

Recensies

Maarten Doorman, *Art in Progress. A Philosophical Response to the End of the Avant-Garde*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003, 181 p.

‘Toen mij gevraagd werd het woord te voeren over het onderwerp ‘Is er vooruitgang in de kunst?’ kon ik mijn oren niet geloven. Ik verkeerde in de veronderstelling dat het algemeen bekend was dat er geen vooruitgang in de kunst bestaat, en dat het dus weinig zin had die vraag in het openbaar aan de orde te stellen. Maar de man die mij uitnodigde bleek, toen ik even met hem over die uitnodiging praatte, de mogelijkheid niet uit te sluiten dat er wel degelijk vooruitgang in de kunst bestaat. Hij geloofde, leek mij, in die vooruitgang, en als ik hem zo hoorde, dan geloven de meeste mensen die hij kent ook in die vooruitgang. En de meeste mensen zitten in de zaal. Dus misschien is het wel nuttig, dacht ik toen, deze mensen enige algemene ontwikkeling bij te brengen door ze uit te leggen dat die vooruitgang een hersenschim is’ (p. 275).

Dit zijn de beginregels van een beruchte voordracht die Karel van het Reve hield in 1987 en die is opgenomen in de pas verschenen bundel *Arnon Grunberg leest Karel van het Reve*. Wie op zoek is naar een erudiet en uitdagend essay over het thema vooruitgang in de kunst, kan ik deze tekst warm aanbevelen.

Maar er zijn misschien nog andere aanbevelenswaardige teksten. Vorig jaar verscheen immers *Art in Progress* van Maarten Doorman en niet alleen handelt dit boek over hetzelfde thema, vooruitgang in de kunst, maar ook staat er op de omslag te lezen dat het een ‘erudite and challenging essay’ betreft. Zoals iedereen echter weet, mag men de promotietekst op omslagen niet altijd geloven. Daarom is het interessant om na te gaan of Doormans studie inderdaad ‘erudite and challenging’ kan genoemd worden.

Erudiet is Doormans *Art in Progress* in ieder geval. Het is misschien zelfs wat té erudiet. Doormans boek is namelijk gebaseerd op zijn proefschrift en in de beste academische traditie krijgt de lezer een stortvloed van namen en theorieën te verwerken. Zo onderzoekt Doorman wat er gezegd of juist verzwegen wordt in het werk van J.B. Bury, Robert Nisbet, Quentin Skinner, Reinhart Koselleck, Remi Clignet, Hans Tietze, Suzi Gablik, Arthur Danto; analyseert hij uitvoerig de invloedrijke ideeën van Hegel, Condorcet,

Comte, Spencer, Foucault; brengt hij de *Querelle des anciens et des modernes* weer tot leven met citaten van Perrault, La Motte, La Fontaine, Fontenelle; verwijst hij sporadisch naar het gedachtegoed van Voltaire, Burke, Winckelmann, Taine, Saint-Simon, Baudelaire, Wölflin, Riegl, Adorno, Greenberg, Bourdieu, Belting; en presenteert hij een uitvoerige case-study van *De Stijl* aan de hand van publicaties van onder meer Mondriaan en van Doesburg. Dit alles is hoogst informatief. Niettemin [einde pagina 162] zullen velen van een boek dat zich afficheert als ‘a philosophical response’ wat minder ideeëngeschiedenis en wat meer filosofische argumentatie verwachten.

De stelling die Doorman uiteindelijk verdedigt, kan kort samengevat worden: er is wel degelijk vooruitgang in de kunst. Is dit nu een uitdagend standpunt? Op het eerste gezicht wel. Doorman durft in ieder geval in te gaan tegen de uitspraken van Karel van het Reve of ook van diens broer, Gerard Reve, die ooit opmerkte dat het maar goed is dat er geen vooruitgang bestaat omdat de dingen zo al erg genoeg zijn.

Twee argumenten brengt Doorman naar voren om een dergelijk scepticisme te ontkrachten. Het eerste, kwantitatieve argument resumeert hij als volgt: ‘as long as we assume that an increase in the number of styles and procedures, works of art, and art disciplines implies an enrichment, it is not far-fetched to speak of progress in the arts’ (p.132).

