

## **Vertoog en Literatuur**

### **cahier 5: Orthodoxie (...) applaus**

Henk Oosterling 1995

"Lof der veelstemmigheid" in: *Tmesis* 6, Cahier voor Cultuur, pp. 121-126.

"De toeschouwer zou gaan denken dat hij, zelf, deel uitmaakt, onbewust, van de Claque (wat, trouwens, de absolute en onbetwistbare waarheid is); maar het is beter daaromtrent in zijn geest een element van twijfel te laten"(166).

Villiers de l'Isle-Adam geeft in "De applaus-machine" uit 1888 een prachtige persiflage van de ovationele houding die tot voor kort als grondvoorwaarde van de orthodoxie gold. Geen enkele traditie kan zonder instemmend applaus. De vraag of nu, ruim honderd jaar later, Villiers applausmachine een voldongen feit is, wordt in cahier 5 met de titel "Orthodoxie (...) applaus" op genuanceerde wijze geëxploreerd. Dat deze exploratie in een tijd waarin de orthodoxie zo niet ten onder is gegaan dan toch minstens beduidend aan zeggingskracht heeft ingeboet een problematische onderneming is, blijkt wel uit de toon van de verschillende bijdragen. Hoewel niemand betreurt dat het applaus van angstige bureaucraten verstomd is, wordt er over de transformatie van de instemmende ovatie in de op massaconsumptie gerichte populariteitspolls verschillend geoordeeld. Zo spreken sommigen met een zekere melancholie over het verdwijnen van de applaudiserende subjectiviteit, terwijl anderen menen dat met de diversiteit van keuzes die uit de versplintering van de orthodoxie is voortgekomen juist een benard individualisme is overwonnen.

Op de achtergrond van de ovationele thematiek speelt, zo blijkt al snel, de waardering voor het verschil tussen een moderne, kritische distantie en een 'postmoderne', affirmatieve overgave. Dat deze problematiek het toonaangevende perspectief van de bundel vormt, laat zich aflezen aan de filosofemen die voortdurend opduiken: hetzij in de gedaante van de aloude vraag naar het statuut van de schijn of de fictie, hetzij in die naar de cartesiaanse lichaam-geest problematiek of naar de aard van de kantiaanse subject-object verhouding. Op steeds weer andere wijze wordt er een poging gewaagd dit denken in opposities te herwaarderen of te transformeren. Dat daarbij regelmatig namen van denkers als Derrida, Lyotard en Foucault vallen, is geenszins verwonderlijk.

#### **1. Orthodoxie**

Al onmiddellijk in het openingsartikel van De Dijn wordt in de ondertitel de thematiek van de orthodoxie op derrideaanse wijze getoonzet. Door de nadruk op "de onmogelijkheid en de noodzakelijkheid van de orthodoxie"(7) wordt een lans gebroken voor een ambigue verhouding ten opzichte ervan. De kern van in een traditie overgeleverde waarden die in de orthodoxie als "de combinatie van meesterschap en sociaal erkende autoriteit in dienst van het bewaren van een (onderdeel van een) traditie" besloten ligt, heeft een paradoxale karakter, omdat deze waarden altijd een concrete cultuur-historische vorm aannemen. Als zodanig zijn ze kwetsbaar, want aan verandering onderhevig. Het besef van deze arbitrariteit weerhoudt individuen er echter niet van zich aan 'de meester' over te geven teneinde nieuwe waarden deelachtig te worden. Juist het paradoxale inzicht in het precaire evenwicht tussen het willekeurige en het noodzakelijke maakt deze overgave, deze ovationele houding mogelijk. Eén van de mogelijke antwoorden op de vraag of er een 'niet-totalitaire orthodoxie' kan bestaan, hangt af van de wijze waarop individuen met het besef van de eindigheid, met de

begrenzing van waarden kunnen omgaan: de oppositie actief-passief vervluchtigt in "de wil tot bescherming met een zekere passiviteit in het besef dat datgene waarom het gaat ons ook telkens weer ontsnapt"(20). Het (ver)dragen van deze paradox lijkt een van de sleutels tot een andere houding ten aanzien van de orthodoxie. Dat dit een radicale opschorting van ieder dogma en elke definitieve waarheid impliceert weerklinkt in de slotzinnen. Daarin wordt een denken geïmagineerd waarin enerzijds de utopie kan worden gekritiseerd, terwijl anderzijds haar intentie - "een belofte van toekomst *als belofte*"(21) heet het opnieuw derrideaans - wordt gerespecteerd.

