

Warhol of Kosuth? Arthur Danto's 'einde van de kunst' en conceptuele kunst van Joseph Kosuth.

Sara Wiersma

Inleiding

De kunstcriticus Arthur Danto (geb. 1924) zette in meerdere geschriften zijn visie over een 'einde van de kunst' uiteen. Er lijkt een verband te bestaan tussen Danto's visie en conceptuele kunst. Bij beide ligt meer nadruk op het idee achter een kunstwerk dan op de visuele uitwerking ervan. Een conceptuele kunstenaar die dit tot het uiterste doorvoerde is Joseph Kosuth (geb. 1945). Volgens Kosuth is de visuele uitwerking van een kunstwerk in feite overbodig.

Danto noemt als beginpunt van zijn 'einde van de kunst' onveranderlijk het werk van Andy Warhol (1928-1987). In deze tekst wil ik echter laten zien dat conceptuele kunst van Kosuth, in vergelijking met Warhols werk, een meer adequaat voorbeeld kan zijn voor wat Danto in zijn these heeft beoogd.

Arthur Danto's 'einde van de kunst'

Arthur Danto verwoordde zijn visie over een 'einde van de kunst' voor het eerst in zijn essay *The End of Art* uit 1986 en scherpte dit vervolgens elf jaar later aan in zijn boek *After the End of Art* uit 1997. Hij publiceerde hiervoor echter al veel artikelen waarin zijn kritische visie op de toenmalige hedendaagse kunst naar voren komt. De rol die de kunstfilosofie in de kunstwereld speelt, maakt in deze artikelen een belangrijk onderdeel uit van zijn overwegingen. Danto meent dat het achterliggende idee dat tot een kunstwerk leidt, steeds belangrijker is geworden. Als voorbeeld noemt hij Andy Warhols uitbeeldingen van kartonnen Brillodozen: Brilloboxes, die in 1964 in de Stable Gallery te New York zijn tentoongesteld. In zijn vroege artikel *The Artworld* (1964) stelt Danto de vraag waarom deze uitbeeldingen van Warhol wél als kunst worden gezien in tegenstelling tot de echte dozen bij de kruidenier, waarvan Warhols dozen weinig verschillen. Danto's conclusie is dat het enige verschil tussen een alledaags voorwerp en een als kunstwerk tentoongesteld alledaags voorwerp de ideeën erachter zijn. Of deze ideeën vervolgens door de kunstwereld worden aangenomen, bepaalt volgens hem uiteindelijk of iets als kunstwerk wordt geaccepteerd of niet. Hierbij speelt het moment in de geschiedenis waarop dit gebeurt volgens Danto een belangrijke rol. Hij stelt:

Naar mijn mening moest het historische ogenblik iets bevatten dat deze mogelijkheid verklaarde, omdat een voorwerp dat zich in niets van alledaagse dingen onderscheidde op geen enkel voorafgaand ogenblik een kunstwerk had kunnen zijn. Om iets als kunst te zien is er iets nodig dat het oog niet kan waarnemen – een sfeer van artistiek denken, een bekendheid met de geschiedenis van de kunst: een kunstwereld. (Danto 1964, 571-584)

Doordat een filosofische rechtvaardiging continu werd geëist, werd kunst zich volgens Danto steeds meer van zichzelf bewust. Op het moment dat in zijn ogen dan ook bekend is geworden wat kunst is en betekent en met andere woorden, een werk zonder filosofische verantwoording nauwelijks nog als kunstwerk kan gelden, zag Danto geen daadwerkelijke vernieuwing meer in de kunst bereikt. Vanaf de jaren zestig in de twintigste eeuw heeft kunst geen historische betekenis meer omdat er aan haar geschiedenis een einde is gekomen. Vernieuwing ziet Danto hierdoor alleen nog in de filosofie gerealiseerd. Dit hoeft echter niet te betekenen dat er geen nieuwe kunstwerken meer ontstaan. Zo stelt hij:

Natuurlijk zal het vervaardigen van kunst doorgaan. Maar de makers van kunst die leven in wat ik graag het posthistorische tijdperk noem, zullen werken voortbrengen die de historische importantie of betekenis missen die we zo lang van de kunst hebben verwacht. De historische rol van de kunst is voorbij, als bekend is wat kunst is en betekent. De kunstenaars hebben de weg bereid voor de filosofie, en het moment is aangebroken waarop de fakkel tenslotte moet overgaan in de handen van de filosofen. (Danto 1986, 111)

Hieruit blijkt dat de voltooiing van kunst – en daarmee haar einde – voor Danto niet haar uitputting is. Hij maakt namelijk een onderscheid tussen het ‘stoppen’ van iets en het ‘tot een einde komen’ van iets. Het stoppen is een externe zaak, een proces dat door zou kunnen gaan, wordt van buitenaf gestopt. Het tot een einde komen is een interne zaak van een patroon, een melodie of verhaal dat vanuit zichzelf ten einde loopt (Danto 1997, 198). Kunst stopt niet, maar gaat door. Wel is er sprake van een einde van wat traditioneel altijd kunst werd genoemd. De productie van kunst zal niet ophouden, maar de waarde die kunst ooit had, wordt niet meer in deze productie gerealiseerd. Danto blijft hiermee bij de kunst en wijst een revolutionair einde van de kunst aan dat een overgang is naar het door hem genoemde posthistorische tijdperk. In dit tijdperk is volgens Danto ‘alles mogelijk’. Kunstenaars kunnen niet alleen vroegere kunstvormen overnemen, maar ook elk object als kunstvoorwerp gebruiken, zoals Warhol met zijn Brilloboxes. Van vernieuwing is geen sprake meer. In die zin is er een einde van de kunst.

Danto ziet vanaf het door hem genoemde posthistorische tijdperk alleen nog daadwerkelijke vernieuwing gerealiseerd in de filosofie. In zijn eigen woorden – ‘de kunstenaars de weg hebben bereid voor de filosofie’ – is er klaarblijkelijk sprake van een sterke verwantschap tussen kunst en filosofie. Hiermee lijkt hij echter voorbij te gaan aan het belang van de vorm in kunst. Als hij namelijk ook vernieuwing in kunst mogelijk zou zien door middel van de vorm in een kunstwerk zou er niet gesproken worden over een ‘einde van de kunst’; Danto erkent immers dat de productie van kunst doorgaat.

Ik meen echter dat de vorm in een kunstwerk nooit als ondergeschikt aan de inhoud kan worden gezien. Naar mijn mening is dit juist het esthetische aspect van kunst dat de beschouwer ervan genoeg kan geven. Ook het genieten van de vorm in een kunstwerk is een waarde die kunst ons kan schenken. Daarbij kan men denken aan het genieten van kunst als entertainment, maar ook van schoonheid die zich toont in bijvoorbeeld een gebouw of een schilderij (Graham 1977). Eveneens kan er sprake zijn van terrible beauty die nauw verwant is aan bepaalde noties van de sublieme ervaring waarbij de toeschouwer geschokt en overweldigd wordt.

Het voorbijgaan aan de vorm in kunst zien we tevens in conceptuele kunst waarbij de nadruk ligt op het abstracte idee, het concept en niet op de visualisatie. In het vervolg zal ik de verwantschap proberen aan te tonen tussen Danto's ‘einde van de kunst’ en conceptuele kunst. Hierbij moet worden opgemerkt dat ‘conceptuele kunst’ in de loop van de tijd een brede noemer is geworden voor uiteenlopende vormen van kunst. De kunstvorm waar ik in dit verband echter over spreek, is de ‘oorspronkelijke’ conceptuele kunst, zoals deze zich als stroming ontwikkelde vanaf de jaren zestig in de twintigste eeuw.

Conceptuele kunst

Danto noemt conceptuele kunst als een van de avant-gardestromingen die elkaar in de twintigste eeuw snel opvolgen als gevolg van het eindeloos zoeken van kunst naar haar bestaansrecht. Deze opeenvolging van stromingen omschrijft Danto als het modernisme, waarin het er alleen nog om lijkt te gaan een nieuwe kunststroming te beginnen. Daadwerkelijke vernieuwing wordt hierdoor – behalve in de filosofie – niet bereikt, waardoor het – eerder genoemde – posthistorische tijdperk ontstaat.