Het tweede argument vertrekt van de veronderstelling dat in alle vormen van kunst een cognitieve inhoud aanwezig is en dat kunstenaars bovenal gedreven worden door een drang naar kennis, hetgeen impliceert dat ‘aesthetic satisfaction consists in the first place of gaining new insights and experiences, of acquiring knowledge’ (p.139). Omdat kunst zo nauw verbonden is met allerlei cognitieve activiteiten is het volgens Doorman mogelijk om van vooruitgang te spreken. Immers, ‘I am not claiming that man always learns something from art, but that this is often the case, and that it is a good thing. I am therefore making a normative proposition, which allows me to replace the neutral concept of development with the concept of progress’ (p.140). Doorman specificeert deze claim nog, maar de algemene teneur is duidelijk: er is steeds meer vooruitgang want kunst zal ons steeds meer leren en zal onze cognitieve vermogens steeds scherper stellen.

De vraag is of deze argumenten overtuigend genoeg zijn voor sceptici van de vooruitgang. Heeft bijvoorbeeld Karel van het Reve nu lik op stuk gekregen? Niet echt, dunkt mij. Van bij de aanvang erkent van het Reve immers dat er kwantitatieve vooruitgang

is in de kunst, maar van bij de aanvang ook geeft hij te kennen dat hij hierin niet geïnteresseerd is: ‘Dat dit jaar in Nederland meer romans verschijnen dan tweehonderd jaar geleden is geen vooruitgang te noemen. Dan zou je het maken van steeds hogere gebouwen of het groter worden van een bebouwde kom architectonische vooruitgang moeten noemen’ (p.275). Hetzelfde geldt voor technische vooruitgang. Het feit dat er vandaag betere verfsorten bestaan, aldus van het Reve, wil nog niet zeggen dat er vandaag ook beter geschilderd wordt en daar gaat het net om. Wordt er heden ten dage *artistieke* vooruitgang geboekt? Wordt er betere kunst gemaakt dan vroeger? Het is deze vraag die van het Reve bezig houdt en hij beantwoordt die ontkennend. Wellicht zou hij op Doormans eerste argument dan ook met schouderophalen reageren. Een juiste observatie, zou hij zeggen, maar volledig naast de kwestie.

Het tweede argument roept een gelijkaardige reactie op. Want laten we nog aannemen dat kunst ons voortdurend iets bijbrengt en dat de erg cognitivistische kunst-**[einde pagina 163]** opvatting van Doorman correct is (beweringen als ‘aesthetic satisfaction consists in the first place of [...] acquiring knowledge’ of ‘the driving force behind art is [...] the urge to know’ doen echter ongetwijfeld wenkbrauwen fronsen), dan nog vormt dit geen antwoord op de vraag of er ook voortdurend betere kunstwerken worden geproduceerd. Dat is nochtans het probleem dat volgens van het Reve aan de orde wordt gesteld in de vraag ‘Is er vooruitgang in de kunst?’

Ik geloof dat van het Reve een punt heeft. Waarom stellen mensen zich überhaupt die vraag? Wat maakt dit probleem zo fascinerend? Het komt me voor dat de belangstelling vooral voortspruit uit een contrastervaring. In sommige domeinen van de werkelijkheid, zoals de wetenschap of ook de techniek, is vooruitgang of althans een bepaalde vorm van vooruitgang onmiskenbaar. Niemand zal betwisten dat onze kennis van het heelal steeds beter wordt of dat de technieken en instrumenten om dat heelal te verkennen steeds beter worden. Het contrast met de kunst is evident. Velen zullen immers wel betwisten dat er nu betere schilderijen gemaakt worden dan bijvoorbeeld *Las Meninas* of dat er toneelstukken geschreven worden die beter zijn dan *Hamlet* of *MacBeth*. De vergelijking hoeft trouwens niet altijd in het nadeel van de kunst uit te vallen, getuige deze opmerking van Alexander Poesjkin: ‘Terwijl de begrippen, werken, ontdekkingen van de grote vertegenwoordigers van astronomie, natuurkunde, medicijnen en filosofie verouderen en iedere dag door nieuwe

vervangen worden, blijven de werken van de ware dichters fris en eeuwig jong' (p.276). Hoe dan ook, het contrast is er en dit verschil met de alomtegenwoordige techniek en wetenschap is zonder twijfel een van de redenen waarom de vraag 'Is er vooruitgang in de kunst?' telkens weer opduikt.