De hierin impliciet veronderstelde transformatie van een modernistische tijdsnotie blijkt het aangrijpingspunt voor de vanuit kunsthistorisch oogpunt ingezette kritiek op de orthodoxie van Mark Elchardus. Volgens hem is de machine-metafoor nog steeds constitutief voor het moderne denken. De speurtocht naar een sluitend systeem met onveranderlijke wetten, die door deze metafoor gesuggereerd wordt, heft de tijd geleidelijk aan op: "Kern van de zaak is en blijft de machine-metafoor: het zoeken naar een goddelijk, tijdloos heden"(29). Van een principiële openheid naar de toekomst is hierbij geen sprake. Niet alleen de avantgarde leeft, ondanks de kritische distantie tot de moderne burgerlijke cultuur, volgens Elchardus nog van deze metafoor, de postmoderne mens kan er evenmin aan ontsnappen.

Hoewel er veel af te dingen is op zijn interpretatie van 'de postmoderne persoonlijkheid' wijst hij er terecht op dat "de postmoderne man of vrouw wil leven in en voor het heden, wars van projecten en verhalen, niet langer beladen met toekomstplannen, bestemmingen, hoop, visies, geloof en andere balast"(30). Kortom, hij of zij is in de begeerte naar de begeerte zelf wars van iedere traditie en orthodoxie. Toch blijkt onder deze ogenschijnlijke speelsheid en vluchtigheid een nieuw soort orthodoxie schuil te gaan. Om dit hard te maken worden modern en postmodern, gegeven hun gemeenschappelijke metaforische gestemdheid, gemakshalve op een hoop gegooid. Aan het eind van het stuk loopt alles zelfs hoogst postmodern in elkaar over. De premodern en de moderne zijn recht in de leer, terwijl de moderne orthodoxen - waartoe met name Lyotard en Baudrillard worden gerekend - ogenschijnlijk geen leer meer hebben - "zij zijn postmodern, libertariër of neoliberal"(32) heet het - maar in de al te nadrukkelijke verkondiging van dit inzicht ongewild een nieuwe orthodoxie introduceren.

In een foucaultiaanse wending meent Michel Maffesoli dat het verschil in de kwaliteit van de actuele doorwerking van de orthodoxie hierin is gelegen, dat zij haar wrede masker heeft afgelegd en nu via anonieme dwang invloed uitoefent. De 'ontmaskering' van deze dwang kan slechts voltrokken worden via een radicale kritiek op het waarheidsbegrip à la Nietzsche. Het problematiserende karakter waarvan reeds bij De Dijn sprake was, komt opnieuw naar voren: in deze kritiek gaat het namelijk eerder om een problematisering dan om het bieden van oplossingen. Maffesoli dicht de intellectueel de taak toe een 'monastieke praktijk'(36) te ontwikkelen: "Dat leidt tot een contrapuntische manier van schrijven die bestaat uit oneindige variaties rond een object dat men nooit in zijn totaliteit kan vatten"(37). Daarin resoneert een 'onthecht denken' als "een goede verzekering tegen het dogmatisme ..." (40)

In zijn kritiek op het cartesische dualisme en naar aanleiding van een tekst van de kortgeleden aan AIDS overleden Hervé Guibert verlegt Patrick Vandermeersch de aandacht naar dat wat hij 'een katholiek, orthodox lichaam' noemt om het probleem van de zingeving, eigen aan de orthodoxie, aan de orde te stellen. Ongewild levert hij kritiek op Elchardus machine-metafoor en lijkt hij zich eerder bij De Dijn aan te sluiten als hij het lichaam "als bron van duistere zinvolheid"(45) schetst. Vandermeersch die er, waarschijnlijk met Bataille in het achterhoofd, op wijst dat het juist de erotiek is die de dichotomie van lichaam en geest

