

KUNST EN GRENSVERVAGING: CRISIS OF UITDAGING?*

Antoon Van den Braembussche
Vrije Universiteit Brussel

1. Inleiding

De hedendaagse kunst laat een dubbelzinnig beeld zien. Enerzijds is er het gevoel dat wij in een tijdperk leven waarin de kunst alomtegenwoordig is: er gebeurt zoveel en zoveel tegelijkertijd dat niemand nog de artistieke productie overziet of kan bijhouden. Nog nooit werden zoveel kunstmanifestaties, tentoonstellingen enz... georganiseerd en sommige manifestaties, zoals de *Documenta*, trekken een record aantal bezoekers. De gedachte dat de hedendaagse kunst in een ongekende bloei verkeert, is hier niet ver weg. Anderzijds is er al enkele decennia sprake van bloedarmoede, desoriëntatie, uitgebluste inspiratie. Zo verkondigt de Amerikaanse filosoof Arthur Danto al jaren het 'einde van de kunst'. Zo spreekt de bekende Duitse kunstenaar Gerhard Richter van de 'grote leugen', terwijl in Frankrijk bekende intellectuelen, zoals een Baudrillard, onomwonden gewag maken van een waar 'complot van de kunst'. Worden wij massaal om de tuin geleid? En maskeert de kunst niet op krampachtige wijze dat zij in een regelrechte crisis verkeert?

Het recente discours over de crisis in de kunst is allereerst in Frankrijk begonnen, met name in 1992 in het tijdschrift *Esprit*. Dit discours heeft verschillende etappes beleefd en gaf uiteindelijk aanleiding tot een paar belangrijke boekpublicaties, met name Philippe Dagen, *La haine de l'art* (Dagen, 1997) en Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain* (Michaud, 1997). In het boek van Michaud wordt een aardig overzicht gegeven van de argumenten die in deze Franse discussie in stelling zijn gebracht tegen de hedendaagse kunst:

- ' - l'art contemporain est ennuyeux (Domecq, Clair, Le Bot, Molino, Cèna)
- il ne donne pas d'émotion esthétique (Domecq, Clair, Cèna)
- il est l'effet de trucages intellectuels qui dissimulent son vide et sa nullité (Baudrillard, Domecq);
- il est sans contenu (Cèna, Domecq, Baudrillard);
- il ne ressemble littéralement à rien (Domecq, Clair, Céna)

- aucun critère esthétique ne s'applique à ce n'importe quoi (tous les participants)
- il ne demande aucun talent artistique (Domecq, Clair);
- il est un art épuisé par l'histoire (Molino, Le Bot, Céna) ;
- il est le produit de l'excès d'historicisation (idem.);
- il n'est plus un art critique (Gaillard, Bougnoux, Molino, Céna);
- il est une pure création du marché (tous les participants)
- il est l'effet d'un complot du monde de l'art et de ses réseaux, internationaux, américains ou mondains (Domecq, Clair, Fumaroli, Céna, Baudrillard) ;
- c'est un art officiel (Domecq, Clair, Fumaroli) ;
- il n'existe que sous la protection du musée (Domecq, Clair);
- il est coupé du public qui n'y comprend rien (tous les participants)' (Michaud, 1997, 5ème édition corrigée 1999, blz. 16-17).

Deze lijst van klachten en verwerpingen klinkt momenteel erg bekend in de oren. De Franse constellatie van argumenten is inderdaad nadien overgewaaid naar de Lage Landen. Zo verscheen in 2003 het door Rutger Wolfson uitgegeven boek *Kunst in Crisis* (Wolfson, 2003), waaraan een hele schare van specialisten met verschillende posities in en buiten de kunstwereld hebben meegewerkt: schrijvers en critici, museum- en fondsdirecteuren, een onderzoeker, een modespecialist en een kunstenaar. Meer nadrukkelijk dan in de Franse discussie werd hier de crisis van de hedendaagse kunst in verband gebracht met de *grensvervaging en aanhoudende kruisbestuiving* tussen hoge en lage kunst, kunst en populaire cultuur, kunst en massacultuur (mode, reclame, videoclip, nieuwe media en design). Het gaat hier, zo wordt gesteld, om een *grensvervaging die het voortbestaan van de kunst bedreigt*. Deze Nederlandse discussie, waaraan overigens ook enkele Vlamingen hebben deelgenomen, Chris Dercon en Koen Brams, vond in hetzelfde jaar haar tegenhanger in het onvolprezen pamflet van Frank Vande Veire, 'I love Art, You Love Art, This is Love' (Vande Veire, 2003) waarin hij de vigerende elite van curatoren en kunstenaars op de korrel nam, die hij genoegzaamheid en een volslagen gebrek aan conceptuele legitimering verweet. In feite ontmaskerde Vande Veire compromisloos de institutionele mechanismen die het Vlaamse kunstlandschap in een soort van zelfgenoegzame en onaantastbare enclave hadden doen verzanden. Dit pamflet gaf, meer dan de Nederlandse publicatie,

