

‘Prijzen en sabelen’ na het einde van de kunst

Hernieuwd pleidooi voor een legitimerende kunstkritiek

Wat is precies de taak van de kunstkritiek? Bestaande opvattingen van kunstkritiek dansen om de hete brij heen door zich afhankelijk van de bekritiseerde kunst op te stellen. Legitimatiepogingen in de kunst door zelfreflectie? Dan ook een legitimerende kritiek. Toch hoeft een einde aan de zelfreflectie van kunst niet te betekenen dat het afgelopen is met de legitimerende kunstkritiek. Er is een nieuwe vorm mogelijk. Met de geschiedenis als referentiekader.

In het maartnummer van 2001 speelde zich in dit tijdschrift een korte maar polemische discussie af tussen Kees Vuyk en Maarten Doorman, een discussie die de taak van de kunstkritiek tot onderwerp had. In een notendop kwam het meningsverschil tussen beide auteurs op het volgende neer. Vuyk vond dat de kunstcriticus een taak heeft die in de eerste plaats ‘legitimerend’ moet zijn (Vuyk 2001, 10).¹ Kritiek moet zich in zijn optiek bezighouden met de vraag ‘wat is kunst’ en, in het verlengde daarvan, ‘is dit kunst, en waarom?’. Kritiek moet als dusdanig het werk als kunst ‘legitimeren’, moet een verklaring geven voor het feit dat een object, een voorstelling, een reeks geluiden als kunst behandeld en aanvaard wordt (Vuyk 2001, 9). Doorman daarentegen was van mening dat die vraagstelling voor de kritiek geen interessant uitgangspunt vormt, dat kunstcritici zich beter bezig kunnen houden met ‘(...) het scheiden van kaf en koren, het vellen van een beargumenteerd smaakoordeel, het godsmoeilijke maar zo onmisbare oordelen vanuit de paradoxale combinatie van onbevangenheid en kennis ter zake’ (Doorman 2001a, 19).

Alvorens in te gaan op deze discussie wil ik wijzen op het belang van de vraag naar de taak van de kunstkritiek. Toen de theatervoorstelling *Het geval Woyzeck* van het jonge theatercollectief *Bronstig Veulen* in première ging,² viel vooral één van de recensies op door de maatstaf waarmee het negatieve oordeel werd geveld.³ Die maatstaf was, zo dacht ik tenminste, allang de onze niet meer. De hoofdlijn van het argument luidde namelijk dat er een gebrek was aan uitgewerkte, boeiende *personages*. ‘Uit hun performance spreekt nauwelijks enige emotionele betrokkenheid’, schreef de criticus Fred Six. Laat de Amerikaanse theaterwetenschapster Elinor Fuchs nu reeds vijf jaar geleden een boek hebben geschreven met de veelzeggende titel *The Death of Character. Perspectives on theatre after modernism* (Fuchs 1996). Een studie waarin onder meer het verdwijnen van ‘personages’ in de ‘klassieke’ betekenis van het woord als een para-

1. Vuyk spreekt niet rechtstreeks van een ‘legitimerende kunstkritiek’: ‘Zij [d.i.: de kunstcritiek] verschaft de nieuwe visies op kunst en kunstenaarschap immers hun *legitimatie*’ (Vuyk 2001, 10; mijn cursivering).

2. 21 november 2001, Nieuwpoort-theater, Gent.

3. Bedoeld is de kritiek van Fred Six (2001).

digma voor de twintigste-eeuwse theatergeschiedenis wordt gehanteerd. Deze ontwikkeling lijkt aan de wel erg scherpe pen van onze theatercriticus voorbijgegaan te zijn. Geen personages? Slecht stuk. Bijkomende argumenten worden niet gegeven. Een correcte maar feitelijke vaststelling (de vaststelling, met name, dát er inderdaad geen uitgewerkte personages waren) wordt hier zonder blikken of blozen getransponeerd naar een kritisch niveau – een niveau waar het over ‘waarden’ gaat, niet over ‘feiten’.

Het genoemde stukje theaterkritiek is vanzelfsprekend slechts een karikaturaal voorbeeld en het zou al te goedkoop zijn om de gehele kunstkritiek te bevragen vanuit deze erg beperkte invalshoek. Maar het bestaan van kritieken als deze is slechts mogelijk in een klimaat waarin vooral te weinig wordt gereflecteerd op wat kunstkritiek precies is, en wat ze zou kunnen worden. Wat haar taak is, welke mogelijkheden ze ter beschikking heeft en welke niet. Welke argumentaties wel en welke niet door de beugel kunnen. Sommigen vinden kunstkritiek waardeloos omdat ze het oordeel van ‘slechts één persoon’ weergeeft, (en waarom zou die geprivilegieerde enkeling het beter weten dan zichzelf?). De een vindt dat kunstkritiek afstand moet nemen van het kunstwerk; de ander ziet liever dat zij zich in het kunstwerk ‘innestelt’. A wil een kunstkritiek die zich toelegt op ‘het kunstwerk zélf’, B hecht veel belang aan een historische, sociale, politieke of zelfs biografische omkadering van het kunstwerk en de kunstenaar. Al deze opvattingen hebben één zaak met elkaar gemeen: ze dansen lustig maar behoedzaam rond de hete brij van de hier gestelde fundamentele vraag heen.

De ‘crisis’ in de kunsten

Vuyks verdediging van wat ik een ‘legitimerende kunstkritiek’ heb genoemd, is in de eerste plaats gebaseerd op een wijdverbreid argument dat teruggaat op een aantal belangrijke en recente evoluties in de (westerse) kunst. Twintigste-eeuwse kunst wordt in dat argument in de eerste plaats gekarakteriseerd op basis van een steeds toenemend streven naar ‘zelfbewustzijn’. Kunstenaars hebben zich in hun werk steeds acuter en radicaler de vraag gesteld ‘wat is kunst?’. Die niet-aflatende reflectie van de kunsten op zichzelf heeft volgens Vuyk ook op de kunstkritiek haar weerslag gehad. Die kritiek wordt door hem gekarakteriseerd als de ‘(...) geïnstitutionaliseerde zelfkritiek van de kunst’ (Vuyk 2001, 9) Precies door de ‘crisis’ in de kunsten (het feit dat zij zichzelf voortdurend en – dus – tevergeefs willen definiëren) wordt waarachtige kritiek – legitimerende kritiek, kritiek die het kunstwerk als kunstwerk haar bestaansrecht geeft – werkelijk mogelijk, en het valt te betreuren dat critici die kans zo weinig benutten.⁴ Laat de kunstkritiek de kunstenaar een handje helpen in zijn pogingen zichzelf te begrijpen, zo stelt Vuyk. Een vorm van legitimerende kunstkritiek wordt hier dus verdedigd op basis van het feit dat ook de kunstenaar zich met deze legitimatie bezighoudt. Of: hoe de kunstenaar bepaalt en aangeeft wat zijn critici te wachten staat.

Ook Maarten Doorman traceert dit impliciete argument in het betoog van Vuyk. Hij noemt het een typische fout van filosofen die hun filosofie belangrijker vinden dan de kunst waarover ze zou moeten gaan: ze pikken één aspect van (hedendaagse) kunst op omdat het in hun kraam te pas komt. Alle andere eigenschappen, alle andere vragen, thema’s, ambities die de kunstenaar bezighouden, worden tot bijna niets gereduceerd.

Kunstenaars hebben zich in hun werk steeds radicaler de vraag gesteld ‘wat is kunst?’

4. ‘Niet de kritiek leidt tot crisis, maar crisis leidt tot kritiek’ (Vuyk 2001, 8).

'*Arti philosophia lupus* – de filosofie is de kunst een wolf', schrijft Doorman, en op het wetmatige karakter van zijn uitspraak na heeft hij spijtig genoeg al te vaak gelijk (Doorman 2001a, 17).