overstijgt, komt tenslotte - na een verwijzing naar barokke grafmonumenten, die ons fascineren en afstoten - uit op een specifieke interpretatie van de functie van de orthodoxie: "Om toch een vorm van huiselijkheid in die fascinerende maar bevreemdende wereld te vinden, moet het (individu, ho) gaan speuren naar de wijze waarop anderen zich in die wereld bewegen om zich naar hun gedrag te voegen". Dat het hierbij om meer dan dociele navolging van een gegeven regelstelsel gaat blijkt uit de toevoeging: "Maar het gaat om een speuren, niet om het beluisteren of lezen van goed geformuleerde regels."(57) De *doxa*, het schijnweten waaraan het ik zich hecht, is precies het eigen lichaam waarvan Guibert de onttakeling zo meedogenloos beschreef. In de crisis van de overkoepelende verhalen "wordt zingeving doorgegeven via gedeelde lijfelijkheid"(59). Het ambigue zingevingsproces en de onderwerping aan autoriteit wordt tenslotte verankerd in "het besef dat de ultieme ervaring van zinvolheid in een gewelddadige en vreemde erotisering van het eigen ik te vinden is"(60). Het fysieke aspect wordt verderop op verschillende wijze uitgewerkt. Zo worden lichaam en erotiek door de Spanjaard Juan Goytisolo als subversieve instanties gepresenteerd die de literatuur door de eeuwen heen hebben bestookt: de ontdekking in stoffige achterafkamertjes van bibliotheken van erotische boeken toont de terreur van de orthodoxie.

Op meer verkapte manier komt dit in de bijdrage van de Bulgaar Nikola Georgiev terug. Hij belicht het rituele karakter van de meeting: "Belangrijk is de handeling om de handeling, in casu het houden van de meeting, en niet zozeer de 'vulling' ervan"(66). De 'roes van het getal' is maatgevend voor de waardering en de effectiviteit wordt ontleend aan de bezwering. Zijn semiotische analyse van de lichaamstaal maakt duidelijk dat, ondanks de roep om een nieuwe gemeenschappelijke taal na 1990, deze uiteindelijk vegeteert op de reeds gegeven gemeenschappelijkheid: "Hun zoek naar iets wat ze al hebben, waarvan ze helemaal doordrenkt zijn en waaruit ze zich, althans momenteel, niet los kunnen maken, is zinloos en onmogelijk. De taal die ze stuk voor stuk bij elke gelegenheid spreken is volkomen gemeenschappelijk: van hun meest abstracte verbale constructies tot en met het bewegen van hun vingers"(72).

Op indirecte wijze stelt ook de Hongaar Lorand Hegyi het oppositionele denken ter discussie als hij de aandacht vraagt voor die 'verlichte' geesten die onder het juk van de orthodoxie in staat waren de politieke noodzaak te weerstreven om in zwart-wit termen te denken. Het zwaktebod in Elchardus' conclusie wordt overboden door Hegyi's inzicht dat deze critici vaak in weerwil van zichzelf tot "de priesters van de nieuwe orthodoxie"(75) worden. Precies dat waaruit zij hun kracht putten - in het verdragen van het contradictoire - lost in deze behoefte aan nieuwe helden op. Dit reductionisme herkent Hegyi in "de verabsolutering van de nationale afstamming, van het verkeerde, kunstmatige samenhorighedsgevoel op ethnische basis en de daarmee verbonden racistische vooroordelen"(76). Evenals bij De Dijn en Vandermeersch wordt hier de vraag opgeworpen "of de intellectueel (...) niet veeleer de reële situatie in haar ongerijmde en moeilijk te verklaren complexiteit, met al haar pijnlijke consequenties moet proberen voor te stellen...?". De toevoeging "met het doel een hogerstaand begrip van de geschiedenis te ontwikkelen"(77) verraadt echter nog een zweem van dialectische intenties.

## 2. Applaus

Dat de moderne, 'anti-democratische' avantgarde zich eerder in het boegeroep verblijdde dan in een welwillend, maar bloedeloos applaus laat zich raden. Geert Lernout maakt de overstap van culturele naar politieke of spirituele elites echter wel erg makkelijk: "Mensen (...) gaan elk weekend de straat op om *De Wachtoren* of *Solidair* te verkopen, worden lid van de Vlaams Blok Jongeren, beginnen abstract-expressionistisch te schilderen, of geloven dat Heidegger en Derrida grote filosofen zijn"(87). Zijn schimpscheuten op franse differentiedenkers, wier

'hyperkritische' denken de traditionele ijkpunten van de filosofie - waarheid, goedheid, schoonheid - geheel heeft doen vervluchtigen lijken enigszins ondoordacht als hij evenals zij oproept Kant te herlezen. Kants categorische imperatief zou "een keuze (zijn) voor een nieuwe sociale en politieke avant-garde, tegen een massale orthodoxie. Ze verschilt van de gewone intellectuele of artistieke avant-garde of van politieke avant-gardes zoals het Vlaams Blok of ROSSEM omdat ze niemand uitsluit en alleen positief ingrijpt"(91/2).

