

Arthur Danto en het einde van de kunst

Hans Maes

In 1984 verklaarde Arthur Danto de kunst ten einde in zijn beroemde en vooral ook beruchte artikel 'The End of Art'. Een paar jaar voordien had Richard Rorty al het einde van de filosofie aangekondigd en Michel Foucault het einde van de politiek. Een paar jaar later, in 1989, zou Francis Fukuyama beweren dat de geschiedenis tot een eindpunt was gekomen. Danto's stelling past op het eerste gezicht dus perfect in het rijtje van eindtijdelijke theorieën die in de jaren tachtig opgang maakten. Toch neemt ze in zekere zin ook een aparte positie in.

Wanneer men aan een willekeurig persoon zou vragen of de geschiedenis gestopt is in de jaren tachtig, zou hij of zij meer dan waarschijnlijk uit de lucht vallen. 'Natuurlijk is de geschiedenis niet gestopt toen,' zou men als antwoord krijgen, 'alleen een wereldvreemd filosoof kan tot een dergelijke conclusie komen.' Een soortgelijke reactie zou wellicht volgen op de vraag of de politiek een aantal decennia geleden tot een einde is gekomen. Wie echter suggereert dat de *kunst* al een tijdje ten dode is opgeschreven, die kan ongetwijfeld op bijval rekenen, in plaats van onbegrip.¹ Het is immers geen geheim dat bijzonder veel mensen bijzonder argwanend staan tegenover hedendaagse kunst. De artistieke wereld van vandaag lijkt in niets meer op die van een eeuw geleden en dit wordt door de man in de straat dikwijls ervaren als een echt probleem (en niet als een pseudo-probleem dat enkel filosofen bezighoudt).

Men zou nu kunnen denken, op basis van enkele opmerkingen in 'The End of Art', dat Danto tot deze groep van ontevreden en nostalgici behoort. Zo besluit hij zijn artikel met de bijna hoorbare verzuchting dat 'het een privilege was om geleefd te hebben in de geschiedenis'² en met regelmaat klaagt hij over 'de erbarmelijke toestand in de geschiedenis'³ en kunstenaars die enkel 'kunst van ondergeschikt belang'⁴ creëren en 'werken die elke historische waarde en betekenis missen.'⁵ Als motto voor zijn essay koos hij bovendien de volgende bittere verklaring van Marius de Zayas: 'De kunst is dood. Haar huidige bewegingen zijn in het geheel geen tekenen van vitaliteit; het zijn zelfs geen stuiptrekkingen *in extremis*; het zijn de mechanische reflexen van een lijk dat wordt onderworpen aan galvanische kracht.'⁶

Voor oppervlakkige lezers – en die zijn er zeker geweest⁷ – moet Danto dus wel de perfecte filosofische vertegenwoordiger lijken van de misnoegde man in de straat. Dit is echter een grove misvatting. **[einde pagina 120]**

Eerst en vooral is er een opvallend verschil tussen de teleurstelling die gewoonlijk doorklinkt in de wijdverbreide klachten over de actuele kunstwereld en Danto's teleurstelling in 'The End of Art'. In een notendop: Danto heeft altijd een mateloze bewondering gehad voor het modernisme, de periode die begint met Cézanne, Gauguin en Picasso en die eindigt met Warhols *Brillo Boxes* uit 1964. Warhols ontdekking dat om het even wat kunst kan zijn, zelfs een banale doos voor schuursponsjes, vormt volgens Danto het eindpunt, maar ook het hoogtepunt van dat opwindende tijdvak dat gekenmerkt werd door het steeds verder verleggen van artistieke grenzen. Zijn grootste ontgoocheling, bijgevolg, is dat die revolutionaire beweging die begon in de negentiende eeuw tot een einde moest komen in de jaren zestig. Immers, na Warhol waren er geen beperkingen meer om te doorbreken, geen grenzen meer om te verleggen. Welnu, in tegenstelling tot Danto, laten mensen die klagen over de actuele toestand van de kunstwereld, vaak ook afkeuring blijken voor modernistische kunst. De ontdekking dat alles kunst kan zijn, tot en met een banale kartonnen doos, wordt door hen niet beschouwd als een hoogtepunt, doch veeleer als een dieptepunt.⁸ Hun grootste ontgoocheling lijkt dan ook te zijn dat de artistieke crisis, die haar wortels heeft in de tweede helft van de negentiende eeuw, nog steeds niet overwonnen is.

