toch nog een vorm van voortgang.

In *het tweede geval* gaan we ervan uit dat de schilderkunst inderdaad dood is en de kunst andere vormen moet aannemen. De meeste hedendaagse kunstenaars hebben **[einde pagina 105]** deze weg gevolgd (heel duidelijk was dit op de laatste – de vijftigste – Biënnale van Venetië te merken¹⁴). Hier kunnen we, lijkt me, *opnieuw twee richtingen* onderscheiden. Sommige kunstenaars houden aan het beeld vast dat geen onbeweeglijk schilderij meer is, in één exemplaar vervaardigd, maar een virtuele constructie. Anderen laten het beeld definitief los, het autonome kunstwerk maakt plaats voor de installatie.

Het *virtuele beeld* ontstaat dankzij technieken van de fotografie en de computer.¹⁵ De computer maakt het mogelijk om beelden te ontwerpen die niets met de werkelijkheid te maken hebben. Ze kunnen elk moment gewijzigd worden maar eventueel ook als vaststaand beeld op papier afgedrukt. Daarnaast bestaat er ook nog de mogelijkheid om foto's te verknippen of over elkaar heen te plaatsen en zo af te drukken dat er een beeld ontstaat dat naar een fantastische, niet-bestaande wereld of tegelijk naar meerdere werelden verwijst.¹⁶ Het manipuleren van de fotografie is een van de meest gebruikte hedendaagse kunstvormen.¹⁷

Een speciaal arrangement van de werkelijkheid, een efemere mise-en-scène – zoals in de 'tableaux vivants'¹⁸ – kan eveneens zulke fantasiefoto's opleveren, zoals in het geval van de Turkse fotograaf Nazif Topcuoglu, die jonge meisjes in een bibliotheek en met een boek in de hand in heel onwaarschijnlijke lichaamshoudingen naast elkaar zet en zo een reeks foto's maakt, die eveneens in Venetië te zien waren¹⁹ en die in de verte aan de erotiek van de schilderijen van Balthus herinneren. (Overigens kan men deze kaarten in willekeurige volgorde naast elkaar plaatsen en elke keer ontstaat er dan een ander verhaal.)

De *installatie* kunnen we het beste definiëren als een op interactie afgestemd object, en dit gold al voor de ready-mades van Marcel Duchamp. Dit object roept in de eerste plaats de interactie met onze ogen op, maar het kan een enkele keer ook onze tastzin raken.²⁰ Interactie betekent in al deze gevallen dat van het publiek soms een fysieke maar meestal een intellectuele reactie verwacht wordt: een schilderij herkennen en beoordelen wij, bij een installatie daarentegen stellen we de vraag: wat is dit? is dit kunst? waarom heet dit kunst?

Als zelfstandig object is de installatie – die nooit aan een muur hangt maar als videokunst of als een reeks op de grond verspreide voorwerpen aan het publiek wordt aangeboden – dichterbij de buurt van de sculptuur dan van het schilderij, maar het kunstwerk kan ook volledig verdwijnen zoals bij de performance. Wanneer wij bij het begrip ‘einde van de kunst’ aan de verdwijning van het autonome kunstwerk denken, dan is ongetwijfeld de *performance* de laatste stap. Van de Weense actionisten van de jaren zeventig tot aan Abramovic, Orlan en Andessner gaat het hierbij om het samenvallen van subject en object, van kunstenaar en kunstwerk: de kunstenaar zelf wordt namelijk kunstwerk. De Franse kunstenaar Orlan ziet haar lichaam als het materiaal voor haar werk.²¹ Zij laat systematisch al haar lichaamsdelen met behulp van een chirurgische ingreep door artificiële lichaamsdelen vervangen; het gaat hierbij om een **[einde pagina 106]** metafysische daad, het natuurlijke, het ‘geschapene’ moet plaats maken voor wat de huidige wetenschap te bieden heeft. Ook de Oostenrijkse Irene Andessner gaat van haar lichaam uit, maar geheel anders. Zij verbergt het, via steeds verschillende kleding, achter dat van andere vrouwen: beroemde vrouwen uit de kunstgeschiedenis (Sofonisba Anguissola, Frieda Kahlo, enz.), uit Salzburg, uit Venetië. Steeds is het gezicht centraal, haar door maquillage steeds veranderend gezicht vervangt dat van de andere vrouwen; al haar portretten zijn, schrijft Peter Sloterdijk, ‘Zeichen des Wartens auf den Augenblick des wahren Gesichts’.²²

Performance is een extreem geval, de meeste kunstenaars vervaardigen ook nu autonome, van de kunstenaar fysiek duidelijk onderscheidbare kunstwerken. De schilderkunst staat minder centraal dan vroeger, het kunstwerk daarentegen niet. Maar de meest bekende kunstenaars van nu zijn, in tegenstelling tot de zestiger-zeventiger jaren, *geen kunstschilders maar visuele kunstenaars* die met gemanipuleerde foto’s, vertraagde videofilms, in kleuren geprojecteerde en bewegende spreuken of met opgebouwen in diverse kleuren geprojecteerd licht kunstwerken maken. Zij heten Cindy Sherman, Bill Viola, Jenny Holzer, James Turrell. Het esthetisch effect, de op te

roepen emotie, is niet bewondering, zoals bij de traditionele schilderkunst, noch interactief, zoals bij de installaties, maar vervreemding zoals Duchamp en Brecht het bedoelden.

Noten

¹ Deze bladzijden vatten kort enkele gedachten samen die ik bezig ben in een boek uit te werken dat *La fin de l'art ou l'art total?* als titel zal hebben.

² In dit verband kan men naast Danto (1986) bijvoorbeeld ook aan Meinhardt (1997) en aan Geulen (2002) denken, die evenwel merkwaardigerwijs Danto nauwelijks noemen.