Robert Calasso, die naar aanleiding van het kritische werk van Karl Kraus de waarde van de journalistieke opinie, het orgaan van onze hedendaagse doxa bij uitstek, onderzoekt, meent dat Kraus meer dan wie ook heeft getoond hoe wij veroordeeld zijn tot de taal: "Het verbinden van Hebreeuws esoterisme en de obsessie van het moderne formalisme, waarvoor de taal gelijkgeschakeld wordt met het muzikale materiaal, brengt Kraus tot een furie van het woord die hem volgens bijziende voorspellingen tot de kabbala of tot de absolute literatuur had moeten brengen"(102). In de daaropvolgende, erudiete analyse van de problematiek van de spanningvolle relatie tussen schijn en zijn vanaf Parmenides maakt Calasso duidelijk, hoe de doxa aanvankelijk "tegelijkertijd beeld en discours van de schijn"(103) was waardoor zij als schijn nog niet van de waarheid - Aletheia - onderscheiden kon worden. Pas door Plato wordt deze scheiding definitief aangebracht: "de opinie, het discours van de schijn, wordt nu discours *over* en manipulatie van de schijn"(104). En weer klinkt een pleidooi voor de ambivalentie op als Calasso, Kraus citerend, ons aanspoort: "Leren afgronden te zien op de plaatsen waar zich gemeenplaatsen bevinden"(109).

Ook bij Eric de Kuyper speelt de breekbare relatie tussen schijn en zijn een belangrijke rol, terwijl bij hem de subjectproblematiek zich tevens expliciet aandient: "de performer werkt zich dankzij een mandaat van de toeschouwers tot een 'ik-subject' op"(122). De subject-object relatie lijkt door het applaus te worden gevestigd: "de 'suspension of disbelief' wordt opgeheven"(128). Op zo'n moment beseft de kijker "dat hij een tweeledig subject is, namelijk toeschouwer en publiek". Staat bij de theaterbezoeker de wil om in de illusie te geloven centraal en hebben we hier dus met echte fictie te maken, bij de filmtoeschouwer gaat het vooral om 'afgesproken geloofwaardigheid'(131). Omdat het applaus bij een film ontbreekt komt er een ander subject tot aanschijn. En hoewel de tv-kijker door de ingeblikte audience "wordt aangespoord om zich als een theaterbezoeker (...) te gedragen.."(133), wordt hij door de aanwezigheid van het publiek bij talk-shows en de wijze waarop de camera nu eens publiek dan weer de 'performers' in beeld brengt, eerder dan "in de gepolariseerde ruimte van het 'theater'"(136) in een soort 'circular space' gesitueerd. De filmkijker De Kuyper meent daarom dat het tv-publiek 'een ongedifferentieerde massa'(138) is geworden.

Dat deze onverschilligheid samenhangt met de uitholling van de subject-object relatie wordt door Dirk Lauwert eveneens inzichtelijk beschreven: het applaus is overgegaan in de "populariteit of het berekende applaus"(145), uitgedrukt in kijkcijfers en kassucces. Door het uitblijven van het applaus kan het spelkarakter niet meer (h)erkend worden: "het applaus *creëert* een podium waar een ander waarheidsspel heerst dan beneden het podium"(146). Een duurzame besmetting door het fictieve dient echter te worden voorkomen. Alleen het afsluitende, wezenlijk collectieve applaus kan dit bewerkstelligen. Het ontbreken van deze veruitwendiging heeft de film- en tv-kijker tot een solipsisme gedwongen dat alleen nog geleid wordt door achteraf bepaalde populariteit. Als resultaatief, als 'een achteraf geconstrueerd conceptueel cijfer'(149) valt hierin de directe beoordeling weg. De beoordelaar wordt nu beoordeeld: "het publiek is geen subject meer, maar object geworden"(149). Het waarderende 'wij' wordt een gekwantificeerd 'zij'. De veralgemenisering en kwantificering, zo lijkt Lauwert te impliceren, onttakelt de gemeenschap omdat het in de populariteit niet meer

om waardering maar om de constatering van gedragingen gaat. Er is hoogstens nog een fictief gevoel van gemeenschap, louter en alleen omdat niemand aan de statistieken ontsnapt: ook als je niet naar de film gaat, word je immers meegeteld.