Wanneer Doorman aankondigt dat hij goede argumenten heeft om te zeggen dat er vooruitgang is in de kunst, klinkt dit voor vele mensen uitdagend omdat de verwachting wordt gewekt dat de auteur zal aantonen dat er toch een artistieke vooruitgang is die parallellen vertoont met de wetenschappelijke en technische vooruitgang. Deze verwachting wordt echter nooit ingelost. Doorman weerlegt het scepticisme van Van het Reve niet. Hij laat niet zien dat er een artistieke vooruitgang is, maar enkel dat er kwantitatieve en cognitieve verrijking plaatsvindt (nota bene: verrijking, een term die door Doorman geregeld gebruikt wordt, is niet noodzakelijk hetzelfde als vooruitgang - denk maar aan de uitspraak die in politieke kringen zo populair is: 'Het gesprek was verrijkend, maar er is geen vooruitgang geboekt.')

Doorman lijkt het eigenlijke probleem dus uit de weg te gaan. Of om het iets scherper uit te drukken: hij geeft een oninteressant antwoord op een interessante vraag. Vergelijk het met iemand die aankondigt dat hij goede argumenten heeft om te zeggen dat er leven is na de dood en die vervolgens beschrijft hoe de mens na zijn dood tot voedsel dient voor planten en insecten en in die zin een 'nieuw leven' begint. Een dergelijke stelling kan op een heel erudiete manier uitgewerkt worden, maar ik zou ze niet meteen uitdagend noemen. **[einde pagina 164]**

Een verdediger van Doorman zou nu kunnen tegenwerpen dat ik Doormans project niet helemaal accuraat heb weergegeven. Doorman richt zijn pijlen namelijk niet alleen op van het Reve, maar ook en zelfs vooral op een filosoof als Arthur Danto die meent dat de kunst wel degelijk een ontwikkeling heeft gekend in het verleden, maar die gelooft dat die ontwikkeling vandaag tot een einde is gekomen. Door te verdedigen dat er ook nu nog vooruitgang plaatsvindt in de kunst, zou Doorman dus bovenal een overtuigend antwoord formuleren op Danto's *end of art* hypothese.

Deze opmerking is terecht en onterecht. Ze is terecht in de zin dat Doorman zich inderdaad fel verzet tegen Danto's finaliteitsdenken, maar onterecht in de zin dat Doorman geen overtuigende tegenargumenten aanbrengt. Net zomin als van het Reve wordt Danto in de problemen gebracht door Doormans relaas en men kan dit op precies dezelfde wijze aantonen.

Eerst en vooral zou Danto meer dan waarschijnlijk instemmen met beide argumenten die in *Art in Progress* vermeld worden. Danto is immers de eerste om 'an increase in the number of styles and procedures, works of art, and art disciplines' (cf. supra) te erkennen en toe te juichen. Daarenboven verdedigt hij zelf een erg cognitivistische kunstopvatting (dit is precies een van de verwijten die hem voortdurend gemaakt wordt). Dat er steeds nieuwe stijlen, technieken en kunstwerken ontstaan en dat kunst ons telkens nieuwe dingen kan leren zou hij zeker niet bestrijden. Maar net als van het Reve zou hij dat wellicht wel irrelevant vinden. Want wat bedoelt Danto met het einde van de kunst? Natuurlijk niet dat de kunstproductie gestopt is, maar veeleer dat de kunst*geschiedenis* tot een halt is gekomen.