³ McEvilley (1993, vooral het tweede hoofdstuk: 'Seeking the Primal through Paint: The Monochrome Icon', pp. 9-55).

⁴ Quilliot (1998, 5).

⁵ *Aranyérmek, ezüstkoszorúk - Goldmedaillen, Silberkränze* (Sinkó, 1995) (zie in het bijzonder p. 121).

⁶ Uiteraard had men ook voor de Hongaarse kunstenaars van de negentiende eeuw een ander oog dan wij nu.

⁷ Een ruime keuze van deze teksten vindt men in de bloemlezing samengesteld door Alain Mérot (1996).

⁸ Het gevaar van monomediaisering wordt in de laatste decennia ook van officiële zijde onderkend, hetgeen blijkt uit de opkomst van de wetenschap van de museologie. Er is veel belangstelling voor de architectuur van nieuwe musea (Frank O. Gehry, Zaha Hadid) en er worden boeken geschreven en congressen georganiseerd over de manier waarop schilderijen in een zaal en naast elkaar werden en worden opgehangen.

⁹ Vgl. Heitmann (1962).

¹⁰ Zie de tentoonstelling 'Aux origines de l'abstraction' in het Musée d'Orsay te Parijs (2003/2004), waar in dit verband o.a. naar Goethe (kleurenleer), Turner en Runge verwezen wordt.

¹¹ Zie de Duve (2002). **[einde pagina 107]**

¹² Vgl. in het bijzonder Lyotards essays over Barnett Newman (Lyotard, 1988) en de bundel (Courtine et al., 1988). Zie ook: van de Vall, 2001.

¹³ Ik spreek niet over het einde van de monochromie want er zijn ook vandaag nog talrijke kunstenaars die de monochromie aanhangen (zie bijvoorbeeld de catalogus van de tentoonstelling *Colour - a Life of its own, An Exhibition of Hungarian and International Monochrome Painting*, Budapest, 2002).

¹⁴ Naast – uiteraard – de catalogus zelf (ook in het Engels beschikbaar), biedt ook het speciaal nummer van *Kunstforum* (Band 166, August-Oktober 2003) een gedetailleerd overzicht van dit evenement, de grootste tentoonstelling van hedendaagse kunst uit de hele wereld.

¹⁵ Volgens Florence de Mèredieu (2003) gaan deze technieken op de uitvinding van de televisie en van de computer terug.

¹⁶ Zie bijvoorbeeld in Venetië de werken van Magnus von Plessens en Paulina Olowaska (*Kunstforum*, pp. 100 en 108). – Ook deze technieken zijn natuurlijk niet nieuw, men vindt ze al bij de futuristen en de surrealisten (Man Ray).

¹⁷ Hubertus von Amelunxen et al. (1996).

¹⁸ Vgl. Bajac (1999) *Tableaux vivants - Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*.

¹⁹ *Kunstforum*, 290.

²⁰ Ik denk hierbij aan bepaalde performances van Ulay en Abramovic, waarbij het publiek zich tussen de gedeeltelijk ontblote lichamen van beide kunstenaars doorheen moest wringen. – Wat de overige zintuigen betreft: video-installaties raken natuurlijk ook ons gehoor, de twee andere zintuigen daarentegen spelen bij installaties – evenals bij andere kunstwerken – zelden een rol.

²¹ Vgl. Orlan (1998).

²² Vgl. Kast (2003) *I am Irene Andessner*. Het hier geciteerde passage van Sloterdijk is aan *Sphären, Band I*, ontnomen. – De Venetiaanse *Donne illustri* waren tijdens de Biënnale in Café Florian, in de zaal van de beroemde Venetiaanse mannen, aan de muur tegenover deze mannen opgehangen.

Referenties

- Bajac, Q. (1999) *Tableaux vivants – Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Courtine, J.-F. et al. (1988) *Du Sublime*. Paris: Belin.
- Danto, A. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- de Duve, T., *Clement Greenberg entre les lignes*. Paris: Dis Voir.
- de Mèredieu, F. (2003) *Arts et nouvelles technologies – Art vidéo, art numérique*. Paris: Larousse.
- Geulen, E. (2002) *Das Ende der Kunst – Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Heitmann, K. (1962) *Ethos des Künstlers und Ethos der Kunst – Eine problemgeschichtliche Skizze anlässlich Diderots*. Münster: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- Kast, R. (red.) (2003) *I am Irene Andessne*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Lyotard, J.-F. (1988) *L'inhumain – Causeries sur le temps*. Paris: Galilée. **[einde pagina 108]**
- McEvelley, T. (1993) *The Exile's Return – Toward a Redefinition of Painting for the Post-modern Era*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Meinhardt, J. (1997) *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*. Ostfildern: Cantz.
- Mérot, A. (1996) *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Orlan (1998) *Une œuvre de Orlan*. Marseille: Éd. Muntaner, Coll. Iconotexte.
- Quilliot, R. (red.) (1998) *Philosophie de l'Art*. Paris: Ellipses.
- Sinkó, K. (red.) (1995) *Aranyérmek, ezüstkoszorúk - Goldmedaillen, Silberkränze*. Budapest: Ungarische Nationalgalerie.
- Sloterdijk, P. (2000) *Sphären, Band I*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Staten, H. (2002) 'Clement Greenberg, Radical Painting, and the Logic of Modernism', in *Angelaki*, 7. 73-90.
- van de Vall, R. (2001) 'Digitale ontvankelijkheid', in *Crisis*, 2.2.

- von Amelunxen, H. et al. (red.) (1996) *Photography after Photography – Memory and Representation in the Digital Age*. Amsterdam: G+B Arts, OPA. **[einde pagina 109]**