Een van de interessantste voorbeelden hiervan leverde de Amerikaanse kunstfilosoof en -criticus Arthur Danto, naar wie ook Doorman verwijst. Danto beschouwt de geschiedenis van de kunst als één verhaal, traceert slechts één narratieve lijn en ijkt elke artistieke uiting aan deze vooropgezette evolutie. Kunst die niet in zijn denkkader past bestaat niet, is eenvoudigweg geen kunst, of – erger nog – wordt in dat kader gedwongen. Het laatste hoofdstuk van die enkele narratieve lijn, het hoofdstuk dat Danto afwiselend aanduidt met de termen 'modernisme' en 'historische avant-garde', bestond volgens hem voornamelijk in het toenemende streven naar zelfkennis. De historische avant-garde was het tijdperk van de manifesten, die telkens weer de essentie van 'kunst' wilden aangeven. Het is inderdaad, zoals Doorman terecht schreef, heel erg kleingeestig om de historische avant-garde te beschrijven als een beweging die enkel hiermee bezig was (Doorman 2001a, 18-19).

Danto's visie op hedendaagse kunst verschilt radicaal van wat hij over de historische avant-garde heeft geschreven. De combinatie van deze twee 'periodes' in Danto's historisch getinte kunsttheorie levert dan ook een behoorlijk complex en schijnbaar paradoxaal, maar in elk geval erg leerrijk beeld op van een filosoof die zijn uiterste best deed zijn ziel niet aan de geschiedenis te verkopen. Danto beschouwde immers de ontwikkeling van de ene narratieve lijn waarin hij de gehele kunstgeschiedenis wilde dwingen, ook nog eens als voltooid. De eerder beschreven zoektocht van de kunsten naar het eigen 'wezen' kwam namelijk abrupt ten val op het moment, in 1964, dat Andy Warhol zijn *Brillo Box* aan de kunstwereld presenteerde. *Brillo Box* was een zogenaamd 'perfecte replica' van de zeepdoos die op dat moment in elk Amerikaans huishouden aanwezig was. Daarmee werd de vraag naar de identiteit van kunst gesteld op de zuiverste manier die de kunst zélf ter beschikking had, en werd het formuleren van een antwoord op die vraag een taak die alleen door filosofen tot een respectabel einde kon worden gebracht (Danto 1998, 134).

Na *Brillo Box* wordt er nog wel kunst gemaakt, maar die kunst is posthistorisch, ze valt buiten de historische – evoluerende – tijd. Ze heeft geen enkele historische betekenis meer. De geschiedenis liep ten einde, de overkoepelende narratieve lijn heeft haar verzadigingspunt bereikt, en zelfs met de rijkste verbeelding kan aan dit verhaal geen zinvol vervolgstuk vastgeknoopt worden. Het thema is volledig uitgespeeld.

Stuurloos gemurmel

Niet alleen de kunst, maar ook de *kunstkritiek* wordt in dat tijdperk volgens Danto een totaal vrijblijvende en daarmee nogal zinloze aangelegenheid. '(...) *one could be an Abstractionist in the morning, an Expressionist in the afternoon, a Photorealist in the evening – and write art criticism after dinner*', schrijft Danto (Danto 1992, 228; zie ook Danto 1986, 115). Daarmee koppelt hij de vermeende crisis in de kunsten nog maar eens rechtstreeks aan een crisis in de kunstkritiek. Vóór het einde van de (geschiedenis van de) kunst is Danto's visie op kunst (en indirect ook op de daarbij behorende kunstkritiek) erg helder en afgelijnd, omdat hij de kunst reduceert tot een langdurige worsteling met zelfkennis als einddoel. Na het einde van de kunst lijkt Danto daarentegen ver-

blind te zijn door de veelheid en is hij niet meer in staat nog enige zin, betekenis of richting aan de kunsten toe te schrijven. Legitimerende kunstkritiek kan onder deze posthistorische condities dan ook niets anders zijn dan het stuurloze gemurmel van iemand die nog steeds het onmogelijk geworden verlangen koestert iets te zeggen over kunst. Iets wat het plaatselijke, het persoonlijke, het hypersubjectieve overstijgt.