Ten tweede: Danto's teleurstelling bleek uiteindelijk slechts van korte duur. In latere geschriften herroept hij zijn eerdere pessimisme en toont hij zich een vurig verdediger van de hedendaagse kunst. In zijn boek *After the End of Art* (1998) wil hij bijvoorbeeld 'laten zien wat het betekent plezier te scheppen in de post-historische traditie van de kunst.'⁹ En in zijn boek *The Madonna of the Future* (2000) kijkt hij terug op zijn beroemde artikel over het einde van de kunst en schrijft hij: 'Toen ik voor het eerst schreef over dit concept was ik wat gedeprimeerd. [...] Maar nu heb ik mij verzoend met de ongelimiteerde diversiteit van de kunst. Ik heb grote bewondering voor de verbeeldingskracht van kunstenaars die erin slagen om met de meest ontraditionele materialen allerhande betekenissen uit te drukken. De kunstwereld staat model voor een pluralistischemaatschappij waarin alle misvormende barrières neergegoid zijn.'¹⁰

Danto's 'artphilohistocritisophory'¹¹ kan dus niet beschouwd worden als een verwoording, laat staan een rechtvaardiging, van het ongemak dat vele mensen ervaren wanneer ze geconfronteerd worden met hedendaagse kunst. Sommigen zullen zeggen dat dit net in zijn voordeel spreekt. Ik ben het hiermee niet eens. Danto, die zichzelf terecht een historicist

noemt, heeft altijd oog gehad voor de belangrijke keerpunten in de geschiedenis van de kunst en heeft herhaaldelijk een poging ondernomen om te verklaren waarin precies het nieuwe van het modernisme bestond of van de posthistorische periode die erop volgde. Nooit echter heeft hij een verantwoording gegeven voor een van de meest opmerkelijke karakteristieken van dit nieuwe tijdperk, te weten de weerstand die de moderne en hedendaagse kunst oproept bij het grote publiek. Want tegenover de enkelen die de nieuwe kunst enthousiast onthaald hebben, staan talloze anderen die vooral [einde pagina 121] met onbegrip en zelfs vijandigheid gereageerd hebben en die, in tegenstelling tot Danto, hun pessimisme nog steeds niet afgelegd hebben. Danto verontschuldigde zich voor zijn aanvankelijke negativisme door te zeggen dat hij toen wat depressief was, maar een soortgelijke verklaring kan men toch niet inroepen als het om zoveel mensen gaat die gedurende zo lange tijd bij hun negatieve oordeel blijven? Ergens moeten zij toch een punt hebben. Danto kan daar evenwel geen rekenschap van geven vermits hij de zaken voortdurend rooskleurig voorstelt ('Wel, kijk gewoon rond. Het zou toch fantastisch zijn mocht de pluralistische kunstwereld van vandaag een voorbode zijn van wat we in de toekomst op politiek vlak mogen verwachten!'¹²). Om kort te gaan, Danto's 'Einde van de kunst'-stelling heeft een initiële aantrekkingskracht omdat ze lijkt te suggereren dat er een ernstig probleem is, maar Danto zelf tracht de lezer van precies het omgekeerde te overtuigen: het einde van de kunst is hoegenaamd geen probleem.

In wat volgt wil ik enkele vraagtekens plaatsen bij Danto's al te geruststellende visie. Ik wil aantonen dat er wel degelijk enkele problematische aspecten zijn die genegeerd worden door de auteur van *After the End of Art* and *The Madonna of the Future*. Uiteraard betekent dit niet dat diegenen met een zwarte kijk op het hele kunstgebeuren gelijk hebben. Ik ben alleen van mening dat de rooskleurige voorstelling evenmin strookt met de werkelijkheid. Om deze claim hard te maken, zal ik mijn aandacht toespitsen op drie vergelijkingen die in de net genoemde boeken een centrale plaats innemen. Zoals iedereen weet, loopt elke vergelijking mank, maar toch denk ik dat deze analogieën in het bijzonder iets verhullen.

(1) Danto vergelijkt Warhols doorbraak in de beeldende kunsten met soortgelijke doorbraken in muziek, theater en dans: 'Ik ben van oordeel dat Warhol met meer conceptuele verbeeldingskracht dan om het even wie aan baanbrekend onderzoek heeft gedaan en dat hij stap voor stap valse criteria heeft ontmaskerd totdat het besef begon door te dringen dat er niets is dat geen kunst zou kunnen zijn. Maar heel soortgelijke ontdekkingen werden toen gedaan in alle kunsten – in dans, theater en muziek.'¹³

(2) Hij vergelijkt de artistieke zoektocht die resulteerde in Warhols *Brillo Boxes*, met een schaakspel: 'Wittgenstein heeft het over een schaakspeler die een papieren hoedje op de

koning plaatst. Dit gebaar, waarmee die speler misschien iets persoonlijks wil uitdrukken, heeft volgens de regels van het schaakspel geen enkele betekenis. Je kan het hoedje weer afnemen zonder dat er iets gebeurt. In de jaren zestig ging men zich geleidelijk aan realiseren hoeveel papieren hoedjes er in de kunst waren.’¹⁴

(3) De analogie tussen het artistieke pluralisme van het post-Warhol tijdperk en het politieke pluralisme van een goed functionerende democratie is zonder meer een van Danto’s favorieten (zie boven).

Door te tonen wat er schort aan deze vergelijkingen en door ze uiteindelijk te confronteren met een allegorie die Kant gebruikt in de *Kritik der Reinen Vernunft*, hoop [einde pagina 122] ik de vinger te leggen op een van de pijnpunten van de hedendaagse kunst en wil ik enige zwakke plekken in Danto’s argumentatie blootleggen.

(1) Ofschoon de beeldende kunsten steeds het uitgangspunt vormen van Danto’s analyse, trekt hij vaak parallellen met andere kunsttakken en benadrukt hij dat de situatie daar identiek is. De passage die ik hierboven citeerde, kwam uit het artikel ‘The Work of Art and the Historical Future,’ maar het is eenvoudig om andere voorbeelden te vinden. Onder meer in ‘Painting and the Pale of History’ schrijft hij: ‘Het was niet mijn bedoeling om die filosofische doorbraak uitsluitend aan Warhol toe te schrijven. Overal in de kunstwereld gebeurden toen revolutionaire dingen.’¹⁵ En in ‘Three Decades after the End of Art’ beweert hij het volgende: ‘Warhol is maar een van de kunstenaars die de ingrijpende ontdekking heeft gedaan [dat alles kunst kan zijn]. Gelijktijdig en volledig parallel met Warhols doorbraak werd ook het onderscheid tussen muziek en lawaai, tussen dans en beweging, tussen literatuur en schrijverij op de helling gezet.’¹⁶

Is dat zo? Is er inderdaad een perfecte parallel tussen Warhols revolutionaire kunst en de revolutionaire bewegingen in andere kunsttakken? Ik betwijfel het. Warhol en andere visuele kunstenaars maakten het mogelijk in de jaren zestig dat naast schilderijen en standbeelden ook andere objecten tot kunst werden verheven. Zelfs geuren, geluidsgolven of pure ideeën werden na een tijdje aanvaardbaar met als gevolg dat, ‘hoe verrassend het ook moge lijken, het concept van het visuele zelf uit het concept van de visuele kunsten verdween’ (Danto).¹⁷ Het resultaat was dus een doorbraak in de letterlijke zin van het woord: beeldende kunstenaars braken door de grenzen van schilderen en beeldhouwen, lieten het visuele als zodanig zelfs achter zich, totdat er überhaupt geen grenzen meer waren. Welnu, deze transformatie vond niet plaats in de muziek-, dans- of literatuurwereld. Natuurlijk zijn er ook experimenten geweest in, bijvoorbeeld, de literatuur, maar dit waren altijd nog experimenten met woorden

