

## **Art Worlds herlezen**

H.S. Becker; *Art Worlds*. Berkeley, University of California Press, 1982. ISBN 0-520-05218-8

*In 1998 deed vroeg een medewerker van Het Boekmancahier mij het boek Art Worlds van Howard Becker opnieuw te bespreken, dit in het kader van hun sectie 'pas herlezen'. Ik gaf aan dit verzoek gevolg en schreef de onderstaande tekst. Echter, de tekst werd niet gepubliceerd omdat hij 'te kritisch' was.*

Wat betekent dat, herlezen? Laat ik beginnen met een aantal preliminaire opmerkingen. Een tekst (her)lezen betekent een tekst (her)interpreteren, een tekst in verband brengen met andere teksten en contexten. Een tekst herlezen betekent onvermijdelijk een tekst confronteren met nieuwe ervaringen en andere connotaties. Blijkbaar is er over een tekst steeds weer iets anders of iets meer te zeggen. Dit komt niet alleen op het conto van de lezer. Elke tekst laat juist als tekst een in principe niet af te bakenen reeks interpretaties toe. Dit heeft alles te maken met de materialiteit van een tekst. Het surplus aan zin dat een tekst produceert, ligt niet in de betekenisrijkdom achter de tekst, maar in het netwerk van onvervangbare materiële inscripties. Met de schriftuur begint het eindeloze spel van interpretaties, eindeloos omdat de tekst enerzijds de afwezigheid instelt van een oorspronkelijke bedoeling (van de auteur) en anderzijds een uiteindelijke betekenis steeds opschort.

Ik las *Art Worlds* voor de eerste keer in 1990, in het doctoraal I van mijn studie Kunst en Cultuurwetenschappen aan de Erasmus Universiteit. Dit was tevens mijn eerste kennismaking met een sociaal-wetenschappelijke benadering van kunst en de wereld daar omheen. Nu, anno 1998, herlees ik *Art Worlds* met in mijn hoofd de problematiek waarmee ik mij tijdens mijn promotie-onderzoek bezig houd. Ik ben veranderd en lees de tekst van Becker met een andere bril. Maar het is evenzeer de tekst die mij als het ware toestaat andere betekenissen te genereren, andere verbanden te leggen, een andere kijk op *Art Worlds* te presenteren.

Het is mijn bedoeling in deze herlezing van *Art Worlds* de enigszins gecompliceerde relatie die Becker onderhoudt met de institutionele of kunstwereld-theorieën van George Dickie en Arthur Danto wat nader te onderzoeken. Hierbij zal de relatie tussen kunstenaar en kunstwereld centraal staan. Misschien is het geen goed idee *Art Worlds* te lezen vanuit een al te filosofische of theoretische optiek. Becker wijst er herhaaldelijk op dat hij geen sluitend theoretisch kader wil presenteren maar simpelweg uit wil gaan van empirisch waarneembare feiten. Naar mijn mening ontkomt Becker echter niet aan het probleem dat hij buiten het bestek van zijn boek wenst te houden, namelijk een doordenken van de vierhoeksverhouding tussen kunst, kunstwerk, kunstenaar en kunstwereld. Herhaalde malen dreigt Becker in dit door hem ter zijde geschoven probleem verstrikt te raken.

*Art Worlds* kan worden samengevat als een sociologisch onderzoek naar kunst als een collectieve activiteit. Becker is geïnteresseerd in de coöperatieve netwerken van producenten, distributeurs en consumenten van kunstwerken - ofwel 'to denote the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that art world is noted for' (p.x). In tegenstelling tot de gangbare kunstsociologie is zijn aandacht gericht op het uitgebreide sociale systeem van collectieve activiteiten die noodzakelijk zijn om een kunstwerk te produceren, te distribueren en daarmee toegankelijk te maken voor consumptie. In een bondige definitie beschrijft hij de kunstwereld als een wereld die bestaat uit 'all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art' (p.34).