Nu het onmogelijk was geworden iets over kunst te zeggen, deed een discours van de verstomming zijn intrede: een vertoog waarin gezwegen werd omdat de absolutistische aspiraties van het modernisme, het verblindende geloof in einddoelen, door en door illegitiem gebleken waren. In deze posthistorische en pluralistische tijden tellen uitsluitend de veelheid en verscheidenheid.

Verscheidenheid. Het is een begrip dat ook in Doormans pleidooi voor een oordelende kunstkritiek centraal staat. Het opvatten van kunst als 'filosofie' impliceert een 'zorgwekkende reductie van ons begrip van kunst', schrijft hij terecht (Doorman 2001a, 18). Kunst kan (ook vandaag) politiek zijn of net niet, kunst kan experimenteren met nieuwe technieken en media, kunst kan mooi zijn of lelijk, kunst kan gaan over slechte herinneringen of utopische toekomstbeelden. Dat was ook vóór 1964 zo – in tegenstelling dus tot wat Danto heeft beweerd. En het is en blijft de vraag in hoeverre de flagrante reductie van al die feitelijke mogelijkheden tot 'zelfreflectie', 'expressie' of 'representatie' geoorloofd is.

Welke conclusie kunnen we hieruit met betrekking tot de taak van de kunstkritiek trekken? Volgens Doorman is die conclusie een pleidooi voor een oordelende kunstkritiek. Omdat kunst zoveel verschillende facetten heeft, en omdat het onrechtvaardig is haar tot één van deze facetten te reduceren, mag ook het kritische discours zich niet tot één van deze eigenschappen – in dit geval de legitimatiekwesitie – beperken. Maar ook Doorman legt daarmee een rechtstreeks verband tussen de mogelijkheid op een eenduidige manier over 'kunst' te spreken enerzijds, en de mogelijkheid 'kunst' als kunst te legitimeren anderzijds. Alleen zegt de kunstenaar hier wat de criticus níet mag doen: omdat de kunstenaar zich niet enkel met de legitimatiekwesitie bezighoudt, kan ook de criticus zich daartoe geenszins beperken.

Principieel verandert er echter weinig of niets. De vooronderstelling blijft identiek aan die welke ook aan het argument van Vuyk ten grondslag lag, namelijk dat de kunstenaar een rechtstreekse invloed zou kunnen of mogen uitoefenen op de taak van de criticus en op de mogelijkheden die deze ter beschikking staan. Ik zie geen enkele overtuigende reden om dat uitgangspunt te aanvaarden. Zoals er zeer ordelijke theorieën over chaos bestaan, en zoals er verschrikkelijk chaotisch over 'orde' kan worden gesproken, zo valt er ook 'legitimerend' te spreken over kunst die zichzelf niet legitimeert, en omgekeerd. Het al dan niet verdedigen van een legitimerende kunstkritiek is met andere woorden een kwestie die niet rechtstreeks afhankelijk kan zijn van de vraag of de bekritiseerde kunst zichzelf legitimeert, of althans een poging daartoe onderneemt. Ook het feit dat kunstenaars zoveel verschillende richtingen inslaan – en het staat buiten kijf dat ze dat de laatste decennia méér doen dan ooit tevoren – hoeft een vorm van legitimerende kunstkritiek geenszins in de weg te staan.

Daarmee is niet gezegd dat de legitimatiekwesitie ontsnapt aan de hedendaagse achterdocht tegen alles wat met 'theoretische', 'rationele', 'discursieve' verklaringen

met betrekking tot kunst te maken heeft. In het absolute geloof in dat soort verklaringen zit al zeker sinds de laatste halve eeuw heel terecht een deuk. Daarmee is wél gezegd, of minstens gesuggereerd, dat legitimatie ook iets anders kan zijn dan wat velen er tot nu toe van hebben gemaakt. De legitimerende kunstkritiek die Vuyk bepleitte, is *in pace* met Doorman dus nog mogelijk. Het is alleen noodzakelijk deze mogelijkheid op een andere basis te verdedigen, een basis die losstaat van wat kunstenaars in de voorbije eeuw zoal hebben uitgespookt.