of letters.¹⁸ De *litterae* werden als dusdanig nooit geschrapt uit het concept van literatuur. Zo zal niemand zal in alle ernst beweren dat *alles* literatuur kan zijn. Want hoe men het ook draait of keert, een stoel, een geur, een berg kan geen literatuur zijn (pas wanneer er over een stoel, een geur, een berg *geschreven* of *gesproken* wordt, kan er sprake zijn van literatuur). Bovendien heeft de cultus van het experiment nooit op dezelfde manier de bovenhand gehaald in de literatuur als in de beeldende kunsten. Ter illustratie: wie vandaag een kijkje gaat nemen in een boekenwinkel, vindt er nagenoeg hetzelfde als een eeuw geleden, namelijk romans, dichtbundels, reisverslagen, essaybundels.¹⁹ Wie daarentegen een museum voor hedendaagse kunst bezoekt, zal in geen geval nog hetzelfde zien als honderd jaar geleden. Dit zou wel eens een van de redenen kunnen zijn waarom vele mensen een diep wantrouwen koesteren ten aanzien van de actuele beeldende kunsten, en niet zozeer ten aanzien van de actuele literatuur. Toegegeven, mensen uiten al eens hun twijfels bij een welbepaald gedicht of een specifieke roman, maar ze staan zelden sceptisch tegenover de literatuur als geheel. Hoe **[einde pagina 123]** dan ook, er lijkt voldoende grond te zijn om, in weerwil van Danto, te geloven dat de toestand van de literatuur (de muziek, het theater, de dans) *niet* helemaal hetzelfde en misschien niet zo problematisch is als de toestand van de beeldende kunsten.

(2) Zoals er verschillende kunsten zijn, zo zijn er ook verschillende spelen. Poker, zakdoekleggen, Pacman, korfbal, schaak zijn welgekende voorbeelden en elk van deze spelvormen heeft zijn eigen regels en karakteristieke veronderstellingen. Korfbal spelen is bijvoorbeeld onmogelijk zonder een bal en een korf. En om kaart te spelen heb je – dat is al even evident – kaarten nodig. Op het eerste gezicht geldt hetzelfde voor de verschillende kunstvormen. Ze hebben allemaal hun specifieke veronderstellingen. Muziek, bijvoorbeeld, veronderstelt de wisselwerking tussen geluid en stilte. En men kan geen literatuur produceren zonder op een of andere manier woorden of letters te gebruiken. Niettemin lijkt er één uitzondering te zijn. De beeldende kunsten hadden *vroeger* welomschreven veronderstellingen, maar daar is tijdens de tweede helft van de vorige eeuw grondig verandering in gekomen. Vóór die tijd, kon men, ruwweg gesproken, geen beeldend kunstenaar zijn zonder op een of andere manier verf aan te brengen op een vlak of een sculptuur te maken. Deze en andere vereisten werden echter één voor één geschrapt in de vorige eeuw totdat er uiteindelijk geen enkele vereiste meer overbleef. Danto formuleert het zo: ‘kunstenaars, bevrijd van de last van de geschiedenis, waren nu vrij om kunst te maken op gelijk welke manier, met om het even welk doel voor ogen of juist met geen enkel doel voor ogen.’²⁰

Laten we nu terugkeren naar de analogie met het spel. Wat zou dat kunnen betekenen: een spel waarin niets verboden is en ‘anything goes’? Is het überhaupt wel mogelijk een spel te spelen zonder doel, zonder regels en zonder enige veronderstelling? Dit is een moeilijke vraag. Maar ik ben er alleszins van overtuigd dat het concept van winnen of verliezen zinloos wordt als er geen regels en geen doelstellingen zijn. Meer algemeen gesteld, zonder een regel of een criterium kan men niet op een zinvolle manier een onderscheid maken tussen een juiste en een foute manier van werken of spelen. Deze gedachte komt eigenlijk van Wittgenstein: ‘als je wilt weten of iemand in zijn handelen een regel toepast, moet je niet nagaan of hij die regel kan *formuleren*, maar moet je nagaan of het zinvol is om een onderscheid te maken tussen een juiste en een foute manier van handelen.’²¹ En: ‘Een fout is een afwijking van wat als correct is *vastgesteld*. Als zodanig moet het *herkenbaar* zijn als afwijking. Dat wil zeggen, als ik een fout maak [...], moeten anderen dat aan mij duidelijk kunnen maken. Als dat niet het geval is, dan kan ik doen wat ik wil en is er geen externe controle op wat ik doe; dan is er niets vastgesteld.’²²