Een meer hiërarchisch geordende indeling van de kunstwereld volgens Becker laat zich wellicht het beste omschrijven als een in principe oneindig uit te breiden reeks van concentrische cirkels rondom een centrum dat gevormd wordt door de kunstenaar en/of het kunstwerk. (Hoe verder een cirkel van het centrum verwijderd is, des te minder heeft hij te maken met de daadwerkelijke totstandkoming van het kunstwerk.) Reeds vroeg in *Art Worlds* kunnen we lezen dat het de kunstenaars zijn die het hart van de kunstwereld vormen. De kunstenaar is voor Becker 'the person who performs the *core activity* without which the work would not be art ... The artist thus works in the *center* of a network of cooperating people' (p.24-5, cursivering MC). Het zijn de kunstenaars die uiteindelijk iets tot kunst maken.

Het is duidelijk - en hij signaleert dit zelf ook - dat Becker hier onmiddellijk verstrikt raakt in een hermeneutische cirkel zoals die reeds in 1935 door Heidegger in *Der Ursprung des Kunstwerkes* werd beschreven. De kunstenaar is de oorsprong van het kunstwerk maar omgekeerd bestaat er geen kunstenaar zonder kunstwerk. Beiden bestaan bovendien niet zonder het begrip kunst wat op haar beurt weer een kunstenaar of een kunstwerk vooronderstelt, etc. Hierop wil ik hier echter niet verder ingaan.

Met in het achterhoofd het primaat van de kunstenaar beschrijft Becker in een later hoofdstuk de rol van de kunstfilosofie en dan met name de institutionele of kunstwereld-theorieën van George Dickie en Arthur Danto. Becker gebruikt de institutionele theorie in eerste instantie als een illustratie van zijn stelling dat de ene esthetische theorie door een andere vervangen wordt als de eerste niet langer voldoet. Zo schieten de mimesistheorie, de expressietheorie en de formalistische theorie tekort om het werk van Marcel Duchamp en Andy Warhol te duiden. *Fountain*, het tentoongestelde urinoir van Duchamp, laat ons zien dat een eigenschap van een werk niet langer constitutief is om iets al dan niet tot kunst te bestempelen. Of om het met de woorden van Danto te zeggen: 'To see something as art requires something the eye cannot descry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld'. Vervolgens omschrijft Dickie die kunstwereld als 'a loosely organized, but nevertheless related, set of persons including artists (understood to refer to painters, writers, composers), producers, museum directors, museum-goers, theater-goers, reporters for newspapers, critics for publications of all sorts, art historians, art theorists, philosophers of art, and others'. Het moge duidelijk zijn dat zowel Dickie als Becker (en Danto) kunst wensen te beschouwen vanuit een sociaal perspectief. En hoewel Becker wel wat kritiek heeft op het werk van Dickie en Danto onderkent hij een analogie met zijn eigen kunstwereld-concept.

Daarmee is de als illustratie gepresenteerde institutionele theorie uitgegroeid tot een impliciet theoretisch fundament voor Becker's meer empirisch georiënteerde sociologie. Wat een bijzaak, een supplementaire illustratie leek, blijkt een belangrijke pijler voor *Art Worlds* te zijn geworden.

Maar hier openbaart zich ook tevens een probleem, een tegenstelling in het werk van Becker die door hem niet lijkt te worden opgemerkt. Want ondergraaft niet juist de notie van een kunstwereld dat de kunstenaar zich in het centrum van de kunstwereld bevindt? Of om de tegenstelling nog een keer in de woorden van Becker weer te geven: 'We see, finally, that aestheticians (or whoever does the job) provide the rationale by which art works justify their existence and distinctiveness' (p.164). Kunst heeft de (institutionele) theorie nodig om zich als kunst te kunnen manifesteren. In de zin die daarop volgt, neemt Becker deze uitspraak echter weer terug: 'Art and artists can exist without such a rationale ...' (p.164). Becker houdt hier de mogelijkheid open de kunstenaars in het centrum van de kunstwereld te houden en de theorie in de periferie te plaatsen. Maar deze zin besluit ongeveer het hoofdstuk waarin de institutionele theorie is besproken, een bespreking die aangeeft dat deze theorie nu juist nodig is - en Becker lijkt daarmee in te stemmen (p.163) - om kunst van niet-kunst te kunnen onderscheiden.