Om een breder beeld te schetsen van dit door Danto bestempelde modernisme zullen hiervan – voordat verder gesproken wordt over conceptuele kunst – twee andere voorbeelden genoemd worden. Een stroming uit deze snelle opeenvolging die Danto naast conceptuele kunst noemt, is bijvoorbeeld het minimalisme, dat zich afzette tegen het abstract expressionisme. In het abstract expressionisme – dat zich vanaf de jaren veertig ontwikkelde – werd de wijze van schilderen, zoals Jackson Pollock (1912-1956) expressief de verf op het doek smeet of liet druppelen (zogenoeten drippings), gezien als een manier om het onderbewuste van de kunstenaar te laten spreken. Het ging in deze kunststroming bovenal om de handeling (zonder vooraf bedacht idee), het beeldende karakter en daarmee de vorm in een kunstwerk. Het minimalisme – dat zich vanaf de jaren zestig ontwikkelde – reageerde hierop door juist terug te gaan naar een zuivere abstractie en objectiviteit, ontdaan van iedere opsmuk of expressie. De emotionaliteit van het abstract expressionisme werd nu compleet verlaten. Minimalistische schilderijen en tekeningen zijn dan ook vaak gebaseerd op wiskundige rasterpatronen en lineaire matrixen, bijvoorbeeld te zien in het werk van Frank Stella (geb. 1936). Stella schrijft in 1966: 'wat je ziet is wat je ziet'. Dit werd de officiële leus van het minimalisme.

Alhoewel de betekenis van de vorm in een kunstwerk door de minimalisten werd onderzocht en vaak werd teruggebracht tot het hoogst noodzakelijke, bleef deze vorm – evenals in het abstract expressionisme – een belangrijke rol spelen. Beide stromingen zijn daarmee wezenlijk anders dan conceptuele kunst, waarbij de vorm in een kunstwerk geen enkel belang meer heeft, zoals in het vervolg zal blijken.

Ofschoon conceptuele kunst zich als stroming pas ontwikkelde vanaf de jaren zestig, wordt Marcel Duchamp (1887-1968) feitelijk gezien als een van de allereerste, conceptuele kunstenaars. Toen hij in 1917 een urinoir tentoonstelde, dit signeerde met 'R. Mutt' en het als kunstwerk met de titel Fountain de wereld in bracht, wilde hij hiermee de vraag 'wat is kunst?' opwerpen. Toen Fountain vervolgens daadwerkelijk als kunstwerk werd geaccepteerd, bewees Duchamp volgens onder andere Danto, dat het inderdaad de aan een werk ten grondslag liggende ideeën zijn die bepalen of dat werk gezien wordt als kunstwerk.

Een belangrijke woordvoerder van conceptuele kunst uit de jaren zestig en zeventig is Joseph Kosuth. Zoals gezegd is conceptuele kunst een breed begrip. De algemene deler is echter dat er altijd meer nadruk ligt op het idee achter een kunstwerk dan op de materiële uitvoering ervan. Kosuth is hier het belangrijkste voorbeeld, omdat hij dit op de meest vergaande manier doorvoert.

Kosuths eerste conceptuele kunstwerk is One and three chairs uit 1965. Dit werk bestaat uit een houten stoel, een foto van een stoel en de woordenboekdefinitie van 'stoel' (fig. 1.).

im-age (im'āj), *n.* [OF. F. *image*, < L. *imago* (*imagin-*), copy, likeness, image, semblance, apparition, conception, idea, akin to *imitari*, E. *imitate*.] A likeness or similitude of something, esp. a representation in the solid form, as a statue or effigy; also, an optical counterpart of an object as produced by reflection, refraction, etc. (see phrases below); also, form, appearance, or semblance (as, "God created man in his own *image*, in the *image* of God created he him": Gen. i. 27); also, an illusion or apparition (archaic); also, a counterpart or copy (as, the child is the *image* of its mother); also, anything considered as representing something else; a symbol or emblem; also, a type or embodiment (as, "An awful *image* of calm power . . . now thou sittest": Shelley's "Prometheus Unbound," i. 296); also, a mental picture or representation, as formed by the memory or imagination; an idea or conception; also, a description of something in speech or writing; in *rhet.*, a figure of speech, esp. a metaphor or a simile. — **real image**.

Fig.2. Joseph Kosuth, Arts as Idea as Idea, 1966-1968

Waar het Kosuth in essentie om ging is dat 'Kunst de Definitie [is] van Kunst'. Hij wilde de manier waarop betekenis ontstaat in kunst ter discussie stellen en concentreerde zich hiervoor veelal op taal- en betekenisystemen. Zoals in *One and three chairs* nog de relatie tussen de daadwerkelijke vorm, een afbeelding hiervan en de definitie van het betreffende woord werd onderzocht, is dit in de *Art as Idea as Idea*-serie teruggebracht tot enkel definities. Door kunstwerken te reduceren tot tautologieën – herhalingen van hetzelfde denkbeeld – wordt gesuggereerd dat een artistieke vorm in een kunstwerk overbodig zou zijn. Het daadwerkelijke kunstwerk is immers al de definitie ervan. Volgens Kosuth bestaat een kunstwerk dan ook zodra de kunstenaar er ideeën over ontwikkelt. Evenals een andere conceptuele – en minimalistische – kunstenaar Sol Lewitt (1928-2007) in 1967 uitlegde dat hij begon met een idee, een concept, in plaats van met een vorm. Volgens Lewitt was 'het idee de machine die het kunstwerk maakt' (Lewitt 1967, 79). Het kunstwerk is hiermee in conceptuele kunst feitelijk al werkelijkheid voordat de kunstenaar tot de creatie ervan overgaat. De uiteindelijke realisatie is van ondergeschikt belang. Het kunstwerk dankt zijn bestaansrecht slechts aan het idee erachter. Dit idee wordt vervolgens tot inhoud gemaakt. Alleen de inhoud is dan ook uiteindelijk het kunstwerk.

De relatie tussen vorm en inhoud

Kunst is in conceptuele kunst gedematerialiseerd. Hierbij moet worden opgemerkt dat in de *Art as Idea as Idea*-serie sprake is van een interessante dubbelbeweging, waarin het concept juist gematerialiseerd is. Vorm en inhoud nemen hier feitelijk elkaars plaats in: het kunstwerk wordt gedematerialiseerd in een concept, maar dit concept wordt vervolgens gematerialiseerd doordat de definitie van het idee het zintuiglijk waarneembare kunstwerk wordt. Dit is echter Kosuths manier om de relatie tussen de artistieke vorm en het inhoudelijke concept te

onderzoeken en vooral om dit aan het publiek te kunnen tonen. In essentie blijft zijn mening dat de definitie – zonder dat een visuele uitwerking van deze definitie nodig is – het daadwerkelijke kunstwerk behelst. Met alleen een idee in iemands hoofd, zonder enig visueel bewijs hiervan, is een aanname echter niet eenvoudig aantoonbaar te maken, vandaar de tastbare woordenboekdefinities.

Er resteren in conceptuele kunst slechts vragen over de betekenis van kunst. Alleen het idee, en daarmee de inhoud, bepaalt of iets een kunstwerk is of niet. De materiële uitwerking is hieraan ondergeschikt. Conceptuele kunst, zoals in een vroeg stadium begonnen door Duchamp en later uitgewerkt door onder andere Kosuth, lijkt daarmee Danto's these in de praktijk te zijn. Als een kunstwerk immers zijn eigen definitie is en al bestaat zodra de kunstenaar er ideeën over ontwikkelt, kan een werk zonder een filosofische verantwoording inderdaad moeilijk nog als kunstwerk worden gezien, zoals Danto betoogt in zijn 'einde van de kunst'.

