



Universiteit
Leiden
The Netherlands

De volmaakte beschouwer

Wesseling, J.C.

Citation

Wesseling, J. C. (2013, September 10). *De volmaakte beschouwer*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/21701>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/21701>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/21701> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Wesseling, Janneke

Title: De volmaakte beschouwer : de ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica

Issue Date: 2013-09-10

De volmaakte beschouwer

De ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de
receptie-esthetica

Proefschrift

ter verkrijging van
de graad van Doctor aan de Universiteit Leiden,
op gezag van Rector Magnificus prof.mr. C.J.J.M. Stolker,
volgens besluit van het College voor Promoties
te verdedigen op dinsdag 10 september 2013
klokke 16.15 uur

door

Jannetje Catharina Wesseling
geboren te Emmen
in 1955

Promotiecommissie

Promotoren: Prof. dr. R. Zwijnenberg
Prof. dr. C.J.M. Zijlmans

Overige leden: Prof. dr. R. van de Vall (Universiteit Maastricht)
Prof. dr. F.W.A. Korsten (Erasmusuniversiteit / Universiteit Leiden)
Dr. G.T.M. Visser

Met dank aan het Mondriaanfonds voor de financiële ondersteuning middels de toekenning van een bemiddelaarssubsidie.

De volmaakte beschouwer

De ervaring van het kunstwerk en de actualiteit van de receptie-esthetica

“Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.”

Susan Sontag: ‘On Interpretation’, 1969, 14.

“Thus it can be said that the greatest logocentric power resides in a work’s silence, and liberation from this authority resides on the side of discourse, a discourse that is going to relativize things, emancipate itself, refuse to kneel in front of the authority represented by sculpture, or architecture”.

Jacques Derrida, in een interview met P. Brunette en D. Wills 1994, 13.

Dankwoord

Het onderzoek dat aan dit boek ten grondslag ligt is voor een belangrijk deel gebaseerd op mijn 30jarige schrijfp praktijk bij NRC Handelsblad. Door het schrijven voor de krant en dankzij de ontelbare tentoonstellingen die ik heb bezocht, heb ik mijn visie op de beeldende kunst kunnen ontwikkelen. Mijn dank gaat daarom in de eerste plaats uit naar de redactie van NRC Handelsblad. Enkele kunstredacteurs wil ik bij name noemen: Lien Heyting, Marianne Vermeijden, Joyce Roodnat en Sandra Smalenburg.

De vele ontmoetingen met beeldende kunstenaars zijn door de jaren heen voor mij van onschatbare waarde geweest. Tegenwoordig vinden de gesprekken met kunstenaars ook plaats in een andere context dan die van de kunstkritiek, namelijk die van het onderzoek in de kunst. Aan de Hogeschool der Kunsten in Den Haag en aan de Academie der Kunsten aan de Universiteit Leiden heb ik niet alleen vele nieuwe kunstenaars leren kennen, maar ook nieuwe collega's, onder wie Henk Borgdorff, Marcel Cobussen en Arthur Gieles. Zij, en vele docenten en de hoofddocenten van de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten in Den Haag, hebben allen op directe dan wel indirecte manier een bijdrage geleverd aan dit project.

Tamara de Groot en Erica van Loon, die het kantoor van het lectoraat in Den Haag draaiende houden en mij in alles op even voortreffelijke als trouwe wijze terzijde staan, tot en met de vormgeving van voorliggend manuscript, wil ik bijzonder bedanken.

Ik ben het College van Bestuur van de Hogeschool der Kunsten, Jack Verduyn-Lunel en Henk van der Meulen, zeer erkentelijk voor het vertrouwen dat zij in mij stellen en voor de ruimte die zij mij hebben gegeven om aan dit proefschrift te werken.

Mijn buitengewone dank gaat uit naar Frans de Ruiter, decaan van de Academie der Kunsten, voor zijn grote steun en vertrouwen, voor de niet-aflatende stimulans om nieuwe wegen in te slaan en voor het inspirerende voorbeeld dat hij zelf daarin is.

De gesprekken met mijn beide promotoren, Rob Zwijnenberg en Kitty Zijlmans, waren bijzonder waardevol en uitdagend. Het was een voorrecht om door hen te worden begeleid bij het schrijven van dit boek. Zij waren oprecht betrokken en geïnteresseerd

en door hen heb ik gebieden verkend die anders voor mij niet zouden zijn ontsloten. Ik wil hen hiervoor zeer bedanken.

Ik dank mijn lieve kinderen Jessie en Thomas voor hun grote belangstelling voor mijn werk en voor de wijze waarop ze mij daarin altijd, tot op de dag van vandaag, hebben bemoedigd. Thomas is een van mijn paranimfen.

Mijn broer Ari, filoloog en neolatinist, is als wetenschapper een groot voorbeeld voor mij, vanwege zijn acribie, scherpzinnigheid en eindeloos doorzettingsvermogen. Hij was een dierbare gesprekspartner, ook aangaande het onderwerp van dit boek. Drie jaar geleden is hij plotseling overleden. Zijn dochter Franca is mijn andere paranimf en vertegenwoordigt daarmee ook de herinnering aan hem. Ik dank Franca voor haar grote inzet en betrokkenheid.

Met Frank Mandersloot, deel ik, naast zovele andere dingen, de liefde voor de beeldende kunst. Vanaf het allereerste moment heeft hij met dit project meegeleefd. Ik dank hem uit de grond van mijn hart voor zijn kritische en opbouwende commentaren en voor zijn onvoorwaardelijke steun. Ik draag dit boek aan hem op.

Inhoudsopgave

Dankwoord 3

Inleiding

I Hedendaagse kunst en de actualiteit van de receptie-esthetica 7

II Het interpreteren van kunstwerken 21

1 Receptie-esthetica en hermeneutiek

1.1 Inleiding 29

1.2 Denken in kunstwerken 30

1.3 Verwachtingshorizon en veranderende interpretatie 33

1.4 Beeld en taal 36

2 Een receptie-esthetica van beeldende kunst

2.1 Inleiding 47

2.2 De receptie-esthetische methode van Kemp 49

2.3 Kritiek op Kemp 61

2.4 Kunstbeschouwing en context 71

2.5 Kunsttheorie en kunstwerk 76

3 Interne criticus

3.1 Inleiding 79

3.2 De interne criticus en het kunstwerk als zelfreflectie 81

3.3 De interne criticus en het kunstwerk als reflectie op andere kunstwerken 97

3.4 Kemp en de interne criticus 105

4 Verticon

4.1 Inleiding 111

4.2 Horizon en verticon 114

4.3 De horizon als discours in de westerse kunst 121

4.4 Fenomenologie en de verhouding tussen lichaam en wereld 138

5 Discours van het beschouwerschap

5.1 Inleiding 153

5.2 Minimal art en de geboorte van de beschouwer 157

5.3 In- en uitsluiting van de beschouwer 162

5.4 Twee soorten beschouwers: oog of lichaam 177

5.5 Participatiekunst en de rol van de beschouwer 187

Le Parfait Visiteur. Een werk van Joëlle Tuerlinckx 201

Conclusie. Een geactualiseerde receptie-esthetica 205

Literatuur 217

Overzicht en herkomst afbeeldingen 227

English summary 269

Biografie 273

Inleiding

1 Hedendaagse kunst en de actualiteit van de receptie-esthetica

Hoe krijgt een kunstwerk voor ons betekenis? Om een kunstwerk te kunnen begrijpen en te interpreteren moeten we het zien. Dit klinkt nogal voor de hand liggend, maar het zien van het kunstwerk, het kijken naar kunst, is minder eenvoudig en vanzelfsprekend dan het lijkt. Want *hoe* kijken we naar een kunstwerk, hoe *werkt* het kunstwerk? Deze vragen zal ik concreet, vanuit de praktijk van de kunstbeschouwing, benaderen. Het kijken naar een kunstwerk en de totstandkoming van een interpretatie is normaal gesproken grotendeels een onbewust proces. In dit boek wordt dit proces van het beschouwen van kunstwerken aan de oppervlakte gebracht, geproblematiseerd en in een referentiekader geplaatst. Het doel is om te komen tot een nieuwe theoretische kadrering van de blik en van het beschouwen van het kunstwerk.

Het onderzoek dat aan dit boek ten grondslag ligt is voor een belangrijk deel gebaseerd op de ervaring die ik in de afgelopen decennia heb opgedaan in een praktijk van het schrijven over beeldende kunst voor NRC Handelsblad. De vraag naar de werking van het kunstwerk en naar de verhouding tussen kunstwerk en beschouwer heeft mij vanaf het eerste moment beziggehouden, alsook de vraag die in het verlengde daarvan ligt: hoe komt een interpretatie tot stand, hoe gaat dit in zijn werk? In retrospect heb ik mij in deze schrijfp praktijk vooral geconcentreerd op twee dingen: op de beschrijving en de analyse van mijn ervaring van het kunstwerk, en op de ontwikkeling van een benaderingswijze die een handreiking kan zijn aan een breder publiek bij het kijken naar beeldende kunst. Daarbij richtte ik mij niet alleen op een breder lezerspubliek, dat niet per se goed is ingevoerd in het kunstdiscours, maar ook op de kunstwereld - inclusief de kunstenaars van wie ik het werk bespreek - . Ik meende en ik vind nog steeds dat het mogelijk is om de kloof tussen hedendaagse kunst en een breed publiek te overbruggen door een heldere argumentatie en door het overbrengen van de ervaring van het werk.

Theoretisch beredeneerde benaderingswijzen van het kunstwerk zijn, waar het de hedendaagse kunst, betreft schaars. Dit ondanks het feit dat er veel geschreven wordt over beeldende kunst en talrijke critici kunstkritische theorieën hebben ontwikkeld, denk bijvoorbeeld aan de auteurs rond het Amerikaanse tijdschrift voor hedendaagse

kunst, kritiek en theorie *October*.¹ Echter, reflecties op de eigen recensie- en schrijfspraktijk zijn zeldzaam en kunstkritische theorieën zijn doorgaans hoofdzakelijk van toepassing op een bepaald soort kunst waarmee de critici zich verbonden voelen en die zij propageren (zoals Clement Greenberg: abstract expressionistische schilderkunst, Pierre Restany: Nouveau Réalisme, Nicolas Bourriaud: Relational Aesthetics). Deze theorieën zijn daarmee ideologisch van aard. Ik ben uit op een theoretische benadering die recht doet aan de beeldende kunst in ruimere zin en die een openheid in het interpreteren, dus de erkenning van het bestaan van verschillende gezichtspunten, tot uitgangspunt neemt. Een theorie die niet gebaseerd is op bepaalde a priori waardeoordelen over kunst, die niet een bepaalde blik afdwingt of regels oplegt aan de beschouwer. Een theorie ook die zich baseert op concrete kunstwerken en op de zintuiglijke ervaring daarvan.

De fundamentele aanname in mijn betoog is dat kunstbeschouwing een wisselwerking is tussen kunstwerk en beschouwer. Deze aanname staat ook centraal in de receptie-esthetica. Het kijken naar kunst is in de receptie-esthetische opvatting een tweerichtingsverkeer, een interactie tussen twee actieve partijen. Betekenis wordt niet geproduceerd door het werk of door degene die een betekenis aan het werk toekent, maar komt tot stand in de interactie. De beschouwer interpreteert het kunstwerk, maar het kunstwerk doet ook een appel op de beschouwer, het veronderstelt een bepaalde beschouwer, je zou zelfs kunnen zeggen dat het zijn beschouwer ontwerpt. Het door mij ontwikkelde theoretische referentiekader beoogt recht te doen aan deze interactie. De idee van een interactie gaat er van uit dat kunstwerken een bepaalde intrinsieke kwaliteit hebben waardoor zij een dialoog met een beschouwer kunnen aangaan.

Het is mij er om te doen zowel de werking van het kunstwerk als de activiteit van de beschouwer te begrijpen en te (her-)formuleren. Hierbij gaat het om receptie-esthetische vragen als: hoe werkt het beeld? Hoe werkt de wisselwerking? Wie is de beschouwer, wat wordt van haar verwacht? Receptie-esthetica en hedendaagse kunst delen een belangstelling voor de rol van de beschouwer, voor het aandeel van de beschouwer in de werking van het kunstwerk. De receptie-esthetica heeft, zoals ik zal laten zien, dankzij de hedendaagse kunst een hernieuwde actualiteit gekregen. Andersom kan ook, zo is mijn stelling, de receptie-esthetica de ervaring van hedendaagse kunst verrijken.

¹ Opgericht in 1976 door Rosalind Krauss en Annette Michelson, MIT Press, Cambridge MA.

De reflectie op een kunstwerk vraagt om een taal om erover te kunnen spreken. De beschrijving en analysering van een kunstwerk en van de ervaring ervan is vaak een zoektocht naar woorden. Hetzelfde geldt voor de poging om een theoretisch raamwerk te ontwerpen voor de reflectie op kunst. De opgave die ik mijzelf heb gesteld is zodoende een meta-reflexieve of meta-theoretische opgave: ik reflecteer op de beschouwing van kunstwerken. Hierin heeft het zoeken naar woorden en de ontwikkeling van een taal een belangrijk aandeel - zoals dat overigens geldt voor veel (misschien alle?) onderzoek in de geesteswetenschappen. Derrida merkt op dat deze wetenschappen “betrekking hebben op producten van de geest” (*portent sur des produits de l’esprit*, Derrida 2012, 31). Hij schrijft: “L’objet de telles sciences étant produit par l’esprit, par ce qui connaît, celui-ci aura dû s’engager dans une connaissance de soi, dans la connaissance de ce qu’il produit, du produit de sa propre production. Cette auto-détermination pose de singuliers problèmes d’initialité. L’esprit doit s’introduire dans son propre produit, produire un discours sur ce qu’il produit, s’introduire de lui-même en lui-même” (ibid.).² Het onderzoek maakt een cirkelbeweging, het vertrekt vanuit de eigen ervaring en keert daar als referentiepunt steeds weer naar terug. In hoofdstuk 1 onderzoek ik de complexe verhouding tussen beeld en taal en plaats ik de receptie-esthetica in het bredere verband van de hermeneutiek.

De opvatting van het kunstwerk als actieve partij in een interactie is de uitkomst van een aantal overwegingen, die deels voortkomen uit de receptie-esthetica en deels te herleiden zijn op een op de fenomenologie gestoelde manier van denken. De onderbouwing van de stelling dat het kunstwerk een actieve partij is in de beschouwing omvat een goed deel van dit boek. Dat ieder kunstwerk zijn beschouwer ontwerpt geldt niet alleen in die gevallen waar dit voor de hand lijkt te liggen, zoals ruimtelijke installaties, performancekunst, interactieve of participatie-kunst, of al die andere kunstvormen die sinds de jaren zestig de beschouwer concreet betrekken bij het werk en die haar gedrag of positie expliciet maken of zelfs thematiseren. Het gaat even goed op voor een klassiek schilderij. Ieder schilderij vraagt om een fysieke positionering van de beschouwer, veraf of juist dichtbij of in een heen en weer beweging van veraf en

² Since the object of such sciences is produced by the mind, by that which knows, the mind will have to have engaged in a self-knowledge, in the knowledge of what it produces, of the product of its own production. This autodetermination poses problems of priority. The mind must put itself into its own product, produce a discourse on what it produces, introduce itself of itself into itself” (Derrida 1987, 25, 26).

dichtbij. Ook appelleert het kunstwerk aan een bepaald soort kennis bij de beschouwer, van bijvoorbeeld iconografie en van andere kunstwerken. Natuurlijk is de werking van het kunstwerk, zowel fysiek als inhoudelijk, sterk afhankelijk van de context waarin het wordt getoond, zoals museum, galerie, biënnale, kunsthallen openbare ruimte. De contextualiteit van het kunstwerk is daarom een wezenlijk aspect van de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer.

Hetzelfde geldt voor de contextualiteit van de beschouwer. Op haar beurt brengt iedere beschouwer een eigen context met zich mee, van geslacht, cultuur, kennis, opvoeding, opleidingsniveau, fysieke en mentale gesteldheid. Op het moment van hun ontmoeting maken beschouwer en kunstwerk zodoende samen deel uit van een complexe historische context die de ervaring van het kunstwerk bepaalt.

De beschouwing van kunst is niet alleen visuele waarneming, een kwestie van zien. Het gaat in mijn opvatting om een belichaamde en gesitueerde waarneming, een ervaring niet alleen van het oog maar van het hele lichaam. Ook is het 'zien' niet een passief ondergaan van het kunstwerk, noch is het het tegenovergestelde: de projectie van betekenis op het kunstwerk als object. Beschouwen is observeren, selecteren, interpreteren, deelhebben aan. Het is een verbinding leggen tussen het kunstwerk en eerder geziene kunstwerken en andere ervaringen. De beschouwer voltooit in zeker zin het kunstwerk, maar dit hoeft niet een voltooiing te zijn zoals die de maker (eventueel) voor ogen heeft gestaan. Zoals de Amerikaanse conceptuele kunstenaar Sol LeWitt schreef: "The artist may not necessarily understand his own art. His perception is neither better nor worse than that of others".³ Er is niet een één op één verhouding tussen een intentie van een kunstenaar en de interpretatie van een beschouwer. Zij hoeft niet precies dat te zien of te ervaren wat er door de maker 'in' is gestopt, voor zover dat al mogelijk zou zijn, het is niet een overbrengen van kennis en ervaring van de kunstenaar op een beschouwer. Als dit zo was, dan zou het kunstwerk niet meer zijn dan een instrument in een communicatieproces tussen maker en publiek.

De beschouwer voltooit het kunstwerk op zo'n manier dat het deel wordt van haar bestaan. Dit boek is daarom ook een pleidooi voor de emancipatie van de beschouwer. Rancière omschrijft emancipatie als het doen vervagen van de grenzen tussen zij die handelen en zij die kijken. Rancière: "Il [namelijk 'un nouveau idiom' van kunstenaars, JW] demande des spectateurs qui jouent le rôle d'interprètes actifs, qui élaborent leur

³ Nr. 25 van de 'Sentences on Conceptual Art'. LeWitt 2003, 850.

propre traduction pour s'appropriier 'l'histoire' et en faire leur propre histoire. Une communauté de conteurs et de traducteurs" (Rancière 2008, 28,29).⁴

Is het wel zo, zo kan men zich afvragen, dat het kijken naar kunst niet iets vanzelfsprekends is? Is dit niet een onnodig problematiseren van iets wat op zichzelf helemaal niet ingewikkeld is? Inderdaad zou je ook kunnen zeggen dat het kijken naar kunst heel eenvoudig is. De beschouwer hoeft in feite niets anders te doen dan het kunstwerk te nemen voor wat het is, zich ervoor open te stellen en de tijd te nemen om het te ervaren. Een zwart schilderij van Ad Reinhardt is een zwart schilderij, niet meer en niet minder. Wie dit accepteert en de tijd neemt om het schilderij te bekijken kan van alles gewaarworden, zoals textuur, lichtreflectie en schaduw, patronen of vormen in het zwart, het absorberende oppervlak dat uit vrijwel puur pigment bestaat. De beschouwer zal ook het formaat (vanaf 1960 tot aan zijn dood in 1966 maakte Reinhardt alleen nog zwarte doeken op een formaat van vijf bij vijf voet, 157,5 x 157,5 centimeter) ondergaan en hoogstwaarschijnlijk aanvoelen vanuit welke plek het schilderij het beste te bekijken is.

Dit alles blijkt in de praktijk echter niet gemakkelijk te zijn. Over het algemeen zijn we sowieso niet bijzonder geneigd om de dingen te accepteren zoals ze zich aan ons voordoen, we zijn niet erg geneigd om te proberen af te zien van dat wat we menen te weten en te herkennen. Van de beschouwer, de niet-geïnformeerde beschouwer net zo goed als de geïnformeerde beschouwer, wordt gevraagd dat zij de eigen verwachtingen en vooropgestelde ideeën over kunst en de oordelen over waar het kunstwerk aan zou moeten voldoen, voor zover mogelijk terzijde schuift. De verwachtingen die we van het kunstwerk hebben staan de ervaring ervan in de weg. Bovendien neem men over het algemeen niet de tijd om geconcentreerd en grondig te kijken. Het Engels kent de mooie uitdrukking 'looking hard', waarvoor ik geen vertaling ken, 'intensief kijken' komt het dichtst in de buurt. Het gaat om hard kijken en dat even volhouden. De waarneming van het werk brengt vervolgens de betekenisgeving op gang.

⁴ In mijn vertaling: "(Kunst) heeft beschouwers nodig die actieve interpreten zijn, die hun eigen vertaling ontwikkelen om zich het 'verhaal' eigen te maken en het tot hun eigen verhaal te maken. Een geëmancipeerde gemeenschap is een gemeenschap van vertellers en vertalers."

Wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer

Het onderzoeksgebied van de receptie-esthetica is de bestudering van de ervaring van kunst. Receptie-esthetica is daarom geen theorie over kunst, het is de leer van de wijze waarop kunstwerken zich laten waarnemen, van de wijze waarop het kunstwerk werkt. De receptie-esthetica bestudeert de dynamische interactie tussen kunstwerk en beschouwer. Het feit dat het kunstwerk ‘voor iemand’ is gemaakt, is volgens de receptietheorie fundamenteel voor de totstandkoming ervan. Het uitgangspunt is hier dat ieder kunstwerk zich tot iemand richt. Wolfgang Iser, de grondlegger van de receptie-esthetica in de literatuurwetenschap, wiens ideeën ook belangrijk zijn voor de ontwikkeling van een receptie-esthetica van beeldende kunst, noemde de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer ‘het esthetisch object’ (Iser 1978, 107). Het esthetisch object is dus niet het kunstwerk en evenmin heeft het betrekking op de intentie van de kunstenaar. Het esthetisch object is het kunstwerk zoals het zich vormt in de gewaarwording van de beschouwer, in een interactie tussen lezer en tekst of tussen beschouwer en kunstwerk. De beschouwing of de waarneming vindt plaats op het snijpunt tussen zelf en wereld (in dit geval het kunstwerk), zoals Merleau-Ponty het noemt. Wanneer we in het kader van de receptie-esthetica over kunst spreken, spreken we in feite over deze interactie. Het ‘esthetisch object’ is het eigenlijke object van onderzoek.

‘Esthetisch object’ wil zeggen dat een eenduidige interpretatie van het kunstwerk, of een eenduidige, uniforme overdracht van kennis of inspiratie van de kunstenaar op de beschouwer, niet mogelijk is. Het esthetisch object bevindt zich in de ervaring van de beschouwer en is slechts ten dele overdraagbaar.

Tot op heden is de receptie-esthetica van moderne en hedendaagse beeldende kunst een marginale stroming in de kunstgeschiedenis. Er zijn wel essays en studies geschreven die als receptie-esthetisch aangemerkt zouden kunnen worden, maar de receptie-esthetica als kunsthistorische benadering is onderontwikkeld gebleven. Dit niettegenstaande het feit dat in de jaren tachtig van de vorige eeuw enkele Duitse kunsthistorici, met name Hans Belting en Wolfgang Kemp, in navolging van eerste aanzetten voor een receptie-esthetica in de literatuurwetenschap, begonnen zijn met het onderzoek naar de mogelijkheden van een receptie-esthetica voor de beeldende kunst. Belting richtte zich op het onderzoek naar de wijze waarop beelden historisch functioneren, terwijl Kemp specifieke werken tot uitgangspunt van zijn onderzoek heeft

genomen en eerder de vraag stelde naar formeel-esthetische aspecten en de wijze waarop die door de ‘ontvanger’ kunnen worden geduid.

Dit boek beoogt de receptie-esthetica te actualiseren en ook bruikbaar te maken voor hedendaagse kunst (maar niet alleen hedendaagse kunst) en van daaruit een vocabulaire te ontwikkelen dat het mogelijk maakt om meer of andere, nieuwe dingen te zien in het kunstwerk, om de mogelijkheden van het ‘verstaan’ van het kunstwerk uit te breiden, om meer te kunnen ervaren, om toegang te krijgen tot het kunstwerk. Dit ‘verstaan’ gaat ver voorbij aan het tekstuele interpreteren, zoals ik zal laten zien.

De theorie van Kemp (1946, Frankfurt a.Main) is voor mijn onderzoek het eerste uitgangspunt. Ik sluit mij in mijn onderzoek naar de beschouwing van kunst en naar de werking van het kunstwerk aan bij zijn denken. Ik ben, na het doordenken van zijn theorie, tot de conclusie gekomen dat die zeer veel waardevolle aspecten, maar ook een aantal cruciale tekortkomingen bevat. Deze tekortkomingen komen in het kort op het volgende neer. Kemp werkt de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer niet voldoende uit omdat hij zich eenzijdig richt op wat hij “de impliciete beschouwer” in het kunstwerk noemt. Een theoretische uitwerking van de ‘gesprekspartner’ in deze uitwisseling, de concrete of externe beschouwer, blijft grotendeels achterwege. Ook waar het gaat over het begrip contextualiteit, een kernbegrip in de receptie-esthetica, richt Kemp zich vooral op de contextualiteit van het *kunstwerk* en niet of nauwelijks de contextualiteit van de *beschouwer*. Waar hij wel aandacht schenkt aan de contextualiteit van het kunstwerk, zoals in zijn essay over de Trinità van Masaccio, geldt zijn analyse voornamelijk de perspectiefconstructie en de wijze waarop de positie van de beschouwer door deze constructie door het kunstwerk wordt verondersteld. Voor een receptie-esthetische theorie is het echter noodzakelijk dat de contextualiteit van de beschouwer ook wordt getheoretiseerd, omdat het eigenlijke onderwerp van deze theorie immers de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer is.

In de receptie-esthetische benaderingswijze zoals die in dit boek wordt uiteengezet staat het concept van de belichaamde en gesitueerde waarneming centraal. We hebben te maken met twee partijen die beide belichaamd zijn: het actieve, concrete kunstwerk en de daadwerkelijke beschouwer. Dat Kemp een te beperkte invulling geeft aan zowel de impliciete als de externe beschouwer is naar mijn mening het gevolg van het grotendeels negeren van de belichaamde en gesitueerde waarneming, ondanks het feit dat de perspectiefconstructie juist daartoe uitnodigt.

Kemp legt in zijn analyses van kunstwerken een eenzijdige nadruk op het *visuele karakter* van de waarneming. Weliswaar schrijft hij dat hij “niet wil ontkennen dat in het bereik van de receptietheorie formalistische en ‘sinnespsychologische’ uitgangspunten werden vertegenwoordigd die ‘het aandeel van de beschouwer’ beperken tot zijn optisch vermogen en op een a-historisch wijze de institutionele en culturele voorwaarden van de kunstreceptie negeren”, maar hij voegt hier aan toe dat “de receptietheorie dit stadium al lang achter zich heeft gelaten” (Kemp 1996, 20). Mijns inziens is het laatste niet aantoonbaar het geval.

Het feit dat Kemp onder ‘waarneming’ vooral ‘visuele waarneming’ verstaat, is een gevolg van het feit dat hij zich concentreert op figuratieve schilderkunst. Of andersom gesteld: de dominantie van de figuratieve schilderkunst in de kunstgeschiedenis heeft geleid tot een eenzijdige nadruk op het visuele karakter van de waarneming. Zonder dit expliciet te maken gaat Kemp mee met theoretici die de perspectief legitimeerden, zoals Kemp het zelf uitdrukt, door een beroep te doen op de ‘natuurwet’ van het zien (Kemp 2007, 70).

Kemp ontleent zijn notie van de impliciete beschouwer aan figuratieve schilderijen. Dit is in zoverre begrijpelijk dat de impliciete beschouwer in veel figuratieve schilderijen concreet is aan te wijzen. Bovendien hebben schilderijen het vermogen om de blik te sturen, te richten. De schilder heeft hiertoe tal van middelen tot zijn beschikking, zoals compositie, perspectief, kleurgebruik, kadrering van het beeld. Maar dit letterlijke en aantoonbare sturen van de blik is een te beperkte invulling van het begrip ‘impliciete beschouwer’. In de beeldhouwkunst bijvoorbeeld ligt het al heel anders: als de waarneming van een sculptuur door die sculptuur gestuurd wordt – voor zover dat mogelijk is – dan is het niet alleen het oog dat wordt aangesproken, maar het hele lichaam. Het lichaam moet in beweging komen om de sculptuur te kunnen waarnemen en ook de tastzin wordt direct aangesproken. Waar aspecten als een ordenende compositie en perspectief afwezig zijn in een schilderij kan expliciet het hele lichaam van de beschouwer worden aangesproken en is er geen sprake van een afdwingen van een vaste standplaats op grond van een perspectivische visie, zoals bijvoorbeeld het geval is bij de late Waterlelie-schilderingen van Monet of bij een monochroom schilderij van bijvoorbeeld Barnett Newman. In hoofdstuk 2 werk ik mijn kritiek op de theorie van Kemp nader uit en zet ik uiteen wat mijns inziens de noodzakelijke ingrediënten zijn voor een receptie-esthetica van beeldende kunst.

In mijn opvatting is het de taak van de receptie-esthetica om te onderzoeken hoe we kunnen komen tot een contextuele interpretatie van het kunstwerk als concreet (of materieel) en ondeelbaar geheel, een object dat onmogelijk kan worden gescheiden in een vorm en een inhoud. De beschouwing als wisselwerking wil zeggen beschouwing als een onderzoekende benadering van een kunstwerk, dat zelf een positie inneemt te midden van andere kunstwerken en vaak ook (maar niet per se) ten opzichte van de samenleving.

Ik gaf al aan dat de beschouwing van kunst en de reflectie daarop vaak een zoektocht naar woorden is. Om recht te kunnen doen aan de complexe verhouding tussen de materiële en de reflexieve hoedanigheid van het kunstwerk, en tussen de historiciteit van het kunstwerk en de werking ervan in het heden, moet bijna, zo lijkt het wel eens, een nieuwe taal worden ontworpen. Het blijkt nodig om nieuwe concepten te ontwikkelen die ons in staat stellen om over de werking van het kunstwerk te spreken. Daarom introduceer ik een begrippenstelsel dat een uitbreiding is van het bestaande receptie-esthetische begrippenapparaat. Ook vragen enkele bestaande begrippen om een andere of meer specifieke betekenis. Zo geef ik aan de twee bij Kemp bestaande concepten van de impliciete en de externe beschouwer een nieuwe invulling. Ik gebruik het begrip *interne criticus*, dat een functie is van het kunstwerk, als alternatief voor impliciete beschouwer en het begrip *verticon* als alternatief voor externe beschouwer.

De belangrijkste concepten in mijn begrippenstelsel zijn: *kritisch potentieel*, *contextualiteit*, *belichaamde en gesitueerde waarneming*, *interne criticus*, *verticon*. Het begrip kritisch potentieel werk ik nader uit in hoofdstuk één, de notie van contextualiteit komt aan de orde in hoofdstuk twee, de interne criticus behandel ik in hoofdstuk drie en de begrippen belichaamde en gesitueerde waarneming en verticon, die met elkaar zijn verbonden, werk ik uit in hoofdstuk vier. Omdat ‘interne criticus’ en ‘verticon’ nieuwe begrippen zijn krijgen zij in de tekst relatief veel ruimte. Ter introductie licht ik deze twee begrippen hieronder kort toe.

Interne criticus

De interne criticus is een abstracte notie of functie die staat voor *het geheel* van al die eigenschappen van het kunstwerk die de externe beschouwer aanspreken en die haar oproepen om actief deel te hebben aan, of in dialoog te treden met, het kunstwerk. De interne criticus maakt de externe beschouwer bewust van het feit dat het kunstwerk door iemand, door een kunstenaar, is gemaakt. Deze functie toont ons het kunstwerk als

neerslag van denken, van reflexiviteit. Daarmee demonstreert de interne criticus een ‘zelfbewustzijn’ van het kunstwerk. De impliciete beschouwer is het discursieve en kritische vermogen van het kunstwerk waarmee en waardoor het de dialoog kan aangaan met de externe beschouwer.

De interne criticus, die nauw samenhangt met wat ik het ‘kritisch potentieel’ van het kunstwerk noem, biedt nieuwe mogelijkheden voor de contextualisering van het kunstwerk. Deze functie richt namelijk de aandacht van de beschouwer op de kritische positionering van het kunstwerk te midden van andere kunstwerken. Deze verwijzing hoeft niet overeen te komen met de kunstcontext zoals die door kunsthistorici wordt gereconstrueerd en kan daar zelfs sterk van afwijken.

Betekenis en zeggingskracht van een kunstwerk zijn voor een belangrijk deel te vinden in de discursieve positionering die door de kunstenaar is ingezet en die door de beschouwer wordt voortgezet. Ook Kemp is deze mening toegedaan. Hij schrijft dat alleen in de beeldende kunst een “zeer werkelijke en robuuste uiteenzetting” van werken onderling mogelijk is. Dit is omdat het kunstwerk niet alleen voor zichzelf een plek creëert in het museum of in een Salon Imaginaire van voorbije en contemporaine kunstwerken, maar het kunstwerk bezet ook in conceptuele zin een lege plek ten koste van zijn directe voorgangers, als concurrent of als voltooiing van of aanvulling op (*Ergänzung*) zijn “buren” (Kemp 1991, 97). In mijn receptie-esthetische opvatting is deze positionering een functie van de interne criticus.

Wanneer we spreken van het discursieve karakter en het ‘zelf-bewustzijn’ van het kunstwerk, hebben we het in zekere zin ook over een ‘intentie’ van een werk. De aanname is immers dat de maker van het werk een kritische uiteenzetting met de kunst beoogt. De vraag in hoeverre het mogelijk is om de artistieke intentie van een werk op het spoor te komen is lastig te beantwoorden. We hebben geen of beperkte toegang tot het bewustzijn van de kunstenaar (ongeacht of het gaat om een kunstenaar uit het verleden of uit de eigen tijd) en de verschillen in referentiekader van beschouwer en maker van het werk zijn vaak groot. Een direct verband tussen oorzaak (belevingswereld of programma van de maker) en gevolg (het kunstwerk) is moeilijk objectief te bepalen. Hoe groot die verschillen zijn en welke de referentiekaders zijn is ook al moeilijk vast te stellen, niet alleen in het geval van historische, maar evenzeer in het geval van eigentijdse kunstwerken. Daarenboven geeft een zuiver intentionalistische theorie zich geen rekenschap van het gegeven dat kunstwerken vaak de uitkomst zijn van een tastende manier van werken, van een wisselwerking tussen het denken van de

maker en zijn materiaal. De uitkomst van dit creatieve maakproces is niet per definitie te voorzien en kan voor de maker net zo goed een verrassing opleveren als voor de beschouwer - wat een goede reden kan zijn voor de kunstenaar om een werk ook daadwerkelijk te *maken*.⁵

Het is trouwens nog maar de vraag in hoeverre het bij het interpreteren van kunstwerken ook *van belang* is om zicht te krijgen op de oorspronkelijke intentie van de kunstenaar. Een interpretatie van het kunstwerk ontstaat in de interactie tussen beschouwer en kunstwerk, niet in een interactie tussen beschouwer en de maker van het werk. Maar ook al is de bedoeling van de kunstenaar bij het maken van het werk moeilijk te achterhalen en ook al speelt deze bedoeling niet noodzakelijk een rol in de interpretatie, toch is ‘artistieke intentie’ niet helemaal een irrelevant concept. De reden is dat de vraag naar de intentie een vraag is naar het *oordeelsvermogen* van de kunstenaar, zoals de Zwitserse kunsthistoricus Oskar Bätschmann stelt. Hiermee bedoelt hij zowel het oordeelsvermogen over werken van anderen waartoe de kunstenaar zich verhoudt of die hem tot voorbeeld dienen, als het oordeelsvermogen over het eigen werk. Bätschmann merkt op dat de kunsttheorie al sinds de Renaissance, sinds de traktaten van Alberti, het bestaan van een kritisch bewustzijn van de kunstenaar, een ‘giudizio’, postuleert waarop zijn kunstproductie is gebaseerd (2001, 111).

Het oordeelsvermogen werkt dus in twee richtingen, zegt Bätschmann. De kunstenaar positioneert het kunstwerk ten opzichte van kunstwerken *van anderen*, eigentijds zowel als historisch. En het oordeelsvermogen uit zich jegens de *eigen* productie, in de keuze en het gebruik van bronnen en in de voortdurende kritische bewaking van het maakproces. Het is in deze dubbele of tweeledige betekenis dat ik het concept ‘kritische potentieel’ in dit boek gebruik.

Daarnaast wordt het ‘meta-bewustzijn’ van een kunstwerk, wat wil zeggen het aspect van analytisch zelfonderzoek, ook uitgedrukt door middel van talloze technische en stilistische middelen.⁶ Dit betekent dat ik het kunstwerk tot op zekere hoogte personifieer door er een vermogen tot kritisch denken en een zelfbewustzijn aan toe te dichten. Het ‘zelfbewustzijn van een kunstwerk’ is, in mijn opvatting, een van de kenmerkende eigenschappen van de kunst, misschien is het zelfs wel het meest kenmerkende aspect, het maakt het kunstwerk tot kunstwerk. Met ‘zelfbewustzijn’

⁵ Wentworth (2004, 7) stelt dat ‘intentionalisten’ als R.G. Collingwood en R. Wollheim de handelingen van de schilder beschouwen als puur mechanische middelen tot een doel.

⁶ Crowther 2009 laat dit overtuigend zien.

wordt hier dus bedoeld: het meta-aspect van kunst, het vermogen van kunstwerken om op de eigen status als kunstwerk, te reflecteren.⁷

Op basis van dit kritisch potentieel, dit kritische vermogen, kan er sprake zijn van een interactie tussen kunstwerk en beschouwer. Daarom wend ik de term ‘impliciete beschouwer’ aan in de betekenis van ‘het kritische oordeelsvermogen’ zoals het gestalte krijgt in het kunstwerk. Om deze reden heb ik besloten om de term impliciete beschouwer te vervangen door de explicietere term *interne criticus*.⁸

Verticon

Verticon is een nieuwe term die ik inzet om de belichaamde en gesitueerde beschouwer aan te duiden, de beschouwer die concreet in de wereld aanwezig is en die een dialectische verhouding aangaat met een kunstwerk dat eveneens concreet in de wereld aanwezig is.⁹ Anders dan de interne criticus, die een abstracte notie is, staat de verticon, de externe beschouwer, voor de reële, individuele beschouwer, de beschouwer die daadwerkelijk voor het kunstwerk staat of er omheen loopt of wat dan ook maar nodig is om het werk te ervaren. Deze beschouwer is zich in meer of mindere mate bewust van de eigen positionering ten opzichte van het kunstwerk, zowel fysiek als mentaal (intellectueel, emotioneel, sociaal, historisch, enzovoort). De eigen positionering en context worden meebetrokken in de interpretatie. Het gaat hierbij om een gesitueerde waarneming, vanwege het gezichtspunt dat het gezichtspunt van de beschouwer is. Het begrip verticon gebruik ik mede omdat het de verwijzing naar horizon en naar de lineaire perspectief, en daarmee naar de discipline van de kunstgeschiedenis, in zich draagt.

Verticon verwijst ook naar een andere horizon dan de horizon van de perspectief, namelijk naar de ‘horizon’ in de betekenis die de fenomenologie er aan geeft. In de fenomenologische leer van de waarneming is ‘horizon’ een sleutelbegrip. De fenomenologie, met name het denken van Merleau-Ponty, bood mij een denkwijze die

⁷ Victor Stoïchita, die spreekt over “het zelfbewustzijn van het beeld”, heeft dit onderzocht voor wat betreft de klassieke schilderkunst, in zijn studie *The Self-Aware Image. An Insight Into Early Modern Meta-Painting* (1997).

⁸ Met dank aan Paul Crowther die mij deze suggestie deed, op de jaarlijkse conferentie van het Nederlands Genootschap van Esthetica in Gent, mei 2010.

⁹ Het begrip verticon is bij mijn weten een nieuw begrip. De eerste die het, voor zover ik kan overzien, heeft gebruikt is Céline Flécheux, in haar proefschrift *Horizon et Representation* (2005). Flécheux roept de vraag op wat de verticon zou kunnen zijn, maar beantwoordt hem niet.

aansluit bij mijn opvatting van de beschouwer en die deze notie van beschouwerschap kan onderbouwen en verrijken. Zijn filosofie verschaftte mij inzicht in het belang en de betekenis van de gesitueerde waarneming en van de belichaamde intentionaliteit voor de beschouwing van het kunstwerk en inzicht in de functie van de verticon. De begrippen ‘horizon’ en ‘belichaamde waarneming’ of ‘belichaamde ervaring’ zijn in het denken van Merleau-Ponty nauw met elkaar verbonden. Ik gebruik het horizonbegrip, naast de betekenis die de horizon heeft in de perspectiefconstructie, vooral in deze fenomenologische zin.

Alle waarneming is, volgens Merleau-Ponty, ‘perspectivisch’, want gebeurt vanuit een bepaald standpunt, vanuit mijn lichaam, op dit moment en op deze plek. De horizon is de begrenzing van het blikveld en daarmee is de horizon de voorwaarde voor de waarneming. Andersom bestaat de horizon dankzij, en alleen maar, in de waarneming van een bepaalde beschouwer. Waarom hebben we wél een horizon en geen verticon? Volgens mij kennen we het begrip verticon niet omdat *we zelf de verticon zijn*. We staan rechtop en kijken vóór ons uit. Door ons hoofd of ons lichaam te draaien nemen we het panorama rondom ons heen waar, met de horizon op ooghoogte.¹⁰ Zo ontstaat de door het lichaam *georiënteerde ruimte*, zoals het in de fenomenologie heet, die ons behoedt voor de chaos en die het ons mogelijk maakt om ons in een bepaalde richting te bewegen. De horizon bestaat, wordt zichtbaar, dankzij de verticon die de horizon op ooghoogte waarneemt: ikzelf. In tegenstelling tot de horizon, de begrenzing van het blikveld vanuit één punt, verenigt de verticon in zichzelf de wisselende perspectieven van waaruit de wereld (of het kunstwerk) wordt waargenomen. De waarneming is immers voortdurend aan verandering onderhevig, het is onmogelijk om alle perspectieven in één keer te omvatten. Het gegeven dat de verticon talrijke wisselende perspectieven in zich verenigt, is bepalend voor de verhouding tussen kunstwerk en beschouwer. Het *geheel* van (eventueel tegenstrijdige) waarnemingen en de wisselwerking tussen de waarnemingen zijn het materiaal voor de interpretatie van het werk.

¹⁰ Martijn Sanders, collectioneur en oud-directeur van het Concertgebouw, omschreef dit mooi in een korte poëtische tekst in een boekje bij de dvd *Flash* van de componist Maarten Altena en de beeldend kunstenaar Ger van Elk. Deze dvd is gepubliceerd naar aanleiding van de tentoonstelling *De Horizon, een Geestelijk Verschiet* in Museum Boijmans in 1999. Op deze tentoonstelling had Van Elk landschapsschilderijen uit de collectie van Boijmans in een lange rij op horizonhoogte naast elkaar gehangen. Sanders schreef: “Op een horizon is alleen dwars te reageren / Haaks als Ger / Hoekig als Maarten / van boven tot onder / is een rangorde / van links naar rechts / is egaal geef mij maar / averechts”.

De lineaire perspectief en de rol die de horizon daar in speelt komen in dit boek uitgebreid ter sprake. Ook al is de lineaire perspectief dermate belangrijk voor onze kunst dat men zou kunnen stellen dat hij de legitimering van onze kunst zelf (en van de kunstgeschiedenis) is – de lineaire perspectief maakt een ‘wereldbeeld’ mogelijk – vat ik ‘horizon’ toch niet primair op als deel van een historisch verschijnsel in de westerse kunst, zoals de perspectiefconstructie dat is, maar als *discours*. De horizon is immers veel meer dan onderdeel van een kunsthistorische constructie, hij is een universeel verschijnsel dat tegelijk aan het individu gebonden is. Anders dan de lineaire perspectief is de horizon geen ‘uitvinding’ of ‘constructie’. Hij bestaat zolang er mensen op onze planeet zijn die hem zien.

Zoals de verticon de horizon op ooghoogte waarneemt en de horizon oproept of doet ontstaan, zo is er ook een fundamentele verhouding tussen kunstwerk en verticon. Kunstwerken zijn afhankelijk van de fysieke waarnemer en andersom: ieder kunstwerk wordt met het oog op een beschouwer gemaakt (ook in het geval dat de kunstenaar de enige beschouwer is). Kunstwerken zijn, net als wijzelf, zintuiglijk waarneembaar.¹¹ Dit simpele feit, dat zo vanzelfsprekend is dat het overbodig lijkt om het te noemen (reden waarom het in veel kunsthistorische analyses over het hoofd wordt gezien, bijvoorbeeld wanneer de analyse hoofdzakelijk iconografisch is of het kunstwerk wordt opgevat als een ‘tekst’ die ‘gelezen’ kan worden), heeft verstrekkende gevolgen.

De fysieke aanwezigheid van kunstwerken heeft wel de aandacht van een aantal fenomenologen, bijvoorbeeld van Merleau-Ponty en meer recent van de Britse filosoof Paul Crowther, die zich bezighoudt met het gebied van de esthetica en beeldcultuur. Crowther schrijft: “In contrast to other forms of consciousness, visual works directly exemplify the reciprocal interaction of body and world at the very ontological level which is most central to it, namely that of space-occupancy ” (Crowther 2009, 25). Kunstwerken zijn “stoffelijke lichamen”, wat betekent dat “het beeld niet alleen zijn inhoud presenteert maar tegelijkertijd iets toont (*exemplifies*) van de meest algemene structuur van de menselijke conditie – namelijk de samenhang tussen het bewustzijn en een fysiek lichaam, waar het bewustzijn uit te voorschijn komt” (ibid., 27). Dit geldt, voor alle duidelijkheid, niet alleen voor een schilderij of een sculptuur, maar ook voor

¹¹ Dit geldt ook voor efemere kunstwerken, zoals performance of zoals een conceptueel kunstwerk dat een ‘gedachte’ is die uitgesproken of verbeeld kan worden. Op het moment van uitvoeren, van lezen, van uitspreken, krijgt het kunstwerk op een zintuiglijk waarneembare manier gestalte.

meer vluchtige media als video of voor een conceptueel tekstwerk. De betekenis van kunstwerken wordt in belangrijke mate bepaald door de wijze waarop ze zich in de ruimte bevinden. Er is maar één manier om hier zicht op te krijgen en dat is voor de beschouwer om zich lichamelijk te positioneren in relatie tot het kunstwerk. Ons bewustzijn is belichaamd en het maakt, met het kunstwerk, deel uit van een “ruimtelijk-temporeel continuüm” (Crowther 2002, 38). Deze zelfreflexieve verhouding tot het kunstwerk vat ik samen met het begrip *verticon*.

Wanneer we dus spreken over ‘context’ in relatie tot de ervaring van het kunstwerk is het contextbegrip meervoudig. Het is zowel de context van de positionering van het werk te midden van andere kunstwerken (historisch en contemporain), als de context van de reële beschouwer. Daarnaast, niet minder belangrijk, maakt het kunstwerk deel uit van de omgeving, de samenhang waarin het zich bevindt, zoals een collectie, een thematentoonstelling, biënnale enzovoort. Bij de interpretatie van het kunstwerk spelen al deze verschillende begrippen van context een rol.

‘Interne criticus’ en ‘verticon’ zijn subsumerende begrippen, er vallen verschillende zaken onder die betrekking hebben op de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer en op de receptie-esthetische theorie zoals ik die in dit boek uiteenzet. Door de beschouwing te conceptualiseren op een manier die met meer aspecten rekening houdt dan tot dusverre in de receptie-esthetica het geval was, hoop ik de receptie-esthetica te actualiseren.

II Het interpreteren van kunstwerken

Inhoud en vorm

Kunsthistorici hebben zich, naast formele en stilistische analyses, van meet af aan beziggehouden met de interpretatie van kunstwerken. In de traditionele kunstgeschiedenis lag daarbij de nadruk op het onderwerp of het thema van het kunstwerk. Het kunstwerk fungeerde in zekere zin als een tekst waarvan de inhoud ‘gelezen’ kan worden en met een redelijke mate aan objectiviteit kan worden vastgesteld. Het kunstwerk, het beeld, was daarmee ondergeschikt gemaakt aan de taal. Hierbij heerste algemeen de overtuiging dat er, hoe complex het kunstwerk misschien ook was, één historisch juiste interpretatie zou zijn die alle andere interpretaties zou ontmaskeren als minder volledig of onjuist.

In haar beroemde essay ‘Against Interpretation’ (oorspronkelijk gepubliceerd in 1964) betoogt Susan Sontag dat kunstinterpreten ten onrechte menen dat de vorm van het kunstwerk gescheiden kan worden van een inhoud, waarbij die vorm vervolgens ondergeschikt gemaakt wordt aan de inhoud, die door de interpreter vertaald wordt als tekst. De gewoonte om kunstwerken te benaderen met het doel ze te interpreteren, schrijft Sontag, houdt de illusie in stand dat er zoiets is als de ‘inhoud’ van een kunstwerk en dat het kunstwerk zijn inhoud zou zijn, dat het de inhoud is waar het allemaal over gaat. In deze manier van denken, die volgens Sontag zijn oorsprong vindt in de Griekse theorie van kunst als mimesis, is inhoud essentieel en vorm slechts een bijkomstigheid. Zelfs in de moderne tijd, waarin kunstenaars en critici de mimetische kunsttheorie hebben verworpen ten gunste van een theorie van kunst als subjectieve expressie, blijft aldus Sontag het belangrijkste kenmerk van de mimetische theorie bestaan, namelijk de nadruk op de inhoud van het kunstwerk. Dit over-benadrukken van de inhoud is het gevolg van de gewoonte om kunstwerken te willen duiden of interpreteren (Sontag 1969, 5).¹²

Sontags essay was niet zozeer gericht tegen het interpreteren op zichzelf, ook al suggereert de polemische titel dit wel. Het was vooral gericht tegen de scheiding van inhoud en vorm en tegen de gedachte dat er één ‘eigenlijke’ betekenis zou zijn die ‘in’ het kunstwerk is vervat. Haar tekst was een kritiek op de interpretatie als doelbewuste illustratie van een bepaalde code of boodschap, of als toepassing van bepaalde regels, zodat het kunstwerk ondergeschikt wordt gemaakt aan die regels. In deze gevallen is het interpreteren niet meer dan het “plukken” van “een aantal elementen uit een heel werk”. De interpretatie neemt “de zintuiglijke gewaarwording voor lief”, zegt Sontag (1969, 13). De interpreter gaat zijn eigen gang zonder zich nog om het kunstwerk als zintuiglijk object te bekommeren. Terwijl het tegenovergestelde juist nodig is, namelijk een oriëntatie op de zintuigen. Het doel van de interpretatie, zegt Sontag, moet zijn om het kunstwerk *meer werkelijk*, niet om het *minder werkelijk* voor ons te maken. En daarbij gaat het om het hoe en waarom, niet om het wat van de inhoud (ibid., 14).

Sontags tekst weerspiegelde de modernistische kunstopvatting van haar tijd. Zij verwijst weliswaar naar de abstract-expressionistische schilderkunst, maar haar denkwijze sluit evenzeer aan bij de stroming direct na het abstract-expressionisme, minimal art. Een uitspraak van Carl Andre, waarin hij stelt dat zijn werk geen symbolische inhoud heeft,

¹² “...it is the habit of approaching works of art in order to interpret them that sustains the fancy that there really is such a thing as the content of a work of art”.

is er een voorbeeld van: “Unfortunately we are all trained by a literary method. (...) Art has very little to do with symbols”.¹³ Het kunstwerk werd door minimal kunstenaars opgevat als een autonoom object dat niet verwees naar een werkelijkheid buiten zichzelf en dat niets meer en niets minder was dan zichzelf. Minimal art beoogde af te rekenen met de mimetische kunstopvatting die de westerse kunst vanaf de veertiende eeuw had beheerst.

Desalniettemin heeft nu, bijna vijftig jaar later, Sontags essay weinig aan actualiteit verloren. Nog steeds wordt het kunstwerk vaak gezien en begrepen in het licht van het onderwerp waar het de verbeelding van zou zijn. Een zee-schilderij van Courbet gaat over een natuurbeleving, een annunciatie van Fra Angelico over het mystieke moment van de onbevleete ontvangenis, een blauw monochroom van Yves Klein is een verbeelding van de nacht of van de kosmos. Het kunstwerk wordt gewaardeerd naar de mate waarin het al dan niet op overtuigende wijze een weergave is van het veronderstelde onderwerp en van de mate waarin de kijker al dan niet iets in het kunstwerk herkent. De Duitse beeldende kunstenaar Thomas Ruff drukt dit probleem goed uit in een interview waarin hij onder meer spreekt over zijn fotografische portretten:

“You probably project your own life experience into the picture ... [Whereas] if you think in terms of projected surfaces, then the object has nothing to do with it anymore. The reaction to the ‘star pictures’ [een serie fotowerken van Ruff, JW] is similar to the effect portraits have. When people look at them, they mix them up with the real thing, holidays in Majorca with beautiful star-studded skies – or the houses, they look at the curtains and try to figure out what sort of people live behind them... [But why can’t they] go up and say, aha, big photograph, big head, take the picture as a picture and say, thank you, Mr. Ruff, well done?”¹⁴

Ruff heeft het hier over de diepgewortelde gewoonte van het kijken naar kunst als niets anders dan de herkenning van een thema. Het kunstwerk wordt door de kijker opgevat als de verbeelding van een onderwerp dat, eenmaal herkend, in taal kan worden omgezet en dat in de meeste gevallen narratief van aard is. Of het kunstwerk wordt

¹³ In een interview in 1968. In Fietzek en Stemmerich (2004), 14.

¹⁴ Uit een interview met Stephan Dillemath, geciteerd in Fried 2009, 148. De toevoegingen tussen haakjes zijn van Fried.

begrepen als de verbeelding van een bepaalde emotie, die vervolgens door de beschouwer als zodanig zou kunnen (of moeten) worden herkend. In beide gevallen gaat het om kunst als mimesis. De concrete, materiële of zintuiglijk ervaarbare hoedanigheid van het werk, wordt opgevat als iets extra's, een verpakking, in plaats van als het eigenlijke van het kunstwerk. In feite is in deze mimetische kunstopvatting de inhoud of betekenis van het kunstwerk dus juist dat wat het *niet* is. De inhoud is iets waar naar verwezen wordt maar dat zich ergens anders bevindt, het is dat wat onzichtbaar is, een verhaal, een emotie van de beschouwer (of de vermeende emotie van de maker van het werk), in ieder geval iets anders dan het kunstwerk zelf - terwijl het zichtbare, het ding zoals het zich aan ons presenteert, aan het verhaal of de emotie ondergeschikt is. De vraag die steeds gesteld wordt, luidt: waar gaat het werk over? In plaats van vragen als: hoe doet het werk zich aan mij voor, hoe presenteert het zich, wat zijn de materiële eigenschappen en dergelijke.¹⁵

Wanneer geen onderwerp of emotie herkend wordt, dan blijkt het moeilijk te zijn om tot een duiding te kunnen komen. Ook kan het kunstwerk worden afgewezen omdat het onderwerp bijvoorbeeld verderfelijk wordt gevonden of omdat de emotie zoals die herkend wordt als een onaangename emotie wordt ervaren. Deze omgang met kunst resulteert in onbegrip en ergernis, het publiek kan zich buitengesloten voelen of zelfs opgelicht.¹⁶ De woede en de rancune, alsook het anti-elitarisme zoals dat zich momenteel jegens de hedendaagse kunst in de politiek en in het maatschappelijk debat in Nederland manifesteert, zijn terug te voeren op dit onbegrip en op het gevoel van buitengesloten te zijn. Binnen en buiten de kunstwereld lijken twee verschillende talen gesproken te worden.

¹⁵ In zijn artikel 'Phenomenology and the Limits of Hermeneutics' laat Stephen Melville zien dat de vraag naar *hoe* het kunstwerk zich aan ons voordoet, in plaats van *wat* het verbeeldt, leidt tot interpretaties die op heel andere gronden tot stand komen dan in de traditionele kunstgeschiedenis, "where interpretation seeks its justification through notions of objectivity of the kind Merleau-Ponty is explicitly concerned to reject". In: M.A. Cheetham, M.A. Holly, K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 146.

¹⁶ Daarom roept een man, die de tentoonstelling van Imi Knoebel in het Haags Gemeentemuseum (januari 2011) tegelijk met mij bezoekt, luidkeels "Schandálig!" terwijl hij door de zalen holt en niets dan monochrome constructies ziet. En een vrouw vraagt aan een bezoeker die aandachtig een werk van Ad Reinhardt staat te bekijken: "Voelt u niet ook een grote woede in u opkomen bij het zien van deze lege zwarte schilderijen?" De voorbeelden zijn legio.

Kunstkritiek

Geschreven beschouwingen en recensies van kunstwerken en tentoonstellingen kunnen hier een taak hebben. Er bestaan veel verschillende opvattingen over kunstkritiek, die samenhangen met de uiteenlopende media waarvoor critici schrijven. De dagbladcriticus slaat een brug tussen kunst en publiek en geeft als het goed is een kritische evaluatie van kunstwerken en van tentoonstellingen. De criticus is een vooruitgeschoven pion van het publiek, zij brengt als een goed ingevoerde beschouwer verslag uit van ontmoetingen met de kunst. Een kunstkritische tekst ontleent zijn werking vooral aan de kracht van de argumentatie. Naast een beargumenteerd oordeel en zo mogelijk een positionering van het besproken werk in een discours, dient een kritiek vanzelfsprekend ook informatie over het betreffende kunstwerk of de kunstenaar te bevatten.¹⁷ Voor alle soorten kunstkritiek in alle media, of het nu een kunsttheoretisch tijdschrift, een dagblad of een persoonlijke blog op internet is, geldt dat de auteur haar lezers moet weten te overtuigen. De wijze waarop dat gebeurt, hangt af van betoogtrant, stijl, kennis, analytisch vermogen.

In de loop van de jaren is mijn opvatting over mijn eigen taak als criticus veranderd. Aanvankelijk was kunstkritiek voor mij in de eerste plaats *discrimineren*, onderscheid maken, op waarde schatten, kiezen: dit kunstwerk of deze kunstenaar wel en deze niet. Partijdigheid was belangrijk, de criticus omarmt het ene en wijst het andere af. Het oordeel was het belangrijkste aspect van de stuk. Tegenwoordig vind ik het oordeel over een werk of een oeuvre 'goed' is of niet, het minst interessante element van de tekst, al zit een dergelijk oordeel er nog steeds in, maar vaak impliciet. Steeds belangrijker werd

¹⁷ Niet iedereen is het met deze opvatting eens. Volgens sommigen is deze opvatting van kunstkritiek achterhaald. Tentoonstellingsmakers en de kunstenaars zouden de kritische taak van de criticus hebben overgenomen en musea en kunstinstellingen voorzien het publiek zelf van informatie, via eigen media, zowel digitaal als op papier. In de dagbladen is steeds minder plaats voor kritische recensies. Het oordeel van de criticus lijkt nauwelijks nog ter zake te doen. Kunstblogs op internet, die soms grote aantallen lezers trekken, zijn zelden kritisch of opiniërend van aard. Het zijn eerder persoonlijke, informatieve verslagen, vaak impressionistisch en dagboek-achtig van aard. Deze standpunten kwamen duidelijk naar voren op een debat in De Balie in Amsterdam op 9 december 2009, georganiseerd door Aica Nederland, getiteld 'Dag van de Kunstkritiek: Critics Floating in the Virtual Sphere'. Een voorbeeld was de op het moment van het debat zeer succesvolle blog van een van de sprekers, Régine Debatty (we-make-money-not-art.com). Debatty achtte een kritisch oordeel over de kunst waar zij op haar blog aandacht aan besteedde volstrekt onbelangrijk. Daarbij komt ook nog het feit dat in de hedendaagse kunstwereld de verschillende rollen vaak met elkaar vermengd: één enkele persoon kan optreden als kunstenaar, tentoonstellingsmaker, theoreticus en criticus, en van rol wisselen al naar gelang de omstandigheden.

voor mij het plezier van het schrijven zelf van de tekst, van het ontdekken van verschillende lagen in een werk door en in het schrijven, het plezier van de tekst als een plek voor denken en speculeren. Ik herken mij in wat de Franse filosoof Roland Barthes schrijft in *Le Plaisir du Texte*: “Un espace de jouissance est alors créé. Ce n’est pas la ‘personne’ de l’autre qui m’est nécessaire, c’est l’espace: la possibilité d’une dialectique du désir, d’une imprévision de la jouissance: que les jeux ne soient pas faits, qu’il y ait un jeu” (Barthes 2000, 86).¹⁸

Het bedrijven van kunstkritiek is, ongeacht voor welk medium men schrijft, altijd een persoonlijke en subjectieve aangelegenheid: de criticus probeert zich een beeld te vormen van hoe de kunst van haar tijd er uit ziet, zij interpreteert kunstwerken en evalueert ze op een kritische manier. Al doende geeft zij het kunstwerk een plaats in de wereld. Dit onderscheidt de criticus van de kunsthistoricus. De kunsthistoricus doet onderzoek naar kunst die al eerder als waardevol is ontdekt en beschreven. Van de kunsthistoricus wordt geen kritisch oordeel over het werk verwacht, geen betoog over de vraag waaróm een bepaald kunstwerk al dan niet belangrijk is en de moeite waard om onderzocht te worden. Doorgaans hoeft een persoonlijke mening van de kunsthistoricus over het kunstwerk geen rol te spelen in zijn onderzoek. De persoonlijke evaluatie is voor een kunstkritische tekst mijn inziens juist essentieel.

Het moeilijke van het schrijven van kunstkritiek is dat een vertaalslag moet worden gemaakt van het beeld naar het woord, vaak van beelden die niet eerder beschreven zijn en waarvoor nog geen geëigende terminologie bestaat. De criticus moet het kunstwerk tot leven wekken door middel van de tekst. Dit is feitelijk onmogelijk, omdat als dit wel mogelijk was, het kunstwerk immers overbodig zou zijn. De criticus schrijft in de wetenschap dat ‘iets’ altijd onbenoemd zal blijven, verborgen, ongrijpbaar voor woorden.

Ondanks deze verschillen is er toch sprake van een wederzijdse betrokkenheid van kunstgeschiedenis en kunstkritiek. Voor de kunsthistoricus en voor de kunstcriticus geldt dat de interpretatie van een werk gebaseerd moet zijn op een heldere, inzichtelijke argumentatie die ook persoonlijke motieven en de eigen context waarbinnen men tot

¹⁸ In de vertaling van Frans van den Pol: “Een ruimte van genot wordt zo gecreëerd. Niet de ‘persoon’ van de ander heb ik nodig, maar de ruimte: de mogelijkheid van een dialectiek van het verlangen, van een *onvoorspelbaarheid* van het genot: opdat de kaarten niet geschud zijn, opdat het tot een spel komt.” (*Het plezier van de tekst*, Nijmegen: SUN, 1986, 8-9).

een interpretatie komt, expliciteert. Dit is van groot belang omdat het kunstwerk de uitdrukking of belichaming is van denken en daarom nodigt het uit tot een kritische of onderzoekende dialoog met de beschouwer, ongeacht of zij criticus of kunsthistoricus is. Het kunstwerk *vraagt* om een benadering die een respons is op dit aspect van denken en betogen, dat eigen is aan de kunst.

Een belangrijke drijfveer voor mijn onderzoek is dat ik recht wil doen aan de zintuiglijke ervaring van het kunstwerk en aan het kunstwerk als fysiek en ondeelbaar geheel.¹⁹ Dit onderzoek gaat over het interpreteren van kunstwerken en over de vraag hoe kunstwerken betekenis krijgen of voortbrengen. De receptie-esthetica kan, als theorie van de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer, hier een antwoord op geven. Ook is de mogelijkheid van een pluraliteit van interpretaties een fundamentele premisse van de receptie-esthetica.

Door de nadruk te leggen op het interpreteren lijkt ik misschien te pleiten voor juist datgene waar Sontag tegen rebelleert. Desalniettemin is er een overeenkomst tussen mijn project en Sontags visie. Ik ben het volledig eens met Sontags taakomschrijving van kunstkritiek: “Our task is to cut back content so that we can see the thing at all ” (Sontag 1969, p.14). Het is van groot belang dat we een theoretisch onderbouwde benaderingswijze van de kunst ontwikkelen die recht doen aan het unieke karakter van het kunstwerk als een concreet, gematerialiseerd, betekenisvol object, een benaderingswijze die vorm niet ondergeschikt maakt aan inhoud of andersom, maar die het werk begrijpt of gewaarwordt als de eenheid die het is. Dit veronderstelt in de eerste plaats dat er goed gekeken worden. En vervolgens dat er nagedacht wordt over, gereflecteerd op, de waarneming van het kunstwerk.

Dit boek is echter geen handleiding voor het kijken naar kunst en evenmin bevat het een stelsel van regels voor een nieuwe interpretatie van kunstwerken. De analyses van mijn waarnemingen zijn exemplarisch, niet prescriptief. Voor iedereen die zich wil engageren met beeldende kunst geldt dat het vertrouwen op de eigen waarneming de belangrijkste voorwaarde is.

Ik heb, uitgaande van de eigen praktijk, de waarneming van kunstwerken kritisch ondervraagd en de kwestie van betekenisgeving getheoretiseerd en theoretisch

¹⁹ Hieronder vallen ook kunstwerken die zich onttrekken aan materialisatie, zoals conceptuele kunst, performance en relational art. Ook voor dit soort ‘immateriële’ kunstwerken geldt dat ze nog steeds zintuiglijk ervaarbaar en zichtbaar zijn.

verhelderd. Wil dit zeggen dat ik na het schrijven dit boek anders naar een kunstwerk kijk dan voorheen, schrijf ik nu anders over beeldende kunst dan hiervoor? Nee, of althans: het kijken is niet veranderd, het schrijven erover wel enigszins. Ik heb een beter begrip gekregen van mijn waarneming van kunstwerken, van de context waarin dit plaatsvindt en van de manier waarop ik tot een interpretatie kom. Het theoretische kader dat ik heb ontworpen voor het ingewikkelde proces van het kijken naar kunst en het onderzoek naar de voorwaarden waaronder betekenisgeving tot stand komt, is echter niet alleen relevant voor mijzelf, maar ook voor het bredere discours van de kunstbeschouwing. De uiteenzetting met de receptie-esthetica en met het denken van uiteenlopende auteurs heeft geresulteerd in een actualisering van de receptie-esthetische benaderingswijze en in een demonstratie van de wederzijdse relevantie van hedendaagse kunst en receptie-esthetisch denken.

Hoofdstuk 1: Receptie-esthetica en hermeneutiek

“When you experience something viscerally it’s a more profound knowledge than when you know it only cerebrally.”

Sherrie Levine, in interview met Jeanne Siegel, in de tentoonstellingscatalogus *Sherrie Levine*, Kunsthalle Zürich, 1991, 16.

1.1 Inleiding

De verhouding tussen beeldende kunst en taal is bijzonder complex. Er is sprake van een dilemma van een visueel kunstwerk en een talige interpretatie door de beschouwer. Het beeldende karakter van het kunstwerk leidt gemakkelijk tot de gedachte dat het kunstwerk niet meer is dan het object van onze talige betekenisgeving. Deze redenering voldoet evenwel niet wanneer we uitgaan van een wisselwerking tussen een kunstwerk en een beschouwer. Deze wisselwerking tussen twee actieve partijen roept de vraag op *of* en zo ja, *hoe* een kunstwerk kan ‘handelen’ en wat voor soort handelen dit dan zou kunnen zijn. Mijn uitgangspunt is dat het kunstwerk, ook al is het niet-talig, de belichaming is van denken, van inzichten, dat het ‘denkt’. De interactie tussen kunstwerk en beschouwer kan dan worden opgevat als een interactie tussen een ‘denken in het kunstwerk’ en een ‘denken van de beschouwer’ (1.2).

In 1.3 ga ik op deze interactie tussen kunstwerk en beschouwer nader in. Ik ben het eens met de stelling van Bächtli dat interpreteren niet een bewijzen is, maar een uiteenzetten van de motieven van waarom en hoe men tot de interpretatie komt (Bächtli 2001, 159). Niet alleen de historische constellatie van het kunstwerk, zoals de iconografische betekenis en de historische context waarin het kunstwerk is ontstaan, moet worden onderzocht, maar vooral ook de eigen verhouding - de verhouding van een hedendaagse beschouwer - tot het kunstwerk. Ieder individu en ieder tijdperk interpreteert vanuit de eigen *Erwartungshorizont*, een kernbegrip in de hermeneutiek van Hans-Georg Gadamer dat zoveel wil zeggen als het historische ‘decor’ waartegen de interpretatie plaatsvindt. Interpretatie betekent daarom noodzakelijkerwijs de reflectie op de voorwaarden van het begrijpen en daarmee op de eigen historische bepaaldheid.

Welke zijn de mogelijkheden en beperkingen van de taal bij de interpretatie van kunstwerken? (1.4) Het proces van interpreteren is in principe oneindig vanwege een ‘exces’ aan betekenis van het kunstwerk (Gadamer 1967b, 6). Er bestaat niet één juiste interpretatie, niet één talige inhoud. Het kunstwerk is geen pseudo-tekst, het vindt zijn legitimering juist in datgene wat zich aan de taal onttrekt. Ook al bestaat er niet één juiste interpretatie wil dit nog niet zeggen dat alle interpretaties aan elkaar gelijkwaardig zijn, dat het interpreteren volkomen relatief is. Om recht te kunnen doen aan deze openheid of oneindigheid van het interpreteren en aan de ervaring van het kunstwerk is het noodzakelijk om een nieuw begrippenapparaat te ontwikkelen, zoals Gadamer en Boehm laten zien.

De beschouwing van een kunstwerk moet zich volgens mij vooral richten op de vraag: ‘*hoe werkt* het werk?’ in plaats van op de vraag: ‘*wat betekent* het werk?’. Het kijken naar kunstwerken is een ander soort kijken dan het normale, alledaagse kijken. Beschouwing van kunst, zo is mijn overtuiging, is een performatieve en geen constaterende handeling of activiteit. Dit houdt in dat de beschouwing van het kunstwerk een actieve kritische constellatie is, waarbij de beschouwer tegenover het kunstwerk niet een passieve contemplatieve houding aanneemt en niet ‘toeschouwer’ is. Ik gebruik het woord toeschouwer niet wanneer het gaat over het kijken naar kunst.

Het kunstwerk vindt zijn uiteindelijke bestemming in zijn werking, in de waarneming door de beschouwer, in een denken door middel van het kijken. Niet in een intentie van de maker die gereconstrueerd zou kunnen of moeten worden, maar in de complexiteit van de dialoog, in de dynamische interactie tussen beschouwer en kunstwerk.

De beschouwing legt het kritische potentieel van het kunstwerk open en maakt de beschouwer bewust van de gelaagdheid van het kunstwerk en van het geheel van verschillende betrekkingen dat het kunstwerk is. Het is een dialectische ervaring, een kritisch proces dat zich zowel richt op het kunstwerk als op de eigen beschouwing.

1.2 Denken in kunstwerken

De reflectie op de ervaring van het kunstwerk gebeurt door middel van de taal. Het woordeloze ‘ondergaan’ van de betekenis of de zin van een werk is niet voldoende, wanneer we tenminste de ervaring van het kunstwerk met anderen willen delen en over de zeggingskracht van het kunstwerk willen denken en spreken. Een begrip of

interpretatie van het kunstwerk houdt bewustwording in en bewustwording veronderstelt taligheid. Door de ervaring van het kunstwerk te benoemen, om te zetten in woorden, verdiepen we de ervaring en het begrip ervan. Toch doen onze talige interpretaties het kunstwerk altijd tekort. Zoals Baxandall (1985,1) zegt: we leggen beelden alleen maar uit in zoverre we ze bekeken hebben door middel van een bepaalde beschrijving of specificatie. Zo bezien is de beschouwing van het kunstwerk eerder zelfreflectie dan reflectie, we ontdekken er alleen onze eigen gedachten in en krijgen geen toegang tot de andere, niet-talige wereld van het kunstwerk. We begrijpen beelden alleen *in zoverre* we ze menen te kunnen duiden en dat gebeurt door taal. Het woord 'uitleggen' veroorzaakt hier een soort kortsluiting, omdat het suggereert dat er als een intellectuele oefening een raadsel of puzzel opgelost moet worden. Ook suggereert het dat het kunstwerk een verklaring behoeft, dat de uitleg een voorwaarde is voor een begrip van het kunstwerk.

Valt er te ontsnappen aan deze vicieuze cirkel van beschrijven en interpreteren? Is het mogelijk om ons een niet-cerebrale ervaring van het kunstwerk bewust te maken of om 'het andere', het ongekende, dat het kunstwerk te bieden heeft, gewaar te worden? We spreken over kunstwerken in taal in het bewustzijn van het feit dat onze talige interpretaties tekortschieten en nooit met het kunstwerk samenvallen. We weten dat er meer aan de hand is, dat het kunstwerk geen rebus is, dat het meer is dan de dingen die we erin menen te herkennen of die we al weten.

We kunnen de zaak ook omdraaien en in plaats van uit te gaan van een activiteit van *onze kant* die gericht is op duiden en interpreteren, te beginnen bij de gedachte dat het werk weliswaar visueel is en niet spreekt, maar dat het toch gericht is op een respons van ons. Het vraagt niet zozeer om een verklaring, het kunstwerk deelt ons iets mee, het doet een beroep op de beschouwer. Kunstwerken lokken een reactie uit bij de beschouwer.

Het is de *bedoeling* dat we over kunstwerken spreken, daarvoor zijn ze gemaakt, dat is de functie die ze in onze cultuur vervullen (ongeacht of de maker van het werk een dergelijk gesprek voorziet of niet). De kunstgeschiedenis demonstreert hoe groot dit verlangen om te spreken over kunstwerken is. "Het bijzondere aan het kunstwerk is helemaal niet dat het 'niet in woorden te vatten is', maar dat we over kunst *willen* spreken, dat we over kunst spreken wel de moeite waard vinden en over een hoop andere dingen niet", aldus criticus en filosoof Bart Verschaffel (Verschaffel 2011, 16).

In een interview gepubliceerd in 1994 spreekt Derrida van het probleem van het benoemen van de ervaring van het kunstwerk omdat het ‘stom’ (*mute*) is:

“On the one hand, there is the idea of its absolute mutism, the idea that it is completely foreign or heterogeneous to words. [...] There exists, on the side of such a mute work of art, a place, a real place from the perspective of which, and in which, words find their limit. [...] But on the other hand, and this is the other side of the same experience, we can always refer to the experience that we as speaking beings – I don’t say ‘subjects’ - have of these silent works, for we can always receive them, read them, or interpret them as potential discourse. That is to say, these silent works are in fact already talkative, full of virtual discourses [...] Thus it can be said that the greatest logocentric power resides in a work’s silence [...]” (Brunette en Wills 1994, 13).

Ook al zijn kunstwerken stom, ze zijn tegelijkertijd spraakzaam en vol met virtuele discoursen, aldus Derrida.²⁰ Het kunstwerk oefent dankzij zijn zwijgen een talige, “logocentrische” macht over ons uit. Kunstwerken zitten vol met denken. Ook literatuurwetenschapper Mieke Bal stelt dat kunstwerken ‘denken’ (1999, 5). Zij beschouwt kunstwerken als ‘theoretische objecten’ die de cultuurgeschiedenis ‘theoretiseren’. Bal wil kunst begrijpen als “culturele interventie en filosofische discussie”. Haar boek *Quoting Caravaggio* gaat dan ook over “het leven van ideeën” dat vervat is in kunstwerken en over “hoe kunst denkt”. Net als filosofische teksten bevatten kunstwerken ideeën, stelt Bal (1999, 22).

Uitgaande van Derrida en Bal kunnen we zeggen dat kunstwerken denken en zelfs theoretiseren, er is een leven van ideeën, er zijn discoursen in vervat. Het is mijn stelling dat dit denken in of door het kunstwerk de interactie met de beschouwer mogelijk maakt.

²⁰ ‘Stom’ in de zin van de taal als ‘logos’, als rationeel, verbaal discours. Het kunstwerk is in die zin “foreign to words”, zoals Derrida zegt. Dit geldt ook voor kunstwerken waarin tekst of taal wordt gebruikt.

1.3 Verwachtingshorizon en veranderende interpretatie

In de receptietheorie in brede zin staat de beschouwer (lezer, luisteraar) centraal, als actieve deelnemer aan het proces van de totstandkoming van betekenis, van zingeving. Een onderzoek naar de voorwaarden van receptie kan zich richten op de *historische veranderingen* in de waarneming van kunst, waarbij de aandacht uitgaat naar de historische beschouwer en naar de *historische context* van het *werk*. Het kan ook een onderzoek zijn naar de middelen waarmee of waardoor het kunstwerk de beschouwer aanspreekt, waarbij de aandacht is gericht op de *beschouwer in het heden* en op het proces van de interactie tussen kunstwerk en beschouwer. Mij gaat het om dit tweede type, het receptie-esthetische onderzoek.

De receptie-esthetica is circa 1970 ontstaan onder een groep Duitse literatuurwetenschappers van de Konstanzer Schule. Hans Robert Jauss greep terug op de hermeneutische traditie, met name op het idee van de *Erwartungshorizont* bij Hans-Georg Gadamer.²¹ Wolfgang Iser baseerde zich vooral op inzichten uit de fenomenologie. Eind jaren zeventig begonnen de Duitse kunsthistorici Hans Belting en Wolfgang Kemp met het onderzoek naar de mogelijkheden van toepassing van receptie-esthetische uitgangspunten op de geschiedenis van de beeldende kunst.

De receptie-esthetica sluit dus aan op de Duitse traditie van de hermeneutiek. Gadamer formuleerde een aantal inzichten over de interpretatie en de ervaring van kunstwerken die het fundament zijn waarop de receptie-esthetica verder bouwt. Hij benadrukt de gelijktijdigheid van werk en concreet aanwezige beschouwer, ook al kan de beschouwer een duidelijk historisch bewustzijn van het werk hebben. Ook stelt Gadamer dat het kunstwerk niet gereduceerd kan worden tot wat de kunstenaar daadwerkelijk dacht toen hij het maakte. Evenmin is hetgeen door het kunstwerk wordt uitgedrukt beperkt tot de historische context waarbinnen het is ontstaan:

“ In der Tat besteht zwischen dem Werk und seinem jeweiligen Betrachter eine absolute Gleichzeitigkeit, die sich aller steigenden historischen Bewusstseits zum

²¹ Gadamer ontleende dit begrip aan Edmund Husserl. Volgens Gadamer, en Jauss neemt dit begrip van Gadamer over, leest iedere lezer een tekst met een eigen ‘verwachtingshorizon’. Het begrip van de lezer is per definitie bevooroordeeld en voor-gestructureerd. Omdat aan de verwachting niet wordt voldaan, stelt de lezer zijn horizon bij door steeds weer terug te gaan naar de tekst. Zo ontwikkelt zich de verwachtingshorizon.

Trotz unangefochten erhält. Die Wirklichkeit des Kunstwerks und seine Aussagekraft lässt sich nicht auf den ursprünglichen historischen Horizont eingrenzen, in dem der Betrachter mit dem Schöpfer des Werkes wirklich gleichzeitig war. Es scheint vielmehr zu der Erfahrung der Kunst zu gehören, dass das Kunstwerk immer seine eigene Gegenwart hat, dass es seinem historischen Ursprung nur sehr bedingt in sich festhält und insbesondere Ausdruck einer Wahrheit ist, die keineswegs mit dem zusammenfällt, was sich der geistige Urheber eines Werks eigentlich dabei dachte. Ob man das nun bewusslose Schaffen des Genies nennt oder ob man vom Betrachter her auf die begriffliche Unausschöpfbarkeit einer jeden künstlerischen Aussage hinsieht – jedenfalls kann sich das ästhetischen Bewusstsein darauf berufen, dass das Kunstwerk sich selber mitteilt” (Gadamer, 1967b, 1).²²

Iedere beschouwer benadert het kunstwerk vanuit een bepaalde ‘verwachtingshorizon’, in de terminologie van Gadamer, wat wil zeggen dat het begrip van de beschouwer (of van de lezer van een literair werk, de bezoeker aan theater, concert) per definitie bevooroordeeld is en voor-gestructureerd. Omdat door het kunstwerk aan de verwachting niet wordt voldaan, stelt de lezer zijn horizon bij door steeds weer terug te gaan naar het werk. Zo ontwikkelt zich in de tijd de verwachtingshorizon van de individuele beschouwer en van de beschouwing in het algemeen, waarmee ook de interpretatie van een werk verandert en zich verder ontwikkelt.²³ De zeggingskracht van een werk ontstijgt daarom, aldus Gadamer, aan zijn historische beperkingen.

²² “Inderdaad bestaat tussen het werk en zijn beschouwer op dat moment een absolute gelijktijdigheid, die ondanks een toenemend historisch bewustzijn onbetwist standhoudt. De werkelijkheid van het kunstwerk en zijn zeggingskracht laat zich niet inperken tot de oorspronkelijke historische horizon, waarin de beschouwer daadwerkelijk gelijktijdig was met de schepper van het werk. Het schijnt veeleer tot de ervaring van de kunst te behoren, dat het kunstwerk altijd zijn eigen heden heeft, dat het zijn eigen historische oorsprong slechts zeer beperkt in zichzelf bewaart en [dat het] vooral uitdrukking van een waarheid is, die volstrekt niet met datgene samenvalt, wat de geestelijke *Urheber* van een werk er eigenlijk bij gedacht heeft. Of men dat nu het onbewuste scheppen van het genie noemt of dat men vanuit de beschouwer de blik richt op de theoretische onuitputtelijkheid van iedere artistieke expressie – in ieder geval kan het esthetisch bewustzijn zich erop beroepen, dat het kunstwerk zichzelf mededeelt” (vert. JW).

²³ Gadamer hanteerde het begrip ‘hermeneutische cirkel’: voorkennis en historische verwachtingshorizon bepalen **het** begrip van het kunstwerk (of van de tekst). De waarneming van het kunstwerk werkt echter op dit begrip in en verandert het of stuurt het bij. De verwachtingshorizon van het heden werkt in op de historische horizon en stelt die bij. Hier is zodoende sprake van een cirkelvormig proces.

De “absolute gelijktijdigheid” van kunstwerk en beschouwer en het “eigen heden van het kunstwerk”, zoals Gadamer het in de hierboven geciteerde passage noemt, betekenen dat het kunstwerk in de beschouwing ervan wordt geactualiseerd in het heden, ongeacht of het een recent of een eeuwenoud kunstwerk is. Het kunstwerk komt tot leven in de interactie met de beschouwer. Waarneming en interpretatie van het kunstwerk veranderen in de loop van de tijd, zodat wij andere kunstwerken zien dan onze voorouders. Vermeers *Gezicht op Delft* zoals we het nu waarnemen, is een ander schilderij dan het *Gezicht op Delft* van een paar eeuwen geleden. Dat de *Emmaüsgangers* door kenners ooit voor een Vermeer is aangezien, kunnen we ons nauwelijks meer voorstellen. Het is waardevol om de interpretatiegeschiedenis van een kunstwerk te reconstrueren, zoals dit gebeurt in de receptiegeschiedenis. Een historische of contemporaine interpretatie van het kunstwerk heeft echter niet meer gewicht of is niet juister dan een latere of hedendaagse interpretatie.

De betekenis van het kunstwerk verandert in de loop van de geschiedenis in de gewaarwording van de beschouwers, het heeft latere beschouwers iets anders te zeggen dan eerdere. De hermeneutiek ontleent haar bestaansrecht aan het onderzoek naar de historische omstandigheden waaronder het werk is ontstaan, als voorwaarde om te komen tot een interpretatie. Het kunstwerk vraagt om een standaard van toepasselijkheid, die gevonden kan worden in de kennis van de historische context. Dit betekent niet, zegt Gadamer, dat het kunstwerk niet in het heden niet méér te zeggen zou kunnen hebben dan wat het oorspronkelijk te zeggen had toen de kunstenaar het maakte.

Het is de taak van de hermeneutiek om te proberen de betekenis van wat ‘gezegd’ wordt te verstaan (*verstehen*, zoals Gadamer het consequent noemt) en aan anderen te verduidelijken, niet alleen waar het een tekst betreft maar ook waar het gaat om een niet-talig kunstwerk. In deze ruime zin omvat volgens Gadamer de hermeneutiek ook de esthetica. Hermeneutiek onthult wat de ander ons te zeggen heeft en brengt ons in aanraking met de ‘vreemdheid’, het onbekende, van de geest van een ander. Wat onthuld wordt is niet alleen de historische reconstructie van de context waarin het kunstwerk functioneerde. Het is ook het verstaan van wat het kunstwerk *mij* zegt (en dus altijd in de tijd van de beschouwer) en dat is altijd meer dan een expliciete, aantoonbare betekenis van het kunstwerk, meer dan ‘inhoud’ of een iconografische betekenis. Gadamer spreekt van een “Sinnüberschuss”, een overmaat aan betekenis die verder gaat dan de intentie van de maker: “[...] Die Sprache der Kunst meint den

Sinnüberschuss, der in dem Werke selbst liegt. Auf ihm beruht seine Unausschöpfbarkeit, die es aller Übertragung in den Begriff gegenüber auszeichnet” (Gadamer, 1967b, 6). Aan het interpreteren komt geen einde. Het kunstwerk vindt zijn uiteindelijke bestemming in het proces van interpreteren, in zijn *werking*, dus in de waarneming en in de ervaring van de beschouwer. In de woorden van Gadamer: “Alle Begegnung mit der Sprache der Kunst ist Begegnung mit einem unabgeschlossenen Geschehen und [ist] selbst ein Teil dieses Geschehens” (Gadamer 2010, 105). De beschouwer is deel van het ‘gebeuren’ van het kunstwerk, een gebeuren dat open is, niet afgesloten. Gadamer betoogt dat in de ontmoeting met het kunstwerk, het kunstwerk niet een voorwerp is dat geplaatst is tegenover een subject dat voor zichzelf bestaat: “Das Kunstwerk hat vielmehr sein eigentliches Sein darin, dass es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt” (Gadamer 2010, 108). Deze formulering van Gadamer, van het kunstwerk als ervaring die degene die het ervaart verandert, komt dicht bij datgene wat Iser later het “esthetisch object” zal noemen. Zo zijn er in het denken van Gadamer veel elementen aanwezig die behoren tot de kern van de receptie-esthetica.

Samengevat: het kunstwerk is niet de ondubbelzinnige uitkomst van een intentie van de kunstenaar, die de beschouwer vervolgens moet zien te achterhalen. De beschouwing van het kunstwerk is een gebeuren in het heden waar kunstwerk en beschouwer beide en gelijktijdig deel aan hebben. Dit gebeuren is open, niet afgesloten, zodat datgene wat het kunstwerk uitdrukt niet beperkt wordt tot de historische context. Het kunstwerk heeft een excès aan betekenis. Dit excès, de openheid van het gebeuren, betekent ook dat de beschouwer haar verwachtingshorizon steeds bijstelt, in een oneindig proces van interpreteren.

1.4 Beeld en taal

De tijd van het kunstwerk

Kan de hermeneutiek specifiek inzicht verschaffen in het begrip van beelden?²⁴ De hermeneutiek van het beeld begint daar waar “de beeldervaring van het oog in het

²⁴ Ik gebruik de term hermeneutiek in de betekenis die Gadamer eraan geeft en die door Boehm als volgt wordt weergegeven: “Die Hermeneutik reflektiert auf ein Verstehen, d.h.

medium van de taal overgaat”, aldus de kunsthistoricus Gottfried Boehm (1978, 444). Het “hermeneutische kernprobleem” is volgens hem dan ook het dilemma dat hierboven al ter sprake werd gebracht, het dilemma van de verhouding tussen beeld en taal en van de omzetting van het een naar het ander. Om recht te doen aan de eigenheid van het beeld moet er tussen beeld en taal gelijkwaardigheid bestaan, stelt Boehm. Er dient een gemeenschappelijke grond te worden gevonden waarop de overdracht, de vertaling, plaats kan vinden. Het kunstwerk is geen pseudotekst, het is niet een “schijn van de logos”, zoals de maan het licht van de zon weerkaatst, zegt hij. Het zwijgen van het beeld is geen gebrek aan talige duidelijkheid, het is juist dit zwijgen waarin “de perfectie van de logica van het beeld” gelegen is. In dit ‘zwijgen’ ligt dus het potentieel van het beeld: “Dieses Schweigen ist die Artikulationsform der dem Bilde eigenen Seinsweise, des Potentiellen” (Boehm 1978, 456).

Wat voor potentieel is dit? Dit is, volgens, Boehm de gelijktijdigheid van ‘betekenisrichtingen’ (“Simultