

## ARTHUR COLEMAN DANTO

### Een kritisch portret

*Rob van Gerwen*

#### In aanvang analytisch

Arthur Coleman Danto (1924 geboren in Ann Arbor, Michigan) begint zijn filosofische loopbaan als een analytische filosoof (van positivistische signatuur), als een filosoof die gelooft in de noodzaak van funderingen voor theorieën en in analyse als methode om bij die funderingen te geraken. Danto zoekt naar onze fundamentele opvattingen, onze fundamentele handelingen, fundamentele feiten—opvattingen, handelingen en feiten om onze theorieën op te bouwen. De boeken die hij eind zestiger jaren van de vorige eeuw publiceert, dragen daar de kenmerken van: Danto bedrijft er analytische filosofie van de geschiedenis, van de kennis en van het handelen.<sup>1</sup> Ook in zijn boek over Nietzsche is hij op zoek naar de systematische logica in diens denken.<sup>2</sup> Het meest kenmerkende van de analytische benadering zijn het atomisme, het opdelen van kwesties in hapklare brokken, en de keuze voor epistemologische problemen, over de aard en mogelijkheid van onze kennis. Ook Danto's inleiding in de filosofie, *What Philosophy Is. A Guide to the Elements*, weerspiegelt precies die analytische benadering:<sup>3</sup> de filosofie waartoe Danto hier inleidt, beperkt zich tot drie kwesties: 'begrijpen', 'kennis' en 'de wereld'. En die drie onderwerpen zijn keurig opgedeeld in basiskwesties. Het is evident dat deze analytische benadering de traditionele indeling van de wijsbegeerte in drie disciplines die zich met waarheid, goedheid en schoonheid bezighouden—respectievelijk de kennisleer of epistemologie, de ethiek en de esthetica—achter zich laat ten gunste van onderwerpen die iets te maken (kunnen) hebben met het succes van de wetenschappen.

En dus doen voor de vroege Danto naast de epistemologie alleen taal en metafysica ertoe. De kunst komt bij hem dan nog niet aan de orde. Maar dat verandert, en wel door één enkel kunstwerk, de *Brillo Box* van Andy Warhol, die Danto tot de these van het einde van de kunst brengt. *Brillo Box* is zo'n doos waarin bij de supermarkt Brillo pannensponsjes verpakt zijn.<sup>4</sup> Wat Danto treft, is dat die dozen in de galerie volstrekt identiek zijn aan de dozen die bij de achteruitgang van de supermarkt staan. Ze zijn weliswaar niet volstrekt identiek, want van triplex en overgeschilderd, maar dat beetje inbreng van de kunstenaar is voor de betekenis van het werk zo onbelangrijk, dat een museumbezoeker het

verschil niet opmerkt. *Brillo Box* roept twee vragen op: Hoezo zijn die dozen, nu ze in de galerie staan ineens kunst? En wat betekent het eigenlijk dát ze kunst zijn?

### Niet van echt te onderscheiden

*Brillo Box* brengt Danto op het spoor van het contextualisme, de opvatting dat iets pas door een bepaalde context, of beter door de in die context vigerende theorie, een kunstwerk is. Immers, het enige verschil tussen het kunstwerk van Warhol en de originele dozen bij de supermarkt bestaat erin dat het werk in een tentoonstellingsruimte staat en dat Warhol en de 'Kunstwereld' ons vragen om het als iets anders te bejegenen dan wat het feitelijk is, namelijk als een kunstwerk en niet als verpakkingsmateriaal. In de context van de achttiende eeuw had *Brillo Box* geen kunstwerk kunnen zijn. Het is volgens Danto dan ook de huidige historische constellatie die het verschil uitmaakt. Zonder die constellatie is het verschil tussen de dozen niet te ervaren; *te zien* is het sowieso al niet! Dit argument—dat een kunstwerk soms in niets te onderscheiden is van de gewone objecten waar het naar gemaakt is—is volgens Danto niet uniek voor de kunst. Het komt eigenlijk in de gehele filosofie voor. Dingen kunnen naar gelang hun context tot iets anders 'getransfigureerd' (omgezet) worden. Met die gedachte begint Danto *The Transfiguration of the Commonplace*. Hij bespreekt daar een door Kierkegaard verzonnen schilderij: een stemmige rode rechthoek, die de *Uittocht uit Egypte* voorstelt, maar dan nadat de Egyptenaren in de Rode Zee ten onder zijn gegaan. Een rode rechthoek, waar Danto er in zijn filosofische verbeelding vervolgens verschillende andere aan toevoegt: *Kierkegaards Stemming*, dat de stemming voorstelt waar de filosoof bij zijn betoog in was; een rode monochroom uit de zestiger jaren; *Nirvana*, een hoogstandje van Indiase metafysica; een ingenieus Russisch landschapsschilderij, een loden paneel rood geschilderd (een gewoon object dus). En in zijn filosofische verbeelding hangt hij ze allemaal naast elkaar aan een museumwand: al die rode rechthoeken, in niets van elkaar te onderscheiden en toch is er een Russisch landschap tussen, een niet-kunstwerk en een afbeelding van de *Uittocht uit Egypte*.

Hoe kan dat, vraagt Danto zich hardop af? Waar bevinden die verschillen zich? Hoe speelt de omzetting—van iets alledaags in iets anders—in andere filosofische contexten? Het is inderdaad een veel voorkomend verschijnsel. Wie in een kroeg zijn lege glas aan een ober laat zien, zet een gewoon alledaags glas om in een bestelling van een biertje. Men moet zich serieus afvragen op hoeveel manieren dit verschijnsel alleen al binnen de kunsten speelt. Een schilder zet verf om in een landschap, een musicus zet lucht om in muziek, een danser lichaamsbewegingen in een dans. Danto lijkt het echter om een ander soort omtoevring te gaan. Niet de omzetting die typisch is voor

artistieke creativiteit, maar de omzetting van het product van zulke creativiteit naar een kunstwerk.

Als iets, in een bepaalde historische constellatie, kunst kan en mag zijn, betekent dit dat het publiek er betekenis aan moet toeschrijven. Wat eerst iets heel anders geweest kan zijn (een kartonnen doos) gaat nu plotseling 'ergens over'. Nu vertellen dozen bij de supermarkt ook wel wat, toch? Bij voorbeeld: 'maak ons open, haal de sponsjes eruit en plaats die in de schappen zodat mensen ze kunnen kopen.' of iets dergelijks. Maar dankzij de museale context *betekent* Warhols doos iets heel anders: 'Wij zijn kunst, maar kun jij zien waarin wij ineens zo heel anders zijn dan onze alledaagse tegenvoeters bij de supermarkt?' Dat nu is een filosofische vraag.

### Historicisme

Danto's visie op de betekenis van een kunstwerk is extreem historicistisch. Hij deelt Nelson Goodmans opvatting dat een kunstwerk zijn betekenis niet ontleent aan hoe het op de afgebeelde werkelijkheid lijkt.<sup>5</sup> Maar anders dan Goodman richt Danto zijn aandacht vervolgens niet op het kunstwerk, maar op diens historische context. Alleen vanuit een historisch perspectief kan volgens Danto de ware betekenis van een kunstwerk achterhaald worden: zoals gezegd kon Warhols *Brillo Box* in de achttiende eeuw geen kunst zijn, en dus is ze nu kunst omdat de tijd anders is.<sup>6</sup>

Deze positie staat ook lijnrecht tegenover die van een andere analytische estheticus, Richard Wollheim, die het schilderij (hij beperkt zich tot de schilderkunst) ziet als de verwerkelijking van bedoelingen die de kunstenaar met zijn materiaalbewerking gehad heeft.<sup>7</sup> Men neemt toch aan dat Picasso, bij voorbeeld, met de vlekken en lijnen op zijn *Guernica* precies die voorstelling met die expressie heeft willen maken?<sup>8</sup> Voor Danto is dat mosterd na de maaltijd: het is de historische context die het werk zijn betekenis verleent en pas daardoor gaat de beschouwer eventueel naar de intenties van de kunstenaar vragen. Danto ontleent deze historicistische these aan zijn analyse van *Brillo Box*. En inderdaad ontleent dit werk zijn betekenis niet aan zijn gelijkenis met de dozen bij de supermarkt noch aan de materiaalbewerking van Warhol (die immers nauwelijks iets relevants aan zijn triplex-kist heeft toegevoegd, buiten de verf die nodig is om het werk op de supermarktdozen te laten lijken, dan). Om die gelijkenis of die materiaalbewerking gaat het niet bij dit werk. Het is de historische constellatie die het in staat stelt om überhaupt een kunstwerk te zijn, die zijn betekenis bepaalt. Danto's analyse van die historische constellatie geeft precies de uitleg die we behoeven om *Brillo Box* te begrijpen. *Brillo Box* is een welgekozen voorbeeld voor precies deze theorie.<sup>9</sup>

## Stijl

Ook Danto's notie van stijl wijkt af van die van Wollheim.<sup>10</sup> Waar Wollheim de stijl van een werk relateert aan de intenties van de kunstenaar en de psychologische werkelijkheid daarvan, is die benadering voor Danto niet beschikbaar, gezien zijn historicisme. Danto moet de stijl van een werk begrijpen vanuit de context waar het werk zijn betekenis aan ontleent. Wollheim echter maakt onderscheid tussen de stijl-noties die kunsthistorici gebruiken om kunstwerken mee in te delen, om ze te classificeren: theoretische entiteiten als 'renaissance', 'barok', 'vijftiende eeuws', die zijn ontwikkeld vanuit een theoretische behoefte, niet omdat ze ook werkelijk bestaan of bestonden. Dit zijn algemene noties van stijl, die slaan op werken van verschillende makers door theoretici bijeengenomen om hun vermeende samenhang te kunnen aanduiden vanuit hun verschillen met andere stijlen. Volgens Wollheim is echter de stijl van het oeuvre van een bepaalde kunstenaar van een andere orde. De stijl van Rembrandt van Rijn, bij voorbeeld, is duidelijk anders dan die van Salvador Dalí. Ook die stijlverschillen zou men 'van buitenaf' kunnen beschrijven, maar dan laat men één ding buiten beschouwing: de redenen die Dalí had om een andere stijl te ontwikkelen dan Rembrandt: de genese van de stijl. Die redenen, zo Wollheim, moeten liggen in de houding van de kunstenaar ten opzichte van zijn materiaal en daar vindt men ze gerealiseerd: hoe gaat Rembrandt met zijn kwast om, waarom plaatst hij de verfvlekken op bepaalde manieren. Zo'n individuele stijl kan alleen begrepen worden tegen de achtergrond van de persoon van de kunstenaar en van zijn overwegingen met betrekking tot de kunstgeschiedenis (waarin de stijlen van anderen vervat zijn) en de cultuur.

Voor Danto gaat het bij 'stijl' echter om geen van beide soorten stijlen—ook al zegt hij dat niet met zoveel woorden. Vindingrijk als hij is, *gebruikt* Danto de notie stijl eerder voor weer een lichtelijk overtrokken conclusie. Als een kunstwerk zijn stijl ontleent aan de maker, dat een vervalsing, hoe perfect ook, dan geen stijl kan hebben. Immers, de vervalser heeft zijn eigen persoonlijkheid niet ingezet bij het plaatsen van de tekens op het doek, maar heeft precies de klodders van de originele maker gecopieerd. Diens persoonlijkheid is echter evenmin de oorzaak van de aard van het doek en dus heeft, logisch gezien, een vervalsing geen stijl.

We hebben behoefte aan een genetische notie van individuele stijl, zoals Wollheim die beschrijft, omdat we geïnteresseerd zijn in wat bepaalde werken zo waardevol maakt voor mensen om te ervaren. Het werk van een zondagschilder, bij voorbeeld, heeft doorgaans geen stijl in deze zin, omdat de maker niet de capaciteiten heeft om zo'n stijl op zijn materiaal te bevechten. Dat is precies de reden waarom we hem, denigrerend, een 'zondagschilder' noemen. Individuele stijl is dus esthetisch belangrijk. Het heeft weinig zin de notie in te zetten bij het

ontmaskeren van vervalsingen. Als we een perfecte vervalsing naast zijn origineel aan de muur hangen (zonder te weten welke de vervalsing is)—een prachtvoorbeeld van ononderscheidbare objecten—hebben we er niets aan dat we weten dat *logisch gezien* alleen het origineel een individuele stijl heeft. Ze zijn immers niet van elkaar te onderscheiden. Het is onmogelijk naar de inbreng van de persoon van de kunstenaar te zoeken voor zover die wel in het ene maar niet in het andere ononderscheidbare werk zou zitten. Het criterium om deze twee ononderscheidbaren te onderscheiden is immers de ontstaansgeschiedenis van de doeken: een extern, niet-esthetisch criterium, net als bij Warhols *Brillo Box*.

Het effect van die twee gelijke schilderijen is echter, heel anders dan bij *Brillo Box* of de rode rechthoeken, dat we er niet toe overgaan ze esthetisch te waarderen! We zullen naar de verschillen gaan zoeken, in plaats van naar de motivatie die de schilder gehad heeft om de vlekken zo op het doek aan te brengen als hij gedaan heeft. Goodman heeft dat goed laten zien: weten dát er een vervalsing is—ook al weet men niet welke van de twee het is— heeft al esthetische gevolgen voor onze ervaring: niet in de zin dat het van het ene werk een positieve en van het andere een negatieve esthetische ervaring opwekt; eerder één enkele cognitieve vergelijkende ervaring, een niet-esthetische ervaring.<sup>11</sup> Vervalsing is dan ook eerst en vooral een kentheoretische en dus geen esthetische aangelegenheid. Het probleem is hoe we zo snel en eenduidig mogelijk kunnen vaststellen of er van een vervalsing sprake is. Het moge duidelijk en bekend zijn dat natuurwetenschappelijke methoden hiervoor vaker volstaan dan pogingen om vast te stellen of een werk wel of geen individuele stijl heeft.

### Externalisme

Danto benadert de kunst van buitenaf: eerst inventariseert hij de werkelijkheid en dan vraagt hij zich af wat er zo speciaal is aan die ene klasse van objecten die wij kunst noemen. Zeker bij kunstwerken als *Brillo Box* blijft men dan het antwoord schuldig—op een vraag die natuurlijk precies door *Brillo Box* is ingegeven. We kunnen het probleem waar Danto mee geconfronteerd is, als volgt weergeven: Toen Barnett Newmans *Vir Heroicus Sublimus* na met een Stanley-mes aan flarden te zijn gesneden weer gerestaureerd in het Stedelijk Museum terug kwam, bleek de verf met een verroller en niet met een kwast op het doek aangebracht te zijn. Newman had het niet met een roller gedaan, dus was dit wel in orde? Men verdedigde de ingreep met het argument dat het toch ging om de verhoudingen tussen de grote kleurvlakken en die waren immers niet verstoord. Een argument dat Danto gegeven zijn betoog ogenschijnlijk had moeten verdedigen. Maar niet iedereen was het daarmee eens—en terecht. Als Warhols *Brillo Box* inderdaad niet te onderscheiden is van de dozen bij de supermarkt,

hoe zouden we dan moeten reageren wanneer er na beschadiging van de 'originele' *Brillo Box* een doos bij de supermarkt was opgehaald in plaats van een ingewikkelde procedure om het 'origineel' van Warhol te restaureren? Wat zou Warhol zelf gewild hebben? Het gaat toch uitsluitend om de betekenis die de historische context aan het werk toeschrijft? Ik leg het aan de lezer voor bij wijze van Open Vraag.

Danto heeft nog een ander argument voor zijn externalisme, namelijk dat stijl altijd pas achteraf kan worden vastgesteld. De kunstenaar kan worstelen met zijn materiaal wat hij wil, pas als het werk af is zal hij kunnen vaststellen of hij zijn doelen heeft weten te bereiken.<sup>12</sup> Dit argument past wonderwel bij Danto's historicisme: in beide gevallen is het het afgeronde product en de reactie daarop vanuit de werkelijkheid die de betekenis, dan wel waarde produceert. Het past ook wonderwel bij een door weinigen nog verdedigd Romantisch geniebegrip, dat de kunstenaar als een soort halfgod beschouwt, die het uitsluitend van zijn inspiratie moet hebben of het wat wordt wat hij voortbrengt: zelf heeft hij het niet in de hand. Natuurlijk zit er wel wat in de gedachte dat men artistiek succes niet kan afdwingen—evenmin als men kan 'bewijzen' dat iets mooi is. Maar het is iets anders om een theorie te ontwikkelen waarin de worsteling van de kunstenaar überhaupt geen plaats meer inneemt. Opnieuw is Danto een tegenpool van Wollheim, die het werk van een kunstenaar eerder als een proces dan als een product beschouwt, als een opeenvolging van keuzen: moet de volgende verfstreek dik of dun, met die of die kleur, in die of die richting, en welke overwegingen heeft de kunstenaar daarbij? Zeker, men kan zich de kunstenaar Warhol niet op deze manier wikkend en wegend voorstellen, maar men moet zich afvragen of Warhols geval veralgemeniseerd kan worden tot de stelling dat iets pas betekenis krijgt door de historische omgang met het eindproduct.

### **Kunst is filosofie geworden / Hegels einde van de kunst en dat van Danto**

Danto laat met zijn contextualisme—het idee dat de betekenis van een werk van zijn historische context afhangt—niet alleen de kunstenaar en diens bedoelingen achter zich, maar dus ook het kunstwerk zelf. Wie kunstwerken alsmaar gebruikt als aangevers van filosofische paradoxen heeft het eigene van kunst al uit beeld geredeneerd. Danto betoogt dat met *Brillo Box* de kunst filosofie is geworden. Immers, dit werk gaat niet over iets anders, maar over zichzelf, over *kunst*, het concept 'kunst'. Dit luidt, zo Danto, het einde van de kunst in, een these die Danto overneemt van Hegel, die ook al meende dat het einde van de kunst is aangebroken. Volgens Hegel was dat omdat de filosofie de vragen die in de kunst aan de orde gesteld worden, veel beter kan afdelen, hetgeen de kunst overbodig maakte. Dat kan Hegel echter alleen vinden omdat hij er vanuit gaat dat alle menselijke projecten om maar één ding draaien: de vergroting van ons

zelfbewustzijn. En dat is meer gediend met het zelfbewust helder conceptueel denken dat we van de filosofie kennen, dan met de zintuiglijke gestalten die onze inzichten in de kunst noodzakelijk krijgen. Bij Hegel hangt het einde van de kunst dus samen met het grote systeem waar alle menselijke activiteiten onder vallen, met zijn Grote Verhaal over de ontwikkeling van de mensheid naar zijn Absolute Geest, totale zelfbewustwording, volledig begrip.

Danto gelooft echter niet in dergelijke grote verhalen, sterker nog, het einde van de kunst betekent voor Danto het einde van een van die grote verhalen, dat van de *avantgarde*: de gedachte dat ieder volgende kunstwerk de voorgaande moet 'revolutioneren' om artistieke kwaliteit te hebben.<sup>13</sup> Voor Danto slaat het 'einde van de kunst' op een kunst-interne ontwikkeling: blijkbaar gaan kunstwerken tegenwoordig niet meer over de werkelijkheid, maar over de kunst zelf. Men hoeft maar naar de voorbeelden te kijken om in te zien dat Danto hier een goed punt maakt. Het hele oeuvre van een Jeff Koons bij voorbeeld, bestaat uit weinig anders dan de vraag: 'hoezo hoort X niet bij de kunst?' waarbij hij X vervangt met alledaagse objecten als stofzuigers, basketballen, kitsch-objecten (*Ushering in banality*), populaire cultuur (Pink Panther), pornografie (*Made in Heaven*) en computermanipulaties. En uiteraard: Warhols *Brillo Box*.

Een ander voorbeeld dan Warhols *Brillo Box* had echter niet tot de beëindiging van de kunst hoeven te leiden, maar had het verband in de kunst overeind kunnen houden. John Cage's werk *4'33''* geeft de volgende instructie aan een pianist: stap in de concertzaal het podium op, buig naar het publiek, neem plaats achter de piano, doe de klep open, doe de armen over elkaar, wacht vier minuten en 33 seconden, doe dan de klep weer dicht, buig naar het publiek en ga af. Filosofen hebben zich steeds afgevraagd of dit wel muziek was, en wat muziek dan eigenlijk wel is, maar dit werk lijkt aan alle voorwaarden te voldoen: het is in een concertzaal, behelst gestructureerd geluid (het heeft immers een afgebakende tijdsduur), en het wordt uitgevoerd door een musicus. Kunst is filosofie geworden, denkt men, met Danto? Of is het alleen de filosoof (in ons) die de vraag naar de definitie van muziek in dit werk ziet? Men kan er ook met het oog van een kunstliefhebber naar kijken. Wat maakt de luisteraar bij dit werk mee? Hij zal het geroezemoes van het publiek horen, de gesmoorde protesten en het geschuifel, alledaagse geluiden. En die ruwe ongeordende geluiden zal hij beluisteren met de oren van een muziekliefhebber: als geluiden die de moeite waard zijn om naar te luisteren en die door de opzet van de situatie gestructureerd worden. Men leert hier van de structuur van alledaags geluid te genieten. Hier is meer aan de hand dan alleen Danto's these dat kunst filosofie is geworden. Moet niet iedere kunstenaar worstelen om simpel en betekenisloos materiaal in zijn werk betekenis te bezorgen? Ook een schilder staart soms naar een wit canvas en tubes verf en vraagt zich af 'hoe verder?'. Cage's werk *4'33''* 'gaat niet over' de definitie van kunst, het is een van de meest spaarzame benaderingen van de taak van de kunstenaar: om betekenisloos materiaal tot

artistiek leven te wekken. Ook vandaag de dag worstelen kunstenaars met deze elementaire kwestie, die al zo oud is als 's mensen pogingen om met afbeeldingen meer te doen dan alleen informatie overbrengen. Ze duidt niet op het einde van de kunst, maar vormt de eerste en belangrijkste vraag van de kunst, en van de esthetica.

### Wittgensteinianen en definities

Voor Danto zijn de Grote Verhalen over kunst voorbij en dat geldt dan vooral voor de altijd voortstuwende *avantgarde* opvatting van kunst: dat er na iedere stroming weer een nieuwe kunststroming moet komen omdat het oude dan al weer achterhaald is. Dat grote verhaal is met het postmodernisme in de kunst voorgoed overboord. Er is geen dwingende logica meer in de opvolging van kunstwerken, kunststromingen en kunstvormen. Deze these over *de huidige stand van zaken* van Danto is in werkelijkheid een uiting van het verzet tegen de mogelijkheid om kunst te definiëren zoals dat in de vijftiger jaren door neo-wittgensteinianen als Morris Weitz en William Kennick is begonnen.<sup>14</sup> Danto heeft dat filosofische verzet—tegen pogingen om de kunstpraktijk te knechten met een definitie die precies zou specificeren waar een kunstwerk aan moet voldoen om kunst te mogen zijn—omgebogen tot een *beschrijving* van de stand van zaken. Hij neemt een concreet voorbeeld, de *Brillo Box*, en leidt daar filosofisch vergaande thesen uit af. Bij Danto is met de *Brillo Box* dan het einde van de kunst ingetreden, waarmee bedoeld wordt dat er geen dwingend vervolg meer is in de *ontwikkeling* der kunsten: er is eenvoudigweg geen ontwikkeling meer. Zo'n conclusie is uiteraard alleen verontrustend voor mensen, zoals Adorno, die meenden dat die ontwikkeling inderdaad dwingend is.

Danto's these over de 'indiscernables', de ononderscheidbaarheid van kunstwerken en hun alledaagse tegenpool, verwoordt de behoefte van filosofen om zich met de definitie van 'kunst' bezig te houden. In de kunsten zelf, maar vooral ook in de filosofische esthetica, heeft de definitie van kunst de gemoederen de afgelopen decennia bezig gehouden. Voorbeelden van kunstwerken die niet goed leken te passen, worden gepresenteerd als tegenvoorbeelden tegen steeds weer andere definities. Maar de definitie-kwestie is in eerste instantie geen esthetische maar een epistemologische kwestie: dat zijn definities altijd. Werken als Cage's *4'33''* werpen echter niet alleen een epistemologische vraag op, maar vooral een esthetische. Ook hierin wordt iets alledaags getransfigureerd, maar de transfiguratie vindt ook werkelijk plaats en de theoreticus doet het werk tekort door het uitsluitend als een filosofisch gebaar op te vatten. En zelfs met deze esthetische kwestie is de rol van kunst niet uitgespeeld.

Traditioneel worden er in de filosofie drie domeinen onderscheiden: waarheid (de epistemologie en de wetenschappen), goedheid (de ethiek en het



handelen), en schoonheid (de esthetica en de kunst). De kunsten verhouden zich vandaag de dag veel meer tot ethische vragen dan tot epistemologische. Wat kunst precies 'is', is daarmee niet per se de belangrijkste vraag, veeleer is dat: wat kunst 'doet', hoe ze 'handelt' en welke morele vragen daarover gesteld kunnen worden. De min of meer historisch toevallige keus van Danto voor de epistemologische kwestie heeft ook historische gezien zijn langste tijd gehad.

### Voorbij de institutionele definitie van kunst

Wie verdedigt dat wat er over het lot van een kunstwerk beslist de *vigerende kunsttheorie* is, gaat—terecht—wel minder ver dan de momenteel breed aangehangen institutionele conceptie die de kunststatus van een werk laat afhangen van de handelingen die er uit naam van de kunstwereld verricht worden. Volgens die institutionele definitie van kunst (oorspronkelijk voorgesteld door George Dickie) is iets een kunstwerk als het door een vertegenwoordiger van de kunstwereld als een kandidaat voor esthetische waardering wordt voorgesteld.<sup>15</sup> Deze strikt classificerende definitie geeft het pleit echter volledig uit handen. Het is toch zeker een Open Vraag of wat de een of andere museumdirecteur in zijn museum plaatst daarmee ook kunst is? Volgens de institutionele definitie is dat echter geen open vraag. De directeur kan zich *per definitie* niet vergissen. Zoals gezegd vormt Danto's theorie een vooruitgang op zo'n voorstelling van zaken. Het gaat hem er niet om of iets wel een kunstwerk genoemd mag worden, of het de status van 'kunstwerk' wel verdient. Wie daarin geïnteresseerd is moet immers aangeven wat iets tot een kunstwerk maakt: welke eigenschappen het object of de gebeurtenis moet hebben of hoe het tot stand gebracht moet zijn, wil het kunst zijn. Nee, Danto gaat er eenvoudig al vanuit dát iets kunst is (of het nu Duchamps *Fountain* of Warhols *Brillo Box* is) en vraagt zich dan af wat daar eigenlijk mee gemoeid is. Omdat we het verschil niet kunnen zien en omdat kennis over de bedoelingen waarmee de objecten of gebeurtenissen zijn gemaakt niet primair relevant zijn, moet het verschil wel in iets heel anders liggen, namelijk in de theorie achter de kunstwereld.

### Kritische bedenkingen

Mijn bezwaar tegen die uitweg is dat 'theorie' teveel gezegd is en dat Danto niet betoogt dat de intenties van de kunstenaar secundair zijn ten opzichte van iets wat al beslist over de betekenis van het kunstwerk, de historische context. Wat de kunst reguleert is een praktijk van omgang met objecten en gebeurtenissen, geen theorie die betekenissen vastlegt. Niet de context beslist over de betekenis van individuele kunstwerken—dát doet de aard van het werk, zoals die door de kunstenaar is voortgebracht. Een praktijk specificeert slechts hoe mensen hier

met elkaar en met de dingen en gebeurtenissen die men er aantreft dienen om te gaan *opdat* die objecten en gebeurtenissen hun betekenis kunnen vrijgeven. In die praktijk behoren mensen zich op bepaalde manieren te gedragen en het is zinnig om uit te vinden welke die manieren zijn, maar het is geen theorie die dat vastlegt, maar een praktijk: een *manier waarop* mensen in bepaalde contexten met elkaar omgaan en met de objecten en gebeurtenissen die ze in die contexten aantreffen. Dat die objecten en gebeurtenissen dan een betekenis krijgen is een gevolg van die speciale manier waarop mensen met hen omgaan in die praktijk: van hun artistieke houding.

Kunstpúblic moet een bepaalde bereidheid hebben, een bepaalde achtergrondkennis (over de kunstgeschiedenis en de eigen cultuur) en het vermogen om die kennis en bereidheid te mobiliseren om het object of de gebeurtenis op een gepaste manier te beleven. Hegel zag (beter dan Danto) dat de geest in het kunstwerk en zijn zintuiglijke gestalte in het werk een-op-een op elkaar betrokken zijn, onlosmakelijk. Hegel zag ook dat er met zo'n constellatie geen filosofische waarheden verkondigd kunnen worden: op deze manier doet men geen beweringen die meer of minder waar zijn. Waarheid heeft in de kunst niets te zoeken, en dus kan kunst geen filosofie zijn geworden. De filosofische these die met Warhols *Brillo Box* verbonden kan worden, is het werk van de filosoof die dit werk als voorbeeld voor zijn theorie gekozen heeft en er die these mee verbindt. Zolang wij de kunstpraktijk hebben, zal kunst geen filosofie zijn! Uiteraard is dit een historische uitspraak, maar één die uitgaat van de aard van het menselijk handelen in deze praktijk, niet één die via ingenieuze filosofische puzzles tot vergaande conclusies leidt, tot beschrijvingen waar de werkelijkheid zich maar aan heeft te conformeren.

Danto's argument klopt ook om een andere reden niet. Het verschil tussen een supermarkt doos en Warhol's *Brillo Box* zou zijn dat de *Brillo Box* ergens over gaat, namelijk over 'kunst'. Maar waarin bestaat dat verschil anders dan in een veranderde houding van de kijker, die wat zogenaamd volstrekt ononderscheidbare dozen zijn, nu beschouwt als dozen die over iets heel anders gaan. En dat niet alleen, natuurlijk. De kunstenaar appelleert aan die andere houding door zijn doos in de galerie te plaatsen. Het zijn zijn intenties waar de interpretatie van de beschouwer zijn correctheidsnorm vandaan haalt. De *Brillo Box* betekent vandaag nog steeds hetzelfde ook al is de historische constellatie inmiddels grondig veranderd. [Wie hier tegenin brengt dat die veranderde constellatie de betekenis wel degelijk heeft gewijzigd zegt feitelijk dat alles voortdurend van betekenis verandert omdat de geschiedenis voortschrijdt. Dat is natuurlijk wel waar, maar neutraal voor de kwestie waar het hier over gaat; ofwel: als het voor alles gaat is niet alleen de kunst ten einde...]. Men moet het kunstwerk toestaan iets te zeggen, zoals Gadamer het zou formuleren.<sup>16</sup> Dat zijn twee dingen. En het feit dat het kunstwerk pas iets 'zegt' wanneer het publiek het dit toestaat (dat wil zeggen, in de kunstpraktijk), betekent niet dat zijn betekenis

is ingegeven door die historische context. Danto verwacht de voorwaarden met de feitelijke betekenis. Zijn voorbeeld, de *Brillo Box*, verleidt hem daartoe, maar waarom koos hij dit voorbeeld?

Als 'de theorie' dit verschil in de ervaring van de beschouwer vermag te bewerkstelligen, waarom zou dan het besef dat deze *Brillo Box* met een heel andere bedoeling is gemaakt dan de supermarkt dozen niet even goed dat verschil kunnen maken? We kunnen met andere woorden volstaan met een theorie die een kunstwerk begrijpt als iets wat intenties van zijn maker realiseert. Die stelling houdt namelijk de relatie in stand tussen de creativiteit van de kunstenaar en de interpreterende houding van de beschouwer, die immers niet slechts geïnteresseerd is in de historische betekenis van een kunstwerk maar ook in de manier waarop de kunstenaar voor die betekenis verantwoordelijk is, en in de stijl waarin hij dat gedaan heeft, en in de precieze manier waarop hij zich hierin onderscheidt van voorgangers, enzovoort. Allemaal overwegingen die de rijkdom van de kunsten mee uitmaken en die in het contextualisme van Danto buiten beeld verdwijnen.

Niet alleen heeft Danto één tamelijk typisch exemplaar uit vele verheven tot het meest beslissende werk van de recente tijd, hij heeft de eigenschappen van dat werk—het feit dat het nauwelijks bewerkt is, of: dat die bewerking voor een goed begrip van dit werk van weinig belang is—verheven tot de essentie van kunst. Danto, met zijn puzzle-cases van ononderscheidbare objecten, heeft toch weer zo'n eredefinitie geproduceerd waar de neo-wittgensteiniaan Morris Weitz juist zo fel tegen betoogd heeft. Wat Danto immers doet is: hij pikt een kunstwerk uit de lange lange kunstgeschiedenis, een kunstwerk dat hem bijzonder geraakt heeft, en breidt vervolgens zijn analyse van dat ene kunstwerk uit tot een uitleg van de essentie van de kunst. Zoals alle eredefinities sluit ook deze teveel uit; al die werken die vanuit hun historische context allemaal volstrekt hetzelfde betekenen: alle Madonna's op één hoop, alle kubistische schilderijen, enzovoort.

Danto's puzzle-cases hebben overigens nog een probleem: ze zijn atomistisch. Het contextualisme van Danto is nog steeds atomistisch. Niet voor niets start hij zijn betoog met een enkele casus die filosofen over concepten laat denken. Eerst de kwestie terugbrengen tot een kwestie die nog maar een element bevat en dan van de filosofie eisen dat die de verbanden gaat reconstrueren. In atomistische redeneringen staart de filosofie naar haar eigen navel, in plaats van naar de processen en praktijken in onze werkelijkheid. Een benadering die al zo oud is als de paradox van Zeno waar Achilles nog geen schildpad vermag in te halen omdat die met zijn initiële voorsprong steeds wanneer Achilles hem achterhaald heeft weer een nieuwe voorsprong, hoe minutieus ook, zal hebben opgebouwd. Die paradox veronderstelt, in de manier waarop ze is opgezet, dat we beweging in stukjes ruimte en tijd (atomen) opdelen en dan mogen we ons

hoofd erover breken hoe we die stukken weer aan elkaar gelijkmd krijgen. Men spant er het paard mee achter de wagen.

In het geval van de kunstfilosofie is het ontwerpen van een definitie die in staat is Duchamps *Fountain* (een urinoir op een voetstuk, gesignd met "R. Mutt") als een kunstwerk op te vatten een vergelijkbaar geval. *Fountain* is een object dat zijn kunsthistorische betekenis volledig zou behoren te ontleen aan het feit dat het *geen* kunst wil zijn. Als de definitie zo'n anti-kunstwerk weet te incorporeren ontnemt men het de kracht van het *gebaar* dat het is. Warhol heeft met de *Brillo Box* iets anders gedaan, hij heeft er al het banale tot een esthetisch object verheven. De vraag of die ene casus ons verlicht tot een diep inzicht in de essentie van kunst, staat nog open. Heeft Warhol de dozen bij de supermarkt tot kunst verheven? Alleen de Brillo-dozen die daar staan, of ook de Omo-, Heinz- en Becel-dozen?

Deze vragen roepen een televisie-interview met fellow-traveller Joseph Beuys in herinnering. Beuys werd voor de camera geïnterviewd over zijn werken. Hij zat, terwijl hij een en ander rustig uitlegde, aardappelen te schillen die hij vervolgens in een pan water liet plonsen. Uiteraard maakte de interviewer daar op zeker moment een opmerking over: "Mijnheer Beuys, waarom zit u aardappelen te schillen?" Waarop Beuys antwoordde dat hij de kunst aan het democratiseren was. Als zijn schillen van aardappelen kunst was, dan maken alle huisvrouwen ter wereld toch zeker ook iedere dag kunst? Beuys meende dat dit een duidelijke kwestie was en dat hij hem eenduidig had opgelost, maar de vraag waarom het zo zou werken, of beter, waarom het zo niet werkt, wordt door deze kunstenaar, noch door Warhol en zijn filosofische collega, Danto, bevredigend beantwoord. Het atomistische begin van Danto in de analytische filosofie heeft hem helaas nooit geheel verlaten.

## Noten

<sup>1</sup> *Analytic Philosophy of History*. Cambridge, Cambridge U.P., 1965; *Analytical philosophy of knowledge*. Cambridge, Cambridge U.P., 1968; *Analytical philosophy of action*. Cambridge, Cambridge U.P., 1973.

<sup>2</sup> *Nietzsche as Philosopher*. New York, Columbia University Press, 1965, 1987.

<sup>3</sup> *What Philosophy is. A Guide to the Elements*. Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books, 1968 (later omgenoemd en herschreven als *Connections to the World*); *Connections to the World: The Basic Concepts of Philosophy*. Berkeley, University of California Press, 1989, 1997; *Analytic Philosophy of History*. Cambridge, 1965; *Narration & Knowledge*. (Including the Integral Text of Analytical Philosophy of History) New York, Columbia University Press, 1985.

<sup>4</sup> Zijn belangrijkste bijdrage aan de filosofie van de kunst is ontegenzeggelijk zijn *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art* (Cambridge, Harvard University Press, 1981), en een artikel geschreven onder invloed van een tentoonstelling van Andy Warhols *Brillo Box* (1964), 'The End of Art' (1984), waarin hij het einde van de kunst verkondigt, recentelijk verder verwerkt in een collectie van essays, *After the End of Art. Contemporary Art the Pale of History*. (Princeton, Princeton University Press, 1997). Een aantal teksten van Danto is in het Nederlands vertaald en onlangs bijeen gebracht in *De komedie van de overeenkomsten. Over kunst, filosofie en geschiedenis* (Groningen, Historische Uitgeverij, 2003).

<sup>5</sup> Overigens zonder Goodman daar de credits voor te geven, integendeel, zie *Transfiguration*, 72. Goodman betoogt in het eerste hoofdstuk van *Languages of Art* (Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1985, 3-44) dat afbeeldingen heel anders werken dan door hun gelijkenis. Gelijkenissen zijn symmetrisch—als Jan op Piet lijkt, lijkt Piet ook op Jan—afbeeldingen niet: een doek kan Beatrix afbeelden, maar Beatrix beeldt dat doek niet af. Gelijkenissen zijn ook transitief—als Jan op Piet lijkt en Piet op Kees, lijkt Jan ook op Kees (zo Goodman, maar dat klopt natuurlijk niet)—afbeeldingen niet: als het doek Beatrix afbeeldt wat beeldt Beatrix dan af? Maar het meest fataal is nog wel dat schilderen meer op elkaar lijken dan op wat ze afbeelden en dat gelijkenis eigenlijk volstrekt nietszeggend is omdat alles op alles lijkt in een of ander aspect.

<sup>6</sup> Het hangt er natuurlijk vanaf wat men tot die historische context rekent. Als ook de kunstgeschiedenis er onder valt en de plaats die de kunstenaar daarin inneemt, dan kan men even goed redeneren dat *Brillo Box* een kunstwerk is, omdat Andy Warhol het werk vanuit een bepaalde visie op de kunstgeschiedenis realiseerde: een internalistisch standpunt. Uiteraard behoeft men dan nog een uitleg van het succes dat kunstenaars ten deel valt. Waarom slaagt de ene kunstenaar erin op de golven van de kunsthistorische modes mee te surfen waar de andere faalt? Ook bij deze vraag lijkt een internalistische benadering evenwel de aangewezen route.

<sup>7</sup> Richard Wollheim, *Painting as an Art*. Princeton / London, Princeton University Press / Thames and Hudson, 1988.

<sup>8</sup> Niet dat Picasso alle details en effecten van zijn manipulaties bewust voorzien zou hebben—maar hij was wel de eerste die ze 'begreep' toen hij het werk afrondde.

<sup>9</sup> Reden waarom deze theorie ten prooi valt aan het bezwaar van Morris Weitz tegen 'honorific' kunstdefinities die uitgaan van favoriete kunstwerken, dat die altijd en teveel kunstwerken uitsluiten en teveel insluiten. Weitz, Morris. 'The Role of Theory in Aesthetics.' *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1956) 15, 27-35.

<sup>10</sup> Richard Wollheim, 'Pictorial Style: Two Views.' In *The Mind and its Depths*. Cambridge (Mass.), London (England), Harvard University Press, 1993, 159-170.

<sup>11</sup> Goodman, o.c., 'Art and Authenticity', 99-126.

<sup>12</sup> *Transfiguration*, 207.

<sup>13</sup> Zoals een Adorno het zag, in *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1973, 42, 71.

<sup>14</sup> Morris Weitz, o.c. en Kennick, William E. 'Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?' *Mind* (1958) 67, 317-34.

<sup>15</sup> George Dickie, 'The Institutional Conception of Art.' In *Language and Aesthetics*, edited by Benjamin R. Tilghman, 21-30. Lawrence, University of Kansas Press, 1973.

Dickie heeft zijn definitie meermaals herzien in het licht van kritiek, maar de strekking ervan is niet wezenlijk veranderd.

<sup>16</sup> In 'Esthetica en Hermeneutiek.' (vertaling: Rob van Gerwen) *Feit & fictie* (2001) 5, 111-19.