Is het daarom niet opmerkelijk dat Danto zich voornamelijk beroept op één kunstenaar, in plaats van bijvoorbeeld op deze kunststroming? Hij duidt minimalisme en conceptuele kunst dan wel aan als voorbeelden van modernistische perioden die uiteindelijk het posthistorische tijdperk hebben ingeluid. Tevens noemt hij het feit dat kunst, in onder andere conceptuele kunst, zich van zichzelf bewust is geworden. Maar zelfs in Danto's laatste verhandeling uit 2009 – getiteld naar de kunstenaar – concentreert hij zich nog hoofdzakelijk op Andy Warhol, die volgens hem met zijn Brilloboxes het 'einde van de kunst' inluidde. Het erkend worden van de Brilloboxes als kunstwerk, gold volgens Danto namelijk als het 'einde van de kunst'. Danto plaatst Warhols Brilloboxes hiermee feitelijk op een lijn met een werk als Fountain van Duchamp, waarmee hij aan een aantal zaken voorbij lijkt te gaan.

Allereerst is enige uitleg omtrent Danto's ononderscheidbaarheidsthese hier op zijn plaats. Hierbij is voornamelijk van belang dat Danto de onderscheidende kenmerken van kunst niet door middel van de waarneming zag bepaald. Sinds de Brilloboxes was het volgens hem namelijk geen visuele ervaring maar alleen nog theorie die uitmaakt wat het onderscheid tussen een kunstwerk en een gewoon gebruiksvoorwerp is. Dit is dan ook de reden dat Danto de waarde van kunst zag overgaan in de filosofie. Het bezwaar tegen deze ononderscheidbaarheidsthese is dat Danto de visuele ervaring hiermee onafhankelijk van de cognitie, het denken stelt. De interpretatie van een kunstwerk door de toeschouwer is volgens hem dus verschillend van de waarneming ervan. Dit ligt in dezelfde lijn als Danto's – eerder genoemde – loskoppelen van vorm en inhoud in een kunstwerk, waarbij de vorm door hem als ondergeschikt aan de inhoud wordt gezien. Naar mijn mening kun je de visuele waarneming enerzijds en de interpretatie anderzijds nooit opdelen, zij hebben altijd met elkaar te maken. Zoals de vorm in een kunstwerk niet te verwaarlozen is, geldt dit tevens voor de visuele waarneming. De Brilloboxes worden bijvoorbeeld altijd waargenomen in de context waarbinnen zij worden tentoongesteld. Uiteraard lijken ze op banale koopwaar uit de supermarkt maar het is niet de supermarkt waarin wij ze aanschouwen. Waarneming en interpretatie zijn hier altijd met elkaar verweven. Bovendien zijn de Brilloboxes niet de daadwerkelijke banale koopwaar, zoals Fountain dat wel is. Dit is een volgend punt.

Er is een onderscheid tussen Fountain van Duchamp en de Brilloboxes van Warhol omdat de laatste géén readymade zijn. In eerste instantie is er dan wel geen formeel verschil te ontdekken tussen de echte dozen en Warhols dozen, de laatste waren niet de werkelijke, kartonnen dozen. Warhol maakte deze namelijk na van triplex en bedrukte ze vervolgens met de afbeelding die op de echte dozen te zien is (dit heeft althans betrekking op de exemplaren

waar Danto over spreekt, er bestaan verschillende versies van Warhols Brilloboxes, behalve deze namelijk ook geschilderde exemplaren). Het zijn dus uitbeeldingen van iets, in tegenstelling tot de readymades van Duchamp, waarin daadwerkelijke gebruiksvoorwerpen zijn verheven tot kunst. Ik zou Warhols Brilloboxes eerder benoemen als pop-art dan als readymade.