Volgens Danto zijn er, grofweg gesproken, twee grote projecten geweest in de kunstgeschiedenis. Tot en met de negentiende eeuw trachtten kunstenaars de werkelijkheid zo getrouw mogelijk weer te geven en vanaf het einde van de negentiende eeuw werd dit project opgegeven en vervangen door een zoektocht naar het wezen van de kunst. De grote grensverleggende kunstenaars uit die periode gooiden alle niet-essentiële beperkingen overboord (perspectief, figuratie, het gladde oppervlak...) tot er uiteindelijk geen beperkingen en geen grenzen meer overbleven. Alle denkbare barrières waren doorbroken en bijgevolg kwam er een eind aan de stroom van revolutionaire vernieuwingen. De kunstgeschiedenis, aldus Danto, kwam tot stilstand.

Ofschoon op dit verhaal heel wat aan te merken valt, lijkt de kern ervan juist. Er valt geen lijn meer te bespeuren in hedendaagse artistieke activiteiten. Vroeger kon je periodes onderscheiden waarin kunstenaars min of meer dezelfde doelstellingen voor ogen hadden en dezelfde technieken hanteerden, maar die periodes zijn elkaar steeds sneller opgevolgd tot er tenslotte geen enkele samenhang meer overbleef: 'the heterogeneity today is of so high a degree, the media so interpenetrate one another, and the purposes are so diffuse, that a next lateral cut will be strictly unpredictable. All that one can predict is that there will be no narrative direction' (p.430). De vraag die door **[einde pagina 165]** Danto dus aan de orde wordt gesteld is of er nog een welbepaalde richting te ontwaren valt in de kunstontwikkeling. Opnieuw is dit een vraag die voortkomt uit een contrastervaring. In tegenstelling tot vroeger, lijkt de hedendaagse kunst ter plaatse te trappelen in een toestand van wanorde en onoverzichtelijkheid.

Welnu, precies de mensen die zich kunnen vinden in deze laatste omschrijving van de hedendaagse kunstwereld zullen de titel van Doormans boek als uitdagend beschouwen. De indruk wordt namelijk gewekt dat de auteur zal demonstreren dat de kunst toch niet in een doodlopend straatje is terechtgekomen en dat er wel degelijk een lijn of narratieve richting te bespeuren valt in de ogenschijnlijke heterogeniteit. Die indruk moet na het lezen van het boek echter bijgesteld worden. De argumenten die Doorman aandraagt, zeggen immers niets over deze kwestie. Het enige wat Doorman doet, is de lezer tot behoedzaamheid aanmanen: ‘categorical statements about the future of art must, if nothing else, be considered speculative. [...] How, for example, can Danto guarantee that a new Hegel in sheep’s clothing will not stand up in 2040 and proclaim that after the immense progress of the last century [...] the visual arts have finally reached their full realization?’ (p.123).

Misschien heeft Doorman gelijk, misschien ook niet (ikzelf acht de kans dat er in 2040 een nieuwe Hegel opstaat alvast erg gering). Eén ding staat echter vast: echt ‘challenging’ kan je deze aanmaning tot voorzichtigheid niet noemen.

Hans Maes

Marc Jimenez, *L'esthétique contemporaine: tendances et enjeux*, Klincksieck: Paris, 2004, 2e édition revue et corrigée, Coll. 50 Questions, 127 p.

Onlangs heeft de Parijse uitgever Klincksieck een nieuwe serie gelanceerd, *50 Questions* genaamd, waarin bekende Franse deskundigen (o.a. Jean-Luc Chalumeau en Nathalie Heinich) een vijftigtal vragen formuleren naar aanleiding van allerlei problemen over kunst, kunstgeschiedenis en esthetica. De uitgever meent op deze wijze de lezers een verfrissende aanpak te bieden: zij zouden hier snelle en korte antwoorden vinden op vragen die zij zichzelf stellen. Bij Jimenez zijn dit bijvoorbeeld: ‘Wat betekent receptie-esthetica?’, ‘Zijn moderniteit en avant-garde hetzelfde?’, ‘Hoe staat de esthetica tegenover de nieuwe media?’

Of deze vraag-en-antwoordformule een goede vondst is, kan ik niet beoordelen, daar ik slechts dit ene deel van de serie gelezen heb en tegen dit boek zou ik ook dan een aantal bezwaren inbrengen, wanneer de tekst in de traditionele vorm zou zijn gepresenteerd.