De institutionele theorie leert ons dat de kunstenaar het supplement van de kunstwereld nodig heeft om als kunstenaar te kunnen verschijnen en (h)erkend te worden. De kunstenaar is daarmee doordrongen van een fundamenteel tekort. Wanneer een supplement namelijk iets moet toevoegen of aanvullen bij datgene wat er reeds is dan is dit slechts noodzakelijk wanneer dat 'oorspronkelijke' in zich onvolledig is. En in dit geval is de kunstwereld als supplement de noodzakelijke mogelijksvoorwaarde voor het verschijnen van de kunstenaar. Analoog hieraan constateert Becker dat kunstenaars het kader van een kunstwereld nodig hebben om hun werk en daarmee zichzelf als kunstenaar te kunnen legitimeren (p.163).

Net als de kunstenaar wordt het kunstwerk gekenmerkt door een tekort. De plaatsing van een kunstwerk in de context van een kunstwereld (in een museum, als onderwerp van een kunstkritiek of kunsttheorie, etc.) is een noodzakelijke voorwaarde opdat het kunstwerk als kunstwerk kan verschijnen. De bijzaak (de kunstwereld, het museum, de kritiek, de filosofie, etc.) wordt hoofdzaak. De hiërarchische relatie tussen het *ergon* (het 'eigenlijke' werk) en het *parergon* (letterlijk: dat wat zich buiten het werk bevindt) wordt geproblematiseerd. Zonder het *parergon* kan het *ergon* zich niet definiëren.

Laat ik de signatuur op of van een kunstwerk omschrijven als het afleggen van de getuigenis van het feit dat iemand dit gemaakt heeft. Deze signatuur heeft de contrasignatuur nodig van de kunstwereld, de institutionele ruimte waarbinnen het kunstwerk kan worden ontvangen en gelegitimeerd. Zonder deze politieke en sociale contrasignatuur zou het geen kunstwerk zijn, zou er geen signatuur zijn. De signatuur bestaat zelfs niet vóór de contrasignatuur, die steunt op de maatschappij, conventies, instituties, legitimatie-processen, etc. Het werk is de getuigenis van een signatuur maar dit is alleen mogelijk via een contrasignatuur van een kunstwereld die dit als een kunstwerk wil beschouwen. In deze zin is er geen signatuur voor de contrasignatuur. De oorsprong van een kunstwerk begint dus eigenlijk bij de (contrasignatuur van de) geadresseerde. Wellicht hebben we de indruk dat het signeren van een werk gebeurt op eigen initiatief. Dit wordt echter geproduceerd door de toekomstige tijd van de contrasignatuur.

Beschouwen wij een kunstwerk als een uniek produkt dan heeft zij de niet-uniek-makende kunstwereld nodig voor bescherming, herkenning en waardering. Daarmee is overigens niet automatisch het primaat van de kunstwereld uitgeroepen. Op haar beurt heeft de unificerende kunstwereld het unieke kunstwerk nodig om zich als kunstwereld te manifesteren en bijvoorbeeld noties omtrent conventies te kunnen ontwikkelen. In dit discours laten zich twee stemmen onderscheiden: de stem van het unieke kunstwerk en de stem van het systeem waarin het werk moet passen om herkend te worden als kunstwerk (bijvoorbeeld door regels, definities, grenzen en concepten). De ene stem wil de uniciteit aantonen waar de andere laat zien hoe dit 'unieke' is ingebed in een web van gelijkaardige werken. Deze twee stemmen strijden steeds maar zijn tevens tot elkaar veroordeeld; de een kan niet zonder de ander verschijnen; zonder kunstwereld geen kunstwerk, maar zonder kunstwerk ook geen kunstwereld.