Danto noemt weliswaar dat de Brilloboxes zijn gemaakt van triplex en dat dus niet de werkelijke, kartonnen dozen zijn gebruikt voor het kunstwerk. Als reden hiervoor voert hij echter Warhols behoefte aan een fabrieksmatige productie aan. Zo stelt Danto: 'de realiteit was voor hem klaarblijkelijk niet machineachtig genoeg om zijn visie in kwijt te kunnen' (Danto 2009, 51). De dozen werden namelijk door Warhol en zijn 'medewerkers' in The Factory als lopende bandwerk geproduceerd. Ieder had zijn eigen taak, bijvoorbeeld de zeefdruk op het hout aanbrengen. Typisch is dat Danto vervolgens terloops opmerkt dat Warhol alle 'vlekken' of 'spatten' – die feitelijk niet hoorden bij het 'mechanische' werkproces – bewust op de Brilloboxes liet bestaan. Hierdoor zien de dozen er dan wel fabrieksmatig geproduceerd uit, maar alleen vanaf een zekere afstand. Als je ze van dichtbij bekijkt, wordt juist het handmatige aspect ervan duidelijk. Zo bezien, vind ik Danto's argument dat Warhol alleen niet de daadwerkelijke, kartonnen dozen gebruikte om het fabrieksmatige werkproces in de Brilloboxes kwijt te kunnen, onaannemelijk. Afgezien van deze aanname ziet Danto de Brilloboxes namelijk wel degelijk naast een readymade zoals Duchamp deze maakte. Bewust de 'hand van de maker' zichtbaar laten, zoals Warhol deed, pleit echter naar mijn mening tegen de veronderstelling dat een zelfde effect zou worden beoogd zoals bij een dergelijke readymade het geval was.

Hieruit volgt een laatste, meer inhoudelijk, punt. Namelijk dat Danto zonder meer aanneemt dat Warhol met zijn Brilloboxes hetzelfde beoogd heeft als Duchamp: bewust de vraag naar de betekenis van kunst opwerpen, terwijl Warhol nooit enig commentaar heeft gegeven met betrekking tot zijn werk (Stoker 2012, 135). Stel dat Warhol bovendien wel hetzelfde bedoeld zou hebben als Duchamp, dan ligt de vraag voor de hand waarom Danto Duchamp niet als zijn 'einde van de kunst' ziet. Daarbij moet nog worden opgemerkt dat de Brilloboxes een klein deel uit Warhols volledige oeuvre beslaan; dat oeuvre bevat ook geheel andere werken. Warhol is misschien ten onrechte vaak op een bepaalde manier geïnterpreteerd. In het vervolg zal hier iets verder over worden uitgeweid want in een eerdere tekst heb ik de these van Danto en daarbij zijn eenzijdige interpretatie van Warhols werk enigszins getracht te relativiseren (Wiersma 2011, 55-66).

Warhol heeft dan wel bepaalde traditionele waarden van kunst ter discussie gesteld, zoals uniciteit en authenticiteit, maar een emotionele, mechanische kunstenaar zoals hij door velen wordt gezien, was hij niet. Er is ook een andere kant van Warhols werk. Wat bijvoorbeeld minder bekend is, is dat hij gelovig was en tevens inhoudelijke, religieuze kunst produceerde. In zijn laatste levensjaren maakte hij bijvoorbeeld verschillende versies van Leonardo Da Vinci's Het Laatste Avondmaal. In deze Last Supper serie uit de jaren tachtig zien we meerdere logo's ontleend aan de consumentenindustrie (Stoker 2012, 126). Sommigen – zoals de moderne cultuurcriticus en filosoof Baudrillard (1929-2007) – leggen dat uit als typische consumentenkunst. Anderen geven argumenten om Warhols Last Supper als vernieuwende religieuze kunst te zien (idem, 124-158).

Inderdaad heeft Warhol het kunstbegrip verruimd. Namelijk ten eerste door de vele reproducties die hij maakte, ten tweede door zijn Factory waar kunstwerken als lopende bandwerk – vaak door anderen dan de kunstenaar zelf – werden geproduceerd en ten derde

door zijn vele thema's uit de consumentenindustrie. Er is hier echter eerder sprake van een einde van een bepaald soort kunst dan een algemeen einde van de kunst. Los van het feit dat Danto's these door het eerder genoemde voorbijgaan aan de vorm – evenals het voorbij gaan aan de visuele waarneming van de toeschouwer - in een kunstwerk, in mijn ogen geen aannemelijke theorie is, lijkt het enigszins eenzijdig om een 'einde van de kunst' voornamelijk op één kunstenaar – met hiervan één kunstwerk in het bijzonder uitgelicht – te baseren.