De auteur, van huis uit een Germanist, is sterk in de Duitse esthetische traditie geïnteresseerd (Baumgarten, Kant, Hegel), maar behandelt net iets te vlug de discussies in andere landen, zelfs in Frankrijk. Het vierde hoofdstuk ‘Modernité – postmodernité – post-avant-garde’ is een van de beste, maar het debat tussen Charles Jenks, Lyotard en Habermas uit de jaren tachtig van de vorige eeuw staat wat de hedendaagse esthetica betreft niet erg centraal. Om te verklaren waarom de esthetica meestal de voorkeur geeft aan de schilderkunst boven andere kunstvormen, citeert Jimenez de filosoof Jean Lacoste: ‘aucun art ne nous donne, comme la peinture, le plaisir de la tradition et celui de la rupture, l’immédiateté de la sensation et la subtilité de l’iconographie, l’éclat de la couleur et l’intelligence du geste, l’illusion de l’image et le poème du symbole, la figure et l’abstraction.’ – een uitspraak die naar mijn mening nauwelijks een antwoord geeft op de gestelde vraag, daar zij niet alleen te fraai, te retorisch en in wezen vrij onduidelijk is, maar ook omdat zij voor andere kunstvormen (zoals de beeldhouwkunst, misschien zelfs de dans) evengoed opgaat.

De documentatie achterin (p. 117-127) is bijzonder slordig opgesteld en onderstreept bepaalde merkwaardige hiaten. In de begrippenlijst komt de term ‘installatie’ niet voor, in de namenlijst ontbreekt die van Clement Greenberg. In de bibliografie worden alleen de boeken van Duitstalige oudere auteurs genoemd; Hume, Félibien, Dubos worden wel geciteerd, maar hun werken zijn achterin niet vermeld; de namen Virilio (p. 71) en Picabia (p. 38) staan niet op de lijst, enzovoort.

Men krijgt de indruk dat ondanks de meestal scherp gestelde vragen de auteur zich weinig tijd gunde om zijn antwoorden eenvoudig en duidelijk te formuleren. Dit boek is vermoedelijk te vlug geschreven (en gedrukt).

Aron Kibédi Varga

Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Suhrkamp: Frankfurt, 2003, 301 p.

Ruimte en ruimtelijkheid zijn centrale begrippen voor wie de (betrekkelijk) nieuwe kunstvorm installatie definiëren wil. De toeschouwer is zich ervan bewust dat hij zich in een bijzondere ruimte bevindt die bepalend is voor zijn kunstervaring en die bepaalde emoties in hem of haar oproept. Het kunstwerk staat niet op zichzelf, zoals de bezoekers van musea dat lange tijd meenden, maar wordt mede door zijn omgeving bepaald.

Curatoren en galeristen weten dit allang en in de laatste jaren zijn er diverse congressen aan de nieuwe discipline van de museologie gewijd, aan de vraag hoe zalen moeten worden ingericht en schilderijen opgehangen. Het nadenken over de ruimtelijkheid van kunst wordt op een heel andere manier bevorderd en op scherp gesteld door de installatie die dan ook wel eens *environment* kunst genoemd wordt. De ruimte, de gewaarwording van de ruimte, kan zelfs nog belangrijker worden dan het werk zelf, zoals o.a. Claire Bishop stelt in haar recent bij uitgeverij Routledge verschenen studie *Installation Art: A Critical History*.

[einde pagina 167]

Zo'n bijzondere ruimte is in feite ook de zaal van een schouwburg, ook hier wacht op de toeschouwer een bijzondere esthetische ervaring. Rebentisch begint haar boek terecht met beschouwingen over theatraliteit (*theatricality*), zoals men die bij Michael Fried en Stanley Cavell aantreft. Verwacht installatiekunst van de toeschouwer een houding die te vergelijken is met die van de bezoeker van een toneelvoorstelling? Het antwoord is ontkennend: daar waar de installatie – ruimte zowel als object – tot een actieve dialoog met de toeschouwer uitnodigt, zijn in de schouwburg toeschouwer en voorstelling duidelijk van elkaar gescheiden. De opmerkingen van Stanley Cavell en Michael Fried zijn desondanks bijzonder relevant. De eerste spreekt alleen over toneel om er in zekere zin een ethisch oordeel over te vellen, daar de toeschouwer in wezen een voyeur is en niet meedoet, niet helpt de ellende die getoond wordt te lenigen¹. Fried spreekt daarentegen duidelijk over de installatie die hij – als ik hem goed interpreteer – als een bedreiging ervaart daar zij teveel het theatrale benadert en het werk als zodanig wordt daaraan geheel onderworpen : wij zijn in een ruimte, dat wel, maar waar blijft het werk?²