aanleiding tot scherp weerwerk van onder meer Jan Hoet, Thierry de Cordier, Stefan Hertmans en anderen.

Het is allerm minst mijn bedoeling om hier deze diverse controverses te reconstrueren of verder te documenteren. Meer in het bijzonder zal ik de thematiek van de crisis van de kunst betrekken op de vraag in hoeverre de grensvervaging als de oorzaak bij uitstek van de crisis in de kunst kan worden beschouwd dan wel als een uitdaging moet worden gezien voor de toekomst.

2. Grensvervaging als crisis.

De institutionele logica en de ritualisering van de kunstwereld.

In de Nederlandse discussie staat, zoals gezegd, de problematiek van de grensvervaging centraal, een thematiek die ook in de Franse discussie regelmatig de kop opsteekt. In het Nederlandse boek wordt de vraag gesteld of in deze grensvervaging de toekomst van de kunst besloten ligt. Of, zo luidt het nadrukkelijk, betekent zij juist de teloorgang van de kunst, omdat de kunst zo haar *verheven en autonome positie* verliest? En hoe moeten musea zich verhouden tot deze *nieuwe* ontwikkeling? Moeten ze vasthouden aan het tonen van *hoge kunst*? Of moeten ze actief op zoek gaan naar wat kunst *kán* zijn? En is de betekenis van de beeldende kunst te midden van de *allesomvattende beeldcultuur* niet marginaal geworden? Een andere vraag, die niet in de inleiding wordt gesteld, maar regelmatig terugkeert, is: is er ander cultureel beleid nodig, dat meer aangepast is aan of rekening houdt met deze nieuwe ontwikkeling? Een resem vragen die heel direct verband houden met dit symposium (Wolfson, 2002, blz. 7).

Het uitgangspunt van de Nederlandse discussie staat en valt met de these omtrent de grensvervaging. De grensvervaging heeft een lange voorgeschiedenis en lag al besloten in de *logica van de grensverlegging*, die zo typisch was voor het modernisme. Men denke slechts aan dada, Duchamp, fluxus.. Mijn inziens heeft de grensvervaging als crisis veel te maken met de nawerking van het modernisme en met name zodra deze is gevangen in een verregaande institutionalisering en ritualisering van de kunstwereld.

Het instituut kunst dreef lange tijd op de (1) *mythe van onophoudelijke vernieuwing, grensverlegging en originaliteit*: de kunsthandel, de kunstkritiek en de musea waren (en zijn nog steeds) doordrongen van dat vooruitgangsgeloof. Aan kunstenaars werd bijna gesmeekt om steeds

nieuwe stromingen uit te vinden, zodat het gehele institutionele mechanisme de droom van ongeremde vooruitgang in stand kon houden. De stromingen volgden elkaar steeds sneller op, zodat de vernieuwing uiteindelijk zichzelf verteerde. Ergens in de jaren zeventig viel de motor stil. Plots was er geen dominante stroming meer, waardoor het geheel uiterst onoverzichtelijk werd. Dit leidde tot een gebrek aan transparantie, aan eenduidige criteria, aan kwaliteitsnormen.

Maar het instituut kunst deed alsof er niets aan de hand was. Dat leidde tot verstarring, navelstaarderij, een volgehouden ritueel, waarin het er vooral op aankwam om het instituut draaiende te houden. Als er al een complot is van de kunst, dan ligt dit in (2) deze rituele, onverstoorbare voortzetting van de illusie dat er steeds kunst voorhanden is, die de moeite waard is om gesubsidieerd, tentoongesteld, verhandeld en gecelebreerd te worden. *Ritualisering* gaat hier hand in hand met een onverstoorbare *sacralisering en canonisering van de kunst*. The show must go on!