Zodra populariteit nimmer meer een waarderende handeling, maar een kenmerk van een object wordt, is er volgens Lauwert sprake van "de ineerstorting van de subject-object polariteit"(154). Schenkt het applaus door zijn waarderende gehalte vrijheid, populariteit werkt nog slechts als verzekering en is in die zin hermetisch en afsluitend. Dit leidt tot de opheffing van iedere vrijheid: "Pedagogie en populariteit zijn als maatschappelijke modellen gewoon grammaticaal incompatibel"(157). De principiële afwezigheid van het applaus houdt een 'implosie van de subjectiviteit' in. In die zin betekent het eind van de confrontatie de teloorgang van het "model voor het bewustzijn en de waarneming, maar ook voor de oordeelsvorming en de politieke keuzes"(156). Dat het hier echter nog om een bepaald soort bewustzijn gaat - een laten we zeggen oppositioneel, identificerend bewustzijn - wordt door de hegeliaanse wendingen in het betoog gestaafd.

Dit verkapte hegelianisme is expliciet aanwezig in een zeer vroege tekst van Clement Greenberg, één van de pleitbezorgers van de moderne kunst. De tegenstelling tussen werkelijkheid en schijn neemt nu de vorm aan van "Avant-garde en kitsch". In dit gezaghebbende artikel uit 1939 stelt Greenberg - middels een nietzscheaanse, contra-platoonse wending - dat de avant-garde zich met de 'nabootsing van de nabootsing'(179) bezighoudt. Dat wil concreet zeggen dat er een exclusieve aandacht is voor "de ambachtsmiddelen zelf die het onderwerp gaan uitmaken van kunst en literatuur"(178). Zo onderscheidt de avant-garde zich door haar dynamische karakter van de dode, Alexandrijnse nabootsing die in de kitsch zijn actuele vorm krijgt. Onder kitsch verstaat hij zo'n beetje alles dat door industriële technieken wordt gereproduceerd. Het is ersatzkultuur, georiënteerd op consumptienoden. Kitsch bestaat hierin dat "zij de ongevoelige toeschouwer een ersatzervaring bezorgt met een directheid die veel groter is dan wat de ernstige fictie ooit zou kunnen bereiken"(187). De reeds door Lauwert gethematiseerde 'pure indifferentiatie'(157) als vermeende kwaliteit van 'het postmoderne gevoel'(154) duikt bij Greenberg reeds op in de gedaante van 'ongevoeligheid'(182). Precies in bijvoorbeeld Picasso's appèl aan een nog niet gearticuleerde gevoeligheid voor de plastische kwaliteit van zijn werk onderscheidt deze avant-gardekunst zich van de door deze onverschilligheid gekenmerkte kitsch: "De avant-garde imiteert de procédés van de kunst - en kitsch, zo zien we nu, imiteert haar effecten"(187). Kitsch, meent Greenberg onder verwijzing naar 'de Oostenrijkse huisschilder' - lees dus ook: het neo-realisme - leidt in zijn extreme doorvoering tot totalitaire regiems, die de principieel kritische rol van avant-garde niet tolereren.

Kunst vormt onder dergelijke regiems evenals dit in de periode vóór 1800 het geval was, het applaus voor de identiteit van het volk. In de loop van de 19e eeuw als de politieke avant-garde geleidelijk overgaat in een artistieke komt daar een eind aan. Het realisme stelt als eerste de orthodoxie aan de kaak, wat hen aanvankelijk weinig applaus opleverde. Aupetitallot beschrijft het dilemma van een kunst die "zonder naar een academisch en op het verleden gericht vocabularium te hoeven teruggrijpen"(204) toch haar weg naar een groot publiek zoekt. Dit dilemma openbaart zich in zijn meest actuele vorm in de Documenta, waarvan de aanvankelijke pedagogische intentie is overgegaan in de behoefte een ruimte voor consumenten te creëren. In een op massaconsumptie gerichte democratie, meent Aupetitallot, moet wellicht "een nieuw type artistieke ruimte, een andere relatie met het publiek, een ander publiek, worden uitgevonden"(207).