Heel fel wordt dit verwijt overigens in het nieuwste boek van de bekende Amerikaanse kunsthistoricus Donald Kuspit³ geformuleerd, die alles wat zich als conceptuele en minimale kunst aandient – en in het zog daarvan ook de installatie – veroordeelt. Kunst zonder kunstwerk bestaat niet: hij verwerpt bijvoorbeeld Joseph Kosuth en Bruce Nauman en stelt hen tegenover wat hij de 'New Old Masters' noemt: Vincent Desiderio, Joseph Raffael, Ruth Weisberg, enz. De grote voorgangers zouden volgens Kuspit Eric Fischl en Lucian Freud zijn.⁴

In het tweede deel van haar boek behandelt Rebentisch de verschillende vormen van intermediale kunst en de naar aanleiding daarvan – pro of contra – ontwikkelde theorieën (Adorno, Greenberg, Gertrude Stein). Intermedialiteit is kunst in beweging, met allerlei

verschillende vormen en combinaties van vormen en zij maakt dientengevolge – aldus de auteur – objectivistische kunstopvattingen onmogelijk en toont aan dat esthetische autonomie niet vanuit de productie kan worden gepostuleerd.

Het derde en laatste deel stelt het verwantschap van installatiekunst met beeldhouwkunst en architectuur aan de orde, die kunstvormen dus waarvan altijd al vaststond dat ze esthetisch niet autonoom zijn, maar met ons dagelijks leven samenhangen en daar invloed op uitoefenen. In tegenstelling tot de architectuur die politiek en maatschappelijk aan bepaalde regels gebonden is, is de installatie in veel gevallen duidelijk een kwestie van verzet, een zaak van politiek engagement: de kunstenaar wil de reactie van het publiek uitlokken door op misstanden te wijzen.

Het maken van een installatie gebeurt dus met de bedoeling om emoties bij de toeschouwer op te roepen, maar welke emoties? Het autonome kunstwerk van traditionele aard wekte de bewondering op, volgens Descartes de nobelste emotie die de mens kent. Bij de installatie wordt op andere emoties een beroep gedaan, vaak onduidelijke, **[einde pagina 168]** heel sterke, nauwelijks in woorden te vatten emoties, zoals wij dat bij de installaties van Ben Yakober of Gabriel Orozco kunnen ondergaan. Of narcistische, zoals bij Pipilotti Rist. Deze emoties hebben dus niet altijd met maatschappelijk engagement te maken, in tegenstelling tot wat Rebentisch postuleert.

Áron Kibédi Varga

Noten

¹ Deze gedachten heeft Cavell in het bijzonder uitgewerkt in zijn analyses van *Fin de Partie* van Beckett en van *King Lear* van Shakespeare, zie S. Cavell (1976) *Must we Mean what we Say?* 2^e druk. Cambridge: Cambridge University Press.

² Ondanks hun verschillende invalshoeken, hebben volgens Fried Cavell en hij veel met elkaar gemeen: 'Between Cavell's work and my own there exists a community of concept and purpose which will be apparent to anyone reading us both.' Zie M. Fried (1980) *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: The University of Chicago Press. 182.

³ D. Kuspit (2004) *The End of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

⁴ Een niet direct afwijzende, maar wel kritische uiteenzetting over hedendaagse kunstproducties vindt men in het boek van twee Duitse sociologen: C. Resch en H. Steinert (2003) *Die Widerständigkeit der Kunst – Entwurf einer Interaktionsästhetik*. Münster: Westfälisches Dampfboot.

[einde pagina 169]