Deze institutionele logica heeft ook tot gevolg dat er als het ware (3) een *taboe* staat op *een onafhankelijk en kritisch oordeel van hedendaagse kunst*: *de kunst wordt immuun voor kritiek, of de kritiek fungeert enkel als fetisj*. In deze optiek wordt ook wel eens van *smaaktaboe* of *smaakterreur* gesproken. Toen ik enkele jaren geleden in het MUHKA de kakmachine van Wim Delvoye aanschouwde dan had ik als kunstfilosoof het gevoel dat het hier om een uiterst conventioneel, ja zelfs achterhaald kunstwerk ging. Tegelijk echter realiseerde ik me dat dit kunstwerk zodanig door het instituut kunst (en door de media) in bescherming was genomen dat het immuun was geworden voor elk kritisch en afwijzend oordeel. Deze immuniseringstrategie ligt ook verrat in wat ik het *fetisjisme van het discours* zou willen noemen. Zo was tijdens de Documenta X het boek met het theoretisch discours ettelijke malen *zwaarder* (in alle opzichten) dan de vertoonde kunst zelf! Dit fetisjisme van het discours uit zich tevens heel vaak in het feit dat veel kritiek bol staat van de pseudo-filosofie, die de kunst een aura van belangrijkheid zou moeten geven!

Het is in dit soort van institutionele mechanismen dat zich de hele constellatie verdicht, waarin het discours over de crisis van de kunst haar voedingsbodem vindt. Zo is er (4) de Duchampiaanse erfenis van *permanente grensverlegging*, een soort van grensvervaging, die niet langer geloofwaardig lijkt, maar eerder leidt tot excessen, een 'anything

goes' die uitgroeit tot bijna infantiele of pathologische manifestaties van creativiteit, puberale aanstellerij, die de *kloof met het publiek* alleen maar vergroten. Ook hier zijn de voorbeelden legio. Ik denk onder meer aan de Chinese kunstenaar die enige tijd geleden uitpakte met gekookte foetussen dat hij verorberde. Ik denk bijvoorbeeld aan de Franse kunstenaar Orlan die ooit – als kunstwerk - op haarzelf plastische chirurgie liet plegen en de operatie via satelliet wereldwijd liet uitzenden. En wat te denken van de recente performance van de Japanse kunstenaar Yokomo Takahashi die na het drinken van 48 biertjes een evenwichtsbalk besteeg en voor dit naar verluidt 'powerful piece of art' een slordige 8000 dollar ontving (Zie o.m. www.presswhores.com/2005/10/29/japanese-artist-gets-drunk-for-money) Etc.. Etc...

Natuurlijk kan en mag alles in de hedendaagse kunst, of toch ook niet? Een verdere voedingsbodem van de crisis in de kunst lijkt me inderdaad (5) het beroep op de '*kunst als vrijplaats*' dat *tegelijk zeer schatplichtig is aan de institutionele dwang*: de vereisten van het kunstonderwijs en de cv, de uitbouw van netwerken, de macht van curatoren en institutionele bemiddelaars, zoals kunstcritici, galerijhouders, enz... Kunst als beroep, als marketing gaat hier maar al te vaak primeren boven de kunst als roeping. De gelijkenis met een universitaire carrière wordt in dit opzicht steeds groter. Of moet men zeggen dat de kunstenaar zich steeds meer als een culturele ondernemer profileert? Gaat de vrijheid hier ten koste van een endemische onvrijheid?

Dit leidt tot een laatste voedingsbodem voor de crisis in de hedendaagse kunst die men zou kunnen omschrijven als de *paradox van de inclusiviteit*, omdat de *grensverlegging* en de vrijheid uiteindelijk tot *conventie* verwordt, een soort van *exclusiviteit* die op *een vorm van uitsluiting* berust.

3. Grensvervaging als uitdaging.

Kunst in het tijdperk van de onoverzichtelijkheid.

Of: De multi-faciale dynamiek van de kunst.

Het modernisme en de autonome kunst die daar nog steeds, in bepaalde opzichten, een erfgenaam van is, gaan uit van een *lineaire tijdsconceptie*, die haar wortels heeft in het vooruitgangsgeloof van de Verlichting. Dit verklaart tevens waarom de logica van de grensverlegging, eerder dan de

pure grensvervaging, erin centraal staat. De laatste decennia heeft zich evenwel gaandeweg een *rizomatische tijdsconceptie* (Deleuze en Guattari, 1980, blz. 9-37) ontwikkeld die zich tegelijk met name in het differentiedenken wijsgerig heeft vertaald. De kritiek op de *modernistische* traditie verwijst immers naar een ander denkbeeld over vooruitgang en toekomst van de kunst, die ik gemakshalve *postmodernistisch* noem. 'Vooruitgang' is wel nog mogelijk, maar niet langer in lineaire zin. De vooruitgang of ontwikkeling van de kunst wordt niet langer gedragen door een *naïef vooruitgangsoptimisme*, *monolithisch* en bestaande uit de overzichtelijke aflossing van dominante stromingen, een soort van verticale visie van vooruitgang. Het tijdsperspectief is niet langer lineair, maar *cyclisch*, *concentrisch*, *simultaan*, *onbeslist*, *nomadisch*, *meer open*, *minder teleologisch*. De toekomst wordt hierdoor *minder voorspelbaar*, maar tegelijk bevrijdt zij ons van het juk van constante vernieuwing. Er is meer plaats voor ludieke experimenten, voor *ironie*, *imitatielust*, *deconstructie*, *verschuiving*, die simultaan en als het ware in een *superpositie* plaatsvinden.

Aan deze rizomatische tijdsconceptie beantwoordt tevens een ander ruimtelijk concept, een *rizomatische of gedecentreerde ruimte*, waardoor de *gecentraliseerde ruimte* van de vertrouwde geïnstitutionaliseerde kunstwereld aan een regelrechte uitdaging onderhevig is. Niet enkel de tijd is gefragmentariseerd, maar ook de ruimte, de locatie van de kunstwereld: deze ruimte wordt niet langer samengehouden door een alles overkoepelend metaverhaal, dat *totalitair* is, *dogmatisch* en *zeer veel tendensen uitsluit*. Wat vroeger werd uitgesloten, zoals de *lage kunst*, de *populaire cultuur*, de *mode*, de *reclame*, de *volkscultuur*, *kunst uit de diaspora*, de *beeldende expressie van psychiatrische patiënten*, om slechts enkele voorbeelden te noemen, krijgt hierdoor een onvermoede kans om opnieuw of voor het eerst in de kunst aan bod te komen. Dit is een vorm van een vooruitgang of ontwikkeling die *zeer dynamisch* is, eigenlijk veel dynamischer dan het modernisme. Dit verklaart tegelijk de *onoverzichtelijkheid* van het huidige kunstgebeuren, het *multi-faciale en ongrijpbare karakter* ervan. De kunstwereld wordt niet langer centraal geleid, is niet langer inclusief en verticaal van aard maar laat een voortdurende horizontale verschuiving en *decentring* van de kunstwereld laat zien, een soort van onstuitbare hypertext, die bestaande instituties in vraag stelt. Tegen deze ruimtelijke uitdijing bestaan heel wat institutionele weerstanden, maar het lijkt geen twijfel dat deze ontwikkeling aanleiding zal geven tot ingrijpende institutionele

veranderingen. De verplaatsing van heel wat hedendaagse kunst van een museale context naar de publieke ruimte is daar slechts een voorbeeld van.

Dit nieuwe temporeel en ruimtelijk perspectief heeft ook enorme consequenties voor de *grensvervaging* tussen de *bestaande kunstdisciplines* en *media*. Hier wordt de kunstwereld als het ware van binnenuit en van onderaf met een grensvervaging geconfronteerd, die verstrekkende gevolgen zal hebben voor de toekomst van de kunst. Meer en meer kunstenaars bedienen zich nu van een heel gamma van verschillende media. Steeds meer kunstenaars voegen zich in kunstprojecten, waarin verschillende media en kunstdisciplines een verbinding aangaan, vaak ook in combinatie met andere media of disciplines, die traditioneel niet tot de kunst worden gerekend, zoals mode, het stripverhaal, de reclame, het wetenschappelijk onderzoek, de filosofie, enzovoort. Het traditionele beeld van de eenzame kunstenaar, die levenslang in zijn of haar atelier om het meesterschap van een enkel medium worstelt, treedt meer en meer op de achtergrond. Steeds meer komen grensoverschrijdende kunstprojecten op de voorgrond, die bovendien het cultureel beleid meer dan ooit voor een nieuwe uitdaging plaatsen. Het is juist in deze dwarsverbanden en onvoorspelbare tussenruimtes *tussen* de media dat een van de belangrijkste vernieuwingen van de laatste decennia gestalte heeft gekregen. En het is opvallend dat invloedrijke organen van het kunstbeleid blijkbaar nog niet over criteria en kaders beschikken om dergelijke multimediale projecten adequaat te beoordelen.