Noch de kunstenaar, noch het kunstwerk of de kunstwereld kan nog langer gedefinieerd worden vanuit de hiërarchische oppositie centrum-periferie. Er is geen eenduidig centrum aan te wijzen; de periferie blijkt vaak juist het centrum te zijn, terwijl het centrum naar de periferie verhuist. Noch het kunstwereld-concept noch de kunstenaar kan als centrum gelden en in eenzelfde beweging bevinden beide zich in het (beter gezegd: een) centrum.

Ook in deze herlezing blijven interessante vragen noodzakelijkerwijs onbesproken, vragen die veel met kaders, met afbakening, afgrenzing en uitsluiting te maken hebben. Enkele wil ik er ter gedachtenvorming aan u voorleggen. (a) Hoever kan men gaan in het trekken van cirkels rondom de kunstenaar die nog tot het kunstwereld-concept gerekend kunnen worden? 'It is not clear what to include in an analysis of art worlds and what to leave out', aldus

Becker (p.37) en geeft daarvan op de eerste pagina van *Art Worlds* al een treffend voorbeeld. Om het idee van kunst als collectieve activiteit te illustreren citeert hij de schrijver Anthony Trollope die voor zijn werk afhankelijk is van een butler die hem elke ochtend om half zes wekt en koffie brengt. Hoe is dit te rijmen met de pragmatische inzet van Becker wanneer hij schrijft: 'For practical purposes, we usually recognize that many people's cooperation is so peripheral and relatively unimportant that we need not consider it' (p.35)? (b) Behoren kunstenaars in al hun activiteiten tot de kunstwereld? Het antwoord lijkt duidelijk, een ontkenning ligt voor de hand. Maar ook hier stuiten we op het probleem van de afbakening, het trekken van een grens die ten allen tijde arbitrair en voorlopig zal zijn. (c) Becker is enigszins onduidelijk over de status van kunstfilosofen. Aan de ene kant presenteert hij deze als een groep die haar aparte, afgebakende taak heeft binnen het instituut kunstwereld; aan de andere kant citeert hij met een zekere instemming de filosoof Kjølrup die esthetici omschrijft als mensen die een begrip hebben van de kunstwereld als geheel. Zij moeten als het ware van buitenaf analyseren hoe alle verschillende groepen binnen de kunstwereld met elkaar communiceren. Kunstsociologie zoals Becker die voorstaat en kunstfilosofie lijken elkaar dus te overlappen of zelfs samen te vallen op dit punt. (d) En wat is eigenlijk de positie van Becker zelf? Hij lijkt zich zowel binnen als buiten de kunstwereld te bevinden. Aan de ene kant plaatst Becker de sociologen en daarmee hemzelf duidelijk buiten de kunstwereld: 'to the sociologist studying art worlds, it is as clear as, but no clearer than, it is to the participants *in* them ...'(p.36, cursivering MC). Als socioloog kijkt Becker naar esthetische theorieën om te constateren dat nieuwe zich aandienen wanneer oude niet langer voldoen. Maar is dit niet precies wat *Art Worlds* pretendeert te doen, een alternatief bieden voor reeds bestaande benaderingen van kunst? En bevindt Becker zich daarmee niet eveneens binnen de dynamiek van de kunstwereld?

Het zal moeilijk, zo niet onmogelijk zijn deze vragen op bevredigende laat staan definitieve wijze te beantwoorden. Misschien is dat ook niet de bedoeling. Misschien is het slechts mijn bedoeling te laten zien hoe deze vragen opgeroepen worden in een tekst die pretendeert zich daar niet mee in te willen laten. Aan deze vragen te ontkomen lijkt door de tekst zelf onmogelijk te worden gemaakt.