Volgens Danto is alles toegelaten in de contemporaine kunstwereld. Met andere woorden, er is niets vastgesteld als correct. Bijgevolg is het onmogelijk om een fout te maken.²³ Maar, als het onmogelijk is om een fout te maken, dan is het evengoed onmogelijk om iets correct te doen. Vele tegenstanders van hedendaagse kunst lijken inder- **[einde pagina 124]** daad deze mening toegedaan: kunstenaars kunnen in hun ogen niets goeds meer doen. Anderzijds wekken voorstanders van hedendaagse kunst al te vaak de indruk dat kunstenaars niets fouts kunnen doen, dat alles wat ze doen meteen grote kunst is. Beide extreme attitudes zijn, naar ik vermoed, eigenlijk symptomen van dezelfde ‘ziekte’. Daarmee bedoel ik het zorgwekkende feit dat, in een kunstwereld waar alle regels en beperkingen overboord zijn gegooid, het zinloos geworden is om een onderscheid te maken tussen een correcte en een incorrecte manier van werken.²⁴

Meerdere mensen vinden dit een ongezonde situatie en dat kan men hen nauwelijks kwalijk nemen. Neem bijvoorbeeld de volgende getuigenis van een ex-kunstenaar die toelicht waarom hij gestopt is met schilderen in de jaren zestig: ‘alles was mogelijk. [...] Dit impliceerde, zo zag ik in, dat je als kunstenaar om het even wat kon doen. En dit impliceerde dan weer dat ik alle belangstelling in het maken van kunst verloor en dat ik ermee stopte.’²⁵ Elders zegt hij: ‘het werd me duidelijk dat er op de een of andere manier een totale ontspanning was ingetreden, dat men op de een of andere manier alles kon doen, zonder dat iemand je nog kon zeggen “Dat is geen kunst”. Maar vanaf dat punt wist ik ook dat mijn belangstelling weg was want mijn belangstelling veronderstelde een zekere spanning en wanneer die spanning

verdween, verdween ook mijn motivatie helemaal.²⁶ Deze ex-kunstenaar beschrijft een ervaring van desillusie die vele mensen ongetwijfeld zullen herkennen en hij lijkt een echt probleem aan te kaarten in de hedendaagse kunst. Het komt dan misschien ook als een verrassing dat de auteur van deze woorden niemand minder is dan Arthur Danto zelf.²⁷

Toen ik bij de aanvang van dit essay beweerde dat Danto geen rekenschap kan geven van het ongenoegen van de man in de straat, was dat niet helemaal waar. In een onbewaakt moment – tijdens een interview of in meer autobiografische passages – lijkt hij soms te erkennen dat de artistieke revoluties van de voorbije eeuw ook hun minder goede kanten hadden. Nooit neemt hij echter in overweging dat de reden waarom hijzelf in de jaren zestig zijn belangstelling verloor als kunstenaar wel eens erg verwant zou kunnen zijn aan de reden waarom zovele anderen hun interesse verloren hebben. Zijn persoonlijke oprispingen worden nergens vertaald naar het filosofische niveau. Zo is zijn autobiografische elegie te vinden in hetzelfde boek als zijn filosofische lofzang op het pluralisme van de huidige kunstwereld.

Maar vooraleer ik dat thema aansnijdt, wil ik nog even stilstaan bij de tweede vergelijking die ik eerder aangehaald heb: ‘Wittgenstein heeft het over een schaakspeler die een papieren hoedje op de koning plaatst. Dit gebaar, waarmee die speler misschien iets persoonlijks wil uitdrukken, heeft volgens de regels van het schaakspel geen enkele betekenis. Je kan het hoedje weer afnemen zonder dat er iets gebeurt. In de jaren zestig ging men zich geleidelijk aan realiseren hoeveel papieren hoedjes er in de kunst waren.’²⁸ Net als ik, maakt Danto de vergelijking tussen de kunst en een spel en net als ik, doet hij een beroep op Wittgenstein. Toch heb ik het gevoel dat zijn analogie in **[einde pagina 125]** een belangrijk opzicht niet klopt. Danto suggereert dat kunstenaars in de jaren zestig creatieve spelers waren die vernieuwing brachten – ze namen heel wat papieren hoedjes af – maar tegelijk *binnen de regels van het spel* bleven. Welke regels? Zijn er dan toch vaste regels en veronderstellingen in de hedendaagse kunst? Om schaak te spelen heeft men een vlak met 64 vakjes nodig en een koning en een koningin ..., maar wat zijn de noodzakelijke vereisten voor een hedendaags kunstwerk? Danto’s analogie lijkt in tegenspraak met zijn eigen karakterisering van de kunstwereld als een plaats waar alles toegelaten en niets uitgesloten is.