De *grensvervaging* geldt niet enkel de vertrouwde grenzen tussen disciplines (niet-artistieke en artistieke) en de media (niet-artistieke en artistieke), maar ook de traditionele scheiding tussen culturen, net name Westerse en niet-Westerse culturen, en tevens de scheiding of afstand tussen kunstwerk en kunstbeschouwer. In al deze gevallen lijken er zich dwarsverbanden en onvoorspelbare of ongrijpbare tussenruimtes te ontvouwen, die nieuwe criteria en kaders noodzakelijk maken voor de kunstbeoordeling en het kunstbeleid. Steeds meer worden we geconfronteerd met kunst die *interdisciplinair, intermediaal, intercultureel en interactief is*. Kunst die noch wetenschap noch kunst is, maar iets daar tussenin zweeft. Bijvoorbeeld een bio-installatie. Kunst die noch techniek noch kunst is, maar iets daartussenin. Bijvoorbeeld sommige vormen van net.art. Kunst die noch fotografie noch schilderkunst is, maar iets daartussenin. Kunst die noch dans noch

muziek is, maar iets daartussenin. Kunst die noch westers noch niet-westers maar iets daartussenin, waarbij sprake is van een ‘derde ruimte’ (Bhabha, 1994, blz. 36-39), ‘double consciousness’ (Dubois, 1982, oorspr. 1903) en zelfs van ‘multiple identities’ (Hall, 1992).

4. Kunst als intermediaal gebeuren.

In verband met de crisis in de kunst en grensvervaging is vaak de vraag gesteld of de hedendaagse (beeldende) kunst in de huidige beeldcultuur niet marginaal is geworden en volkomen is ondergesneeuwd. Is er nog een specifiek kenmerk van de kunst, is er nog sprake van artistieke identiteit? Wat de identiteit betreft, moge duidelijk zijn dat gegeven de grensvervaging tussen disciplines, media en culturen er niet langer sprake is van een gegeven en volgehouden identiteit, maar van meerdere identiteiten, *multiple identities*. Dit slaat niet alleen, zo denk ik, op de diaspora-kunstenaar die altijd tussen twee of meerdere culturen staat, maar ook voor de Westerse kunstenaar die zich van verschillende media en disciplines bedient. Het medium is geen neutraal doorgeefluik van een gegeven identiteit, maar de identiteit wordt medebepaald door het gebruik van een medium.

Als er al een specifiek kenmerk is waardoor kunst zich van de beeldcultuur in het algemeen onderscheidt, dan ligt dit in de aard van het scheppingsproces, de wijze waarop met media wordt omgegaan. We kunnen hier een onderscheid maken tussen:

(a) Multimedialiteit

De digitale media zoals het WWW en computergames combineren stilstaande beelden en bewegende beelden, drie soorten geluidselementen (gesproken woord, muziek en geluiden) en het geschreven woord. De multimedialiteit nemen de digitale media onder andere over van film en televisie.

(b) Transparantie en onmiddellijkheid

Media, ook in een multimediale context, streven ernaar dat het medium zelf vergeten wordt (mediumvergetelheid!): zij spreiden een fascinatie voor het medium tentoon waardoor de optische illusie in de schilderkunst of de digitale of virtuele schijn in nieuwe media zeer effectief is. Deze transparantie van het medium wordt ook heel vaak gekoppeld aan het begrip *onmiddellijkheid* (immediacy). Men

spreekt ook van *transparante onmiddellijkheid* (Bolter en Grusin, 1999)

(c) *Hypermedialiteit*

Kenmerkend voor de hypermedialiteit is een omgang met het medium waarbij de *materialiteit* van het medium wordt getoond, geobjectiveerd, verstoord, enz... (Cfr. Van den Braembussche, 2005). Hier worden we geconfronteerd met een *zekere afstand* van het medium, een soort van metaniveau, metafiction, metanarrativiteit, waarbij *over* het medium zelf –de roman, de film, de computergame, enz..- iets wordt gezegd of getoond. Deze *zelfreflexiviteit* van het medium lijkt me in heel wat media-kunst de artistieke invalshoek te bepalen, waarbij er sprake is van een nieuw soort van esthetische ervaring –in elk geval een ervaring die de zuivere fascinatie of onverzadigbare bevrediging doorbreekt. Het is een esthetische ervaring die reeds is doordrongen van een conceptuele invalshoek, hoe paradoxaal dit ook moge lijken. Dit kan gaan van het tonen van een gebruiksvoorwerp buiten zijn normale functionele context tot het tonen of het bewust maken van hoe een computergame in elkaar steekt.

(d) *Intermedialiteit*

In het verlengde van hypermedialiteit ligt intermedialiteit, omdat hier reeds zelfreflexiviteit wordt voorondersteld. Intermedialiteit onderscheidt zich van multimedialiteit omdat hier niet enkel de combinatie van oude en nieuwe media wordt aangewend om een transparante onmiddellijkheid te verwezenlijken, maar om onbepaalde tussenruimtes tussen de verschillende gebruikte media op te zoeken. Door de intermedialiteit worden wij niet enkel geconfronteerd met de materialiteit van media, maar tegelijk worden de gebruikte media onbekend, ongrijpbaar, onzegbaar, onbepaald, opaak en niet-transparant. Intermedialiteit betreft deze ‘in-between’, deze ontoonbare of onzegbare ruimte, het onzichtbare in het zichtbare (Merleau-Ponty), het ‘ontoonbare in het getoonde’ (Lyotard) of de tussenruimte, die ‘ergens’ tussen of aan gene zijde ligt van zichtbare en onzichtbare (Derrida), van het geluid en de stilte (Cage, Brian Eno), van de beweging en de niet-beweging (Cunningham, Emio Greco). Deze intermediale tussenruimte, die niet in woord, beeld of klank uit te drukken is, staat heel dicht bij de ervaring van het *sublieme*, zoals dit door Kant reeds in 18^{de} eeuw is

uitgewerkt en recentelijk door Lyotard werd geactualiseerd (Cfr. Van den Braembussche, 2000, 163-166 en 321-323).

5. De waardering van de kunst. Een kunstfilosofisch perspectief

Met het sublieme zijn we aanbeland in het laatste luik van deze lezing, namelijk de waardering van kunst, de thematiek van het esthetisch oordeel. In elk geval wordt in het boek 'Kunst in crisis' de meer inhoudelijke discussie over de kunstbeoordeling angstvallig vermeden. Regelmatig wordt verwezen naar normen en conventies, naar artistieke kwaliteit, naar de noodzaak aan een meer aangepaste kunstbeoordeling en een discours dat meer betekent dan het zoveelste marketinginstrument. Maar nergens wordt ook maar de geringste poging ondernomen om uit te leggen wat kwaliteit zou kunnen zijn, waaruit zo een aangepaste kunstbeoordeling of zo een nieuw soort van discours zou kunnen bestaan.

Van discours gesproken. Op de vraag wat kunst tot kunst maakt, een vraag die in het perspectief van de grensvervaging, onvermijdelijk is, luidt het in het boek 'Kunst in crisis' steevast: de context. Is het echter voldoende dat een object, een videoclip of wat dan ook in een museum belandt opdat dit alles kunst zou zijn? Niets is minder waar. In eerste instantie moet de kunstgeschiedenis minstens rijp zijn voor de aanvaarding van nieuwe kunstuitingen. Zo zou het urinoir (*Fountain*) van Duchamp in 1840 nooit als kunstwerk geaccepteerd zijn. Het is nog de vraag of zijn eigen tijd er wel rijp voor was. Het urinoir werd namelijk kort voor de opening van de tentoonstelling van de *Society of Independent Artists*, waarvoor het was ingediend, verwijderd omdat de aanwezige bestuursleden vonden dat het geen kunstwerk was of kon zijn. Hier ziet men hoezeer, in tweede instantie, een voorafgaande theoretische legitimering van de kunst bepaalt of iets al dan niet wordt tentoongesteld (De Duve, 1998).