Terwijl Danto zich voornamelijk op Warhol concentreert om aan te tonen dat het 'einde van de kunst' zich heeft aangekondigd, zien we in conceptuele kunst – in tegenstelling tot in Warhols werk – in de praktijk gebracht wat Danto propageert. Het enige dat in conceptuele kunst bepaalt of iets een kunstwerk is of niet, is de theorie erachter; zoals Danto concludeert dat het enige verschil tussen een alledaags voorwerp en een als kunstwerk tentoongesteld alledaags voorwerp, de theorie erachter is.

Kosuth maakt een algemeen onderscheid tussen decoratie en 'kunst'. Enerzijds formalistische kunst waarbij het alleen gaat om de vorm en anderzijds conceptuele kunst waarbij het alleen gaat om de inhoud. Slechts de laatste is volgens Kosuth 'daadwerkelijke' kunst. Feitelijk categoriseert Danto de kunst die door blijft gaan na het door hem genoemde posthistorische tijdperk op dezelfde manier als Kosuth spreekt over formalistische kunst. Namelijk niet inhoudelijke kunst waarmee de geschiedenis van de kunst kan worden voortgezet maar betekenisloze, formalistische kunst. Tevens heeft conceptuele kunst de vraag naar de betekenis van kunst – in tegenstelling tot Warhol – bewust in de praktijk gebracht. Feitelijk valt zij hiermee naar mijn mening samen met Danto's 'einde van de kunst'. Conceptuele kunst doet openlijk hetzelfde als Danto, maar dan binnen het kader van de kunst, zoals de *Art as Idea as Idea*-serie van Kosuth.

Warhol of Kosuth?

Samenvattend vind ik de basis waarop Danto's 'einde van de kunst' is gestoeld te eenzijdig. Daarbij lijkt Danto Warhols werk te veel naar zijn eigen hand te zetten. Conceptuele kunst zou daarentegen een goed voorbeeld in de praktijk kunnen zijn van Danto's 'einde van de kunst'. Danto ziet het verschil tussen een gebruiksvoorwerp en een als kunstwerk tentoongesteld gebruiksvoorwerp alleen dankzij theorie in plaats van dankzij de visuele waarneming afgebakend. Tevens in conceptuele kunst gaat het puur om theorie en wordt de gehele visuele waarneming overbodig geacht.

Hierbij wordt de vorm in een kunstwerk onterecht ondergeschikt gemaakt, als alleen de theorie, en daarmee de inhoud, als criterium voor een kunstwerk wordt gezien. De verdediging van de vorm in een kunstwerk is echter een ander onderwerp. In dit artikel heb ik vooral mijn mening willen beargumenteren dat conceptuele kunst – met in het bijzonder werk van Kosuth – een meer adequate illustratie bij Danto's these vormt dan Warhols *Brilloboxes*.

sarawiersma@gmail.com¹⁾

Bibliografie

Danto, Arthur Coleman (1964). 'The Artworld', in *Journal of philosophy* (vol. 61), 571-584.
Danto, Arthur Coleman (1986). 'The End of Art', in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press, 81-117.

Danto, Arthur Coleman (1987). *The State of Art*. New York: Prentice Hall Press.
Danto, Arthur Coleman (2009). *Andy Warhol*. New Haven & London: Yale University Press.
Graham, Gordon (2005). *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. London: Routledge.
Hopkins, David (2000). *After Modern Art: 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press.
Kosuth, Joseph (1969). 'Art After Philosophy', in *Studio International* (vol. 178), 915-917.
LeWitt, Sol (1967). 'Paragraphs on Conceptual Art', in *Artforum* (vol. 5), 79.
Stoker, Wessel (2012). *Kunst van hemel en aarde: Het spirituele bij Kandinsky, Rothko, Warhol en Kiefer*. Zoetermeer: Meinema.
Wiersma, Sara (2011). 'Kunst of behang? Het einde van de kunst bij Danto en Hegel', in Wessel Stoker & Oane Reitsma (red.), *Kunst en Religie*. 's-Hertogenbosch: Mathesis, 55-66.

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <mailto:sarawiersma@gmail.com>