Dat deze radicale affirmatie van de kitsch nog wel degelijk een modernistische reflectie kan oproepen, daarop wordt door Jan Muylle gewezen. Op de vraag wat kunst - en daarmee de voorheen met de werkelijkheid in oppositie gebrachte schijn - dan nog is, antwoordt hij, verwijzend naar de metro-graffiti en met Peter Sloterdijks 'kynische' optiek in het achterhoofd: "De anonieme cynicus wil, optimistisch en hoopvol als hij is, met zijn actie de naamloze massa een reflectie afdwingen"(230/1). Het schandaal is goed voor de reputatie: "wederzijdse afwijzing ('les refusés'), verachting en beschimping van het publiek, hoe bitter ook, zijn noodzakelijke ingrediënten van een moeizaam en voortdurend gevecht om waardering"(236). De verheffing van schimpscheut tot geuzenaam kan zelf uiteindelijk tot applaus leiden.

En toch is hiermee het laatste woord over de kitsch nog niet gezegd, juist omdat het nog een avant-garde gehalte wordt toegekend. Een van de effecten van de overgang naar de postmoderne toestand moet ook de uitholling van deze oppositie zijn. Misschien is dat de reden waarom Frank Reijnders over de moderniteit terug springt naar de barok. Dat de 18e eeuw, waarin de kunstcritiek tot aanschijn komt, nog een actualiteit bezit, poogt hij duidelijk te maken door de moderne kunst tussen kitsch en melancholie te situeren. Reijnders als pleitbezorger voor een moderne barok probeert het breukdenken dat eigen is aan de moderne kunst te doorbreken. Dit doet hij door de geschiedenis tegen zichzelf te keren. Beuys' kritiek op Duchamp blijft volgens hem getekend door melancholie en als zodanig is dit nog een functie van dat wat het achter zich probeert te laten. Als er over antiekunst wordt gesproken dan kan dit niet meer in deze oppositionele termen: "De kunst en de antiekunst kunnen zich niet langer dialectisch tot elkaar verhouden"(215).

De melancholie die de voornamelijk door Lyotard aangezwengelde discussie over het sublieme nog aankleeft en die deze met zijn pleidooi voor een nieuwe ovationele houding - 'enthousiasme' - probeert te overwinnen, is nog sterk bij De Kuyper aanwezig, maar ontbreekt geheel bij Reijnders. Zoals er in De Dijns bijdrage sprake was van rouw, zij het in derrideaanse zin, zo wordt bij Reijnders deze rouw nog als een moment van de melancholie gezien, in zoverre deze "geïroniseerd wordt in een spel waarin wordt uitgenodigd tot eindeloze betekenisgeving, maar dat verder tot niets verplicht"(216). Daarom kan Kiefers 'transromantiek' dit moment evenmin achter zich laten. Dat lijkt slechts voorbehouden aan die kunst die de banaliteit van alledag tot ongekeerde hoogten weet te verheffen: na Warhol vooral Jeff Koons. Bleef Duchamp nog "schatplichtig aan het kritische utopisme van de avant-garde"(220) en is zijn werk in die zin nog antiekunst, bij Warhol is daar geen sprake meer van. Warhols kunst is in die technische zin onverschillig: "Kritische houding, historische zin en melancholische bespiegeling. Bij Warhol zijn ze afwezig."(224). En precies de extreme overdrijving maakt hem in Reijnders woorden: "barok omdat bij hem de distantie tot de kunst gehandhaafd blijft"(224).

Het kunstwerk bevindt zich in een fase van extase, van extreme excessiviteit, waardoor het zich - zoals de stilzwijgend door Reijnders vooronderstelde these die Jean Baudrillard aan het begin van zijn boek *Les stratégies fatales* poneert, luidt - voorbij de dialectische oppositie en negatie bevindt. Koons is evenmin antiekunst. Maar houdt Warhol door zijn minimale cynisme nog een distantie in stand, Koons geeft zich met huid en haar over aan "de banaliteit van de koopwaar en de massamedia"(226). Dat Koons tenslotte meer dan als dé vertegenwoordiger vooral als transformator van de kitsch ten tonele wordt gevoerd, ligt voor de hand: "Het spel met de kitsch is voorbij. Het verschil tussen echt en onecht, tussen kunst en kitsch is bij voorbaat geschrapt. Wat schokt is de afwezigheid van ambivalentie"(225).

Is daarmee De Dijns optie weggevaagd? Of kunnen we concluderen dat de kunst in staat is iets te viseren waartoe de filosofie de woorden ontbreken? Laten we het er voorlopig op

houden dat het nagenoeg ondoorgrondelijk synthetiserende verwogen van de kunst een welkome aanvulling is op het kritisch splijttingsvermogen het discursieve schrijven, dat wil zeggen: een filosofische schriftuur nu eenmaal per definitie aankleeft.