Historiserende kunstkritiek

Die basis vind ik opmerkelijk genoeg terug bij Doorman zélf. In 1994 verscheen van zijn hand het boek *Steeds Mooier. Over vooruitgang in de kunst* (Doorman 1994), waarin hij de idee van vooruitgang met betrekking tot de kunst(geschiedenis) ontdoet van een aantal negatieve connotaties waarmee het vooruitgangsbegrip door het verleden was belast.

‘Vooruitgang is bij uitstek een oriëntatiemiddel in het onmisbare debat over smaak. Mede door vooruitgangsideeën valt over smaak te twisten. Door pogingen om een stand van zaken in een kunst te beschrijven en deze aan het heden te relateren, wordt steekhoudende kritiek mogelijk en daarmee blijft artistieke kwaliteit gegarandeerd. Een manier van werken is nooit willekeurig en evenmin onafhankelijk van de tijd’ (Doorman 1994, 248; zie ook Doorman 2001b, 19).

Het belang van de cruciale stap die Doorman hier zet, zit hem in het verband dat hij legt tussen (oordelende) kritiek en geschiedenis: goed beargumenteerde kunstkritiek wordt volgens Doorman pas mogelijk wanneer het bekritiseerde kunstwerk uitvoerig en uitdrukkelijk in een historisch kader wordt gesitueerd. Het eerder aangehaalde voorbeeld van *Het geval Woyzeck* getuigde van een gebrek aan precies deze historische dimensie. Het referentiekader aan de hand waarvan de criticus het stuk beoordeelde, is niet (meer) van toepassing. En kritiek die op zulke anachronismen is gebaseerd, is onverdedigbaar: het is alsof je iemand zou bestraffen omdat hij of zij een ongetekend contract niet naleeft. Dit soort kritiek omschreef Luk Van den Dries ooit treffend met het begrip ‘trage kritiek’: ‘(...) de recensent beoordeelt het[theater]stuk met verouderde normen en waardeschalen en slaagt er niet in zijn kader aan te passen aan de intenties van de theatermaker’ (Van den Dries 1993, 128). Wie dit soort kritiek wil vermijden, zal zich dus actief moeten concentreren op de wijze waarop de geldende normen en waardeschalen evolueren. En die evolutie is, zoals elke evolutie, in de eerste plaats een historische aangelegenheid.

Wat zijn de implicaties van een historische contextualisering en ‘verklaring’ voor het bedrijven van kunstkritiek? Welke nieuwe mogelijkheden ontstaan hier? En kan dit soort kunstkritiek, uiteindelijk en zoals beloofd, dan toch niet ‘legitimerend’ werken zoals Vuyk dat wilde, zonder daarom te vervallen in de steriele want bloedeloze oogkleppenmentaliteit waarvoor Doorman terecht terugdeinsde?

Doormans pleidooi voor een historiserende kunstkritiek wordt door hem rechtstreeks gepositioneerd tegenover de ‘posthistorische paralyse’ (Doorman 1994, 247), waarvan Danto de meest pregnante formulering heeft gegeven. Danto’s verlamrende

anything goes is immers niet alleen kunsthistorisch gezien een erg beperkte stelling. Ook op een algemener niveau is deze houding niet erg zinvol. De truc bestaat er dus in het juiste midden te vinden tussen het historische absolutisme dat Danto verdedigde ten aanzien van de historische avant-garde enerzijds, en het totale relativisme van zijn posthistorische tijdperk anderzijds. Voor het ontwikkelen van die middenweg is de historische contextualisering die Doorman bepleit een zinvolle optie. Een kunstwerk, zo zegt Doorman, moet beschreven worden in de (ruime) historische context waarin het werd gemaakt. Het moet betekenis krijgen aan de hand van de manier waarop het zich in de (kunst)geschiedenis situeert. Op welke wijze het een kind is van zijn tijd, of net niet. Waarom en hoe het al dan niet vernieuwend is, wat het toevoegt, waarop het een commentaar levert. Welke vermeend onaantastbare grenzen het heeft aangetast.

Dogmatische antidogmatiek

Het hemelsbrede verschil tussen deze benadering en die van Danto – die ten slotte ook erg veel belang hechtte aan de geschiedenis – ligt in de expliciete poging om de historische contextualisering *niet* te laten vervallen in een normerend dogmatisme, zoals dat bij Danto expliciet wél het geval was. Zijn onderneming resulteerde vooral in de pijnlijke, onbedoelde vaststelling dat geschiedenis en definities niet samengaan – dat de geschiedenis vroeg of laat geperverteerd moet worden ten gunste van het essentialisme dat Danto zichzelf had opgelegd. Danto stelde een verhaal *voorop*, met een begin en een midden en – met het oog op de volledigheid – ook met het o zo obligate einde. De ‘kunst van na het einde van de (geschiedenis van de) kunst’ viel buiten elk referentiekader en moest dus elke mogelijkheid tot discursivering ontberen.⁵ Bij gebrek aan dogma vervalt deze kunst dus in een al even dogmatische antidogmatiek: hierover kán en mág niets absoluuts gezegd worden. En Danto erkent alleen het absolute, is niet in relativiteit geïnteresseerd.⁶

In de benadering die Doorman in zijn boek daarentegen impliciet lijkt te verdedigen, is er geen verhaal *van tevoren*, het is een benadering die de verhalen *achteraf* wil distilleren, traceren, identificeren. Het is een benadering die vanuit een hedendaags gegeven een poging onderneemt om het verleden van dat gegeven te ontdekken, en aldus het heden zin en betekenis geeft door vanuit dat heden te kijken naar het verleden. Een benadering, met andere woorden, die het hedendaagse *vanuit het verleden* wil legitimeren.

Toegepast op kunstcritiek betekent dit dat de criticus voor zijn beargumenteerde oordeel uitgaat van een referentiekader dat op die historische context is gebaseerd. Vanuit die context put de criticus zijn argumenten om een kunstwerk neer te sabelen of de hemel in te prijzen (merk overigens op dat, precies door het accepteren van het belang van deze context, ‘prijzen’ en ‘sabelen’ een heel wat genuanceerdere aangelegenheid zullen zijn dan deze termen doen vermoeden). Maar, en dat is het punt, die context biedt tevens een *legitimatie* voor het feit dat het werk als kunstwerk wordt beschouwd, ook al is het historische referentiekader hier niet bij voorbaat gegeven, en zéker niet in de vorm van een overkoepelende narratieve lijn zoals dat bij Danto het geval was. De criticus construeert het referentiekader telkens opnieuw, maar dat neemt niet weg dat ook déze constructies legitimerend werken – zoals Danto’s ‘universele’ constructie dat ook deed: ze verklaren waarom iets al dan niet als ‘kunst’ wordt aanvaard.

5. Een consequente Danto zou zich dan ook maar eens de vraag moeten stellen op basis waarvan de kunst van na 1964 nog ‘kunst’ genoemd zou moeten worden, want volgens zijn eigen theoretische invalshoek valt dat bijzonder moeilijk te verdedigen. In die zin is zijn begrip ‘kunst van na het einde van de kunst’ overigens hoegenaamd níet te reduceren tot ‘kunst van na het einde van de geschiedenis van de kunst’: het is immers precies deze geschiedenis die de kunst tot kunst maakte. Danto’s definitie is onvermijdelijk historisch, dat was nu net zijn uitgangspunt. ‘Kunst van na het einde van de kunst’: het is en blijft een bikkelharde contradictie in Danto’s denken.

6. Zie bijvoorbeeld Danto 1997, 95.

Concreet. De criticus van *Het geval Woyzeck* moet vanzelfsprekend niet zonder meer aanvaarden dat de makers van dit stuk geen coherente personages beoogden, en dat het gebrek aan zulke personages dus niet bekritiseerd kan worden. Integendeel. Anderzijds kan de vaststelling dat zulke personages *ontbreken*, niet zomaar als waardeoordeel worden geponeerd. De criticus kan zich vragen stellen bij de relevantie of het nut van die beslissing, of bij de uitwerking ervan, bij wat ervoor in de plaats kwam. Hij kan zich afvragen wat die beslissing aan het geheel toevoegde, of die beslissing interessant was, of ze ons iets kon bijleren omtrent *Woyzeck*. Hij kan zich, kortom, afvragen wat deze beslissing *zou kunnen toevoegen* aan een geschiedenis die nog niet geschreven, laat staan afgerond is. De geschiedenis van *Woyzeck*, van het theater, en ja zelfs van de kunst.

'Zou kunnen toevoegen'. Voorwaardelijk want speculatief. Deze geschiedenis is de geschiedenis waar je zelf middenin staat en niemand kan 'de definitieve versie van het hedendaagse' schrijven. En toch moet de criticus zich precies in die onmogelijke geschiedenis interesseren. Wat zal resulteren in de broodnodige discussies en confrontaties. Meningsverschillen over de geëxpliciteerde referentiekaders, over hun waarde, hun zin en hun betekenis. Over de mogelijkheden die zij scheppen en over de ambities die ze in de weg staan. De minst retorische en interessantste discussies gaan meestal over de vooronderstellingen die aan een visie ten grondslag liggen. Daarover zou ook de kunstkritiek moeten gaan: over de vooronderstellingen waarop een werk is gebaseerd, over de uitgangspunten en hun waarde, over wat hier uiteindelijk gezegd wordt en of het ook *goed* gezegd wordt.

Onbevangen blik

Deze vorm van kunstkritiek gaat dus wel degelijk over het door Doorman zo gehekelde '(...) abstracte niveau van zo langzamerhand bloedeloos geworden legitimatiekwesties' (Doorman 2001a, 16). Die kwesties lijken uiteindelijk dan toch misschien helemaal niet zo abstract en bloedeloos te zijn als Doorman in zijn reactie op Vuyk veronderstelde. Legitimatie is slechts een bloedeloze aangelegenheid als ze geformuleerd wordt in het kader van een definitie, een strakke theorie. In dat geval is er overigens van een 'kwestie' helemaal geen sprake meer, want 'kwesties' veronderstellen meningsverschillen en die bestaan niet als één definitie tot geloofsartikel wordt gebombardeerd. Danto's beschrijving van de kunst tot 1964 leerde ons op dat vlak genoeg. Het hangt er dus maar van af hoe beperkt de legitimatiekwestie wordt geformuleerd. Doormans pleidooi tegen een 'legitimerende' kunstkritiek was gebaseerd op de al te beperkte basis van een essentialistisch denken zoals Danto dat bedrijft.

Maar niet elke filosofie, niet elke poging om x als x^7 te legitimeren of te 'verklaren', heeft zo haar zinnen gezet op definities, en dus op beperkte en beperkende concepten, als die van Danto. Ook het vertellen van een geschiedenis kan een legitimerende functie krijgen. Wars van de al te abstracte definities die vroeg of laat tegen de lamp van een al te grillig verleden aan moeten lopen. Vreemd aan de gedachte dat legitimaties alleen geconstrueerd kunnen worden op basis van een zogenaamd onweerlegbare definitie. Het is de geschiedenis zelf die in dit geval een legitimerende functie verwerft. Geschie-

De kunst valt beter samen met haar geschiedenis dan met welke definitie ook

7. Kunst als kunst, wetenschap als wetenschap, goed als goed, schoonheid als schoonheid, waarheid als waarheid.