(3) Tegenstanders van hedendaagse kunst worden vaak afgeschilderd als conservatief en enggeestig en afkerig van al wat werkelijk nieuw en anders is. De huidige kunstwereld daarentegen wordt dikwijls gezien als een model van tolerantie, ruimdenkendheid, multiculturalisme en vrijheid. Danto, bijvoorbeeld, schrijft letterlijk dat de kunstwereld model staat voor een pluralistische samenleving en dat hij hoopt dat de pluralistische kunstwereld van vandaag een voorbode is van wat we in de toekomst op politiek vlak mogen verwachten

(cf. supra). Deze hoop deel ik niet. Want waar komt dat veelgeprezen pluralisme eigenlijk op neer? In Danto's eigen bewoordingen: 'Het is niet meer van belang wat je doet: dat is wat pluralisme betekent.'²⁹ 'Alles is toegelaten.' (cf. supra) Welnu, ik zou niet willen leven in een maatschappij waar alles toegestaan is en waar het niet langer van belang is wat je doet. Uiteraard moet het neergooien van discriminerende barrières aangemoedigd worden, maar dit wil nog niet zeggen dat meteen maar *alle* barrières aan de kant geschoven moeten worden. Vrijheid is een waardevol goed, maar absolute vrijheid is veeleer een gevaarlijke fantasie.

In Immanuel Kants *Kritik der Reinen Vernunft* staat een mooie parabel die dit illustreert: 'Die leichte Taube, indem sie im freien Fluge die Luft teilt, deren Widerstand sie fühlt, könnte die Vorstellung fassen, dass ihr im luftleeren Raum noch viel besser gelingen werde.'³⁰ Zoals iedereen echter weet, zou de duif zonder luchtweerstand niet sneller vliegen, maar simpelweg te pletter storten. Men kan zich afvragen of iets dergelijks niet al plaatsgevonden heeft in de hedendaagse kunst.

Noten

¹ De vrij recente controverse in Vlaanderen rond het pamflet 'I Love Art, You Love Art, We All Love Art, This is Love' van Frank Vande Veire is hiervan een mooi bewijs.

² Danto (1986, 115).

³ Danto (1986, 81).

⁴ Danto (1986, 115).

⁵ Danto (1986, 111).

⁶ Danto (1986, 81). [einde pagina 126]

⁷ Zie bijvoorbeeld de abominabele bespreking van Danto's boek *De komedie van de overeenkomsten* door Peter de Graeve in de *Standaard der Letteren* van donderdag 5 december 2002.

⁸ Hierin schuilt in zekere zin een paradox: 'pop celebrated the most ordinary things of the most ordinary lives' (Danto, 1998, 130) en toch hebben vooral 'ordinary people' het moeilijk om dit als kunst te erkennen.

⁹ Danto (1998, xiv). In hetzelfde boek merkt hij op dat 'it was quite consistent with the end of the era of art, as Belting and I understood it, that art should be extremely vigorous and show no sign whatever of internal exhaustion.' (Danto, 1998, 4)

¹⁰ Danto (2000, 430-431).

¹¹ Danto (1990).

¹² Danto (1998, 37).

¹³ Danto (2000, 427).

¹⁴ Danto (2000, 427).

¹⁵ Danto (1998, 113). In zijn recentste boek, *The Abuse of Beauty*, noteert Danto: 'By 1969, the Conceptualists were ready to consider everything as art, and were prepared to consider anyone an artist, much the way that Joseph Beuys was shortly to propose. Examples could be found in dance, especially in the Judson Group, where it was possible for a dance to consist in someone sitting in a chair; and in avant-garde music, which challenged the distinction between musical and non-musical sounds.' (Danto, 2003, xvii)

¹⁶ Danto (1998, 35).

¹⁷ Danto (2000, 426). In *After the End of Art* formuleert hij het als volgt: 'with the philosophical coming of age of art, visibility drops away, as little relevant to the essence of art as beauty proved to have been.' (Danto, 1998, 16)

¹⁸ 'L'écriture automatique' illustreert dit perfect. Het automatische schrijven van surrealisten als André Breton en Phillipe Soupault was nog steeds een *schrijven*, zij gebruikten nog steeds woorden en bleven dus *binnen* de

grenzen van de literatuur. Hun experimenten moeten dan ook niet vergeleken worden met Warhols ontdekking dat om het even wat kunst kan zijn, maar eerder met de formele experimenten van het Abstract Expressionisme die ook *binnen* de grenzen van de schilderkunst bleven. Danto zelf staat trouwens stil bij de verwantschap tussen het surrealisme en het abstract expressionisme in enkele artikels die hij voor de *Nation* schreef. In een essay over Jackson Pollock bijvoorbeeld, merkt hij op dat '[Motherwell and Pollock] subscribed to the Surrealist concept of "psychic automatism" which they had learned from Matta and which Motherwell often spoke of as "the original creative principle".' (Danto, 2000, 345) En in een ander essay kan men lezen: 'It was a recurrent theme in Robert Motherwell's conversation no less than in his writing that the movement then indelibly designated Abstract Expressionism ought by rights to have been called Abstract Surrealism. This, he felt, was because of the role "psychic automatism" played in the kind of painting distinctive of the movement, as well as in the explanation and justification of that painting.' (Danto, 2000, 68)

¹⁹ Natuurlijk is er wel een evolutie geweest, maar geen radicale breuk.

²⁰ Danto (2003, 20).

²¹ Deze formulering van Wittgensteins opvatting over 'beregeld gedrag' stamt uit het beroemde boek van Peter Winch: *The Idea of a Social Science and Its Relation to Philosophy* (1990, 58).

²² Winch (1990, 32).

²³ De uitroep 'Dat is geen kunst!' wordt door vele kunstenaars vandaag zelfs als een compliment ervaren en als het beste bewijs dat wat ze doen wel degelijk kunst is.

²⁴ Korfball heeft zijn regels en beperkingen en de beste speler is eenvoudigweg diegene die deze beperkingen het best weet uit te buiten. Een performance (of een installatie) daarentegen, heeft geen enkele intrinsieke beperking en dit zou wel eens een van de redenen kunnen zijn waarom het zo moeilijk is een uitstekende performance-kunstenaar te onderscheiden van een middelmatige.

²⁵ Danto (1998, 123). **[einde pagina 127]**

²⁶ Schneider (1997, 774).

²⁷ Vóór hij filosofieprofessor werd, heeft Danto een tijdlang artistieke ambities gekoesterd. Met zijn gravures zocht hij vooral een middenweg tussen figuratieve kunst en het toen in New York dominante Abstract Expressionisme. Zijn werk is opgenomen in de permanente collectie van (onder meer) het *Museum of Modern Art*, *The National Gallery*, en het *Detroit Institute of Art*.

²⁸ Danto (2000, 427).

²⁹ Danto (1986, 115).

³⁰ Kant (1974, 51).

Referenties

- Danto, A.C. (1986) 'The End of Art', in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- Danto, A.C. (1990) 'Introduction: Artphilohistocritisophory Today', in *Encounters & Reflections. Art in the Historical Present*. Berkeley: University of California Press.
- Danto, A.C. (1998) *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, A.C. (2000) *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*. Berkeley: University of California Press.
- Danto, A.C. (2003) *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- Kant, I. (1974) *Kritik der reinen Vernunft*. W. Weischedel (ed.) Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Schneider, H.J. (1997) 'Mit Pop wurde die Kunst philosophisch. Interview mit Arthur C. Danto', in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 45 (5). 773-784.

- Winch, P. (1990) *The Idea of a Social Science and Its Relation to Philosophy*. London: Routledge. **[einde pagina 128]**