Deze theoretische legitimering brengt ons tenslotte tot het hart van de kunstbeoordeling en de waardering voor kunst in het algemeen. Waarom hebben wij nog steeds hooggespannen verwachtingen ten aanzien van kunst? Aloude modernistische criteria zoals authenticiteit, oorspronkelijkheid, vakmanschap enzovoort zijn volgens de meeste auteurs uit de tijd, achterhaald, hopeloos verouderd. Maar welke kwaliteitseisen of normen er dan wel moeten worden gesteld aan de hedendaagse kunst blijft volslagen in het ongewisse.

Vanuit een kunstfilosofisch perspectief is de vraag belangrijk of en in welke mate een kunstwerk ons confronteert met het onzegbare, het onmededeelzame, het ontoonbare, het ondefinieerbare. Het is dit ongrijpbare karakter van het kunstwerk dat de waarde of, zo men wil, de meerwaarde van de kunst belichaamt, of het nu om een schilderij gaat of een videoclip, om een gebruiksvoorwerp of een foto, een multimediale ervaring of een performance, een digitaal experiment of een eenvoudig gebaar. Dit verklaart ook waarom kunst, ook hedendaagse kunst, ons nog steeds vermag te raken, te beroeren, te ontroeren, te fascineren. Is de crisis in de kunst niet juist actueel omdat de hedendaagse kunst ons nog zelden tot in onze diepste vezels raakt?

Maar we kunnen de crisis ook als een unieke kans zien. Naast de ervaring van het mooie of het sublieme, heeft de Franse filosoof Lyotard gewezen op het belang van *het interessante, het intrigerende, het explorerende, het grensverleggende* [Lyotard e.a., 1993]. En in zekere zin laat de hedendaagse kunst een nieuw soort ervaring zien, die veel meer op het vlak ligt van de terreinverkenning, het onderzoek, waar juist het theoretisch discours of de uitleg van eminent belang is voor het kwaliteitsoordeel van een kunstwerk of een kunstproject. Het is hier dat de kunst een affiniteit vertoont met de wetenschap en nieuwe gebieden kan ontsluiten, die op de lange termijn ook de esthetische ervaring ten diepste kunnen veranderen of verrijken. Vanuit dit perspectief ligt in de huidige samenwerking én confrontatie tussen de verschillende media ongetwijfeld de toekomst van de kunst besloten.

* Lezing gehouden op het symposium THE LEOPARD'S SPOTS- Bekent Hedendaagse Kunst Kleur?, Universiteit Gent, 14-16 December 2005. De tekst werd in het Nederlands gepubliceerd in: Claire Van Damme, Patrick van Rossem en Catherine De Dijcker (Eds.), *The Leopard's Spot. Bekent hedendaagse kunst kleur?*, Gent, Academia Press, 2007 (pp. 71-80).

LITERATUUR

Bhabha, Homi K. (1994)

The Location of Culture.

London & New York

Bois, W.E.B. (1969; oorspr. 1903)

The Souls of Black Folks

New York

Bolter, Jay David and Richard Grusin (1999)

Remediation.

Understanding New Media.

Cambridge

Braembussche, A.A. Van den (2001)

Denken over Kunst.

Een Inleiding in de Kunstfilosofie.

Bussum

Braembussche, A. A. Van den (2005)

‘Het oog en de interface.

Een esthetische exploratie van nieuwe media en kunst’.

E-view, 2005, nr. 1 (1-11).

<http://www.comcom.uvt.nl/e-view/05-1/braembussche.pdf>

Dagen, Philippe (1997)

La haine de l'art

Parijs

Deleuze, Gilles en Felix Guattari

Capitalisme et schizophrénie, 2 :

Mille Plateaux

Parijs

Duve, Thierry de (1998)

Kant after Duchamp

Massachusetts

Hall, Stuart (1992)

‘The Question of Cultural identity’,

in: Stuart Hall, David Held and Tony Mc Grew (Eds.),

Modernity and Its Futures (273-316)

Cambridge

Lyotard, Jean-Francois e.a. (1993)

Over het Interessante

Antwerpen

Michaud, Yves (1997)

La crise de l'art contemporain

Parijs

Wolfson, Rutger (2003)

Kunst in crisis

Amsterdam/Middelburg

Veire, Frank Vande (2003)

'I love Art, You love Art, This is Love'

met o.m. reacties van Jan Hoet,

Thierry de Cordier, Stefan Hertmans e.a.

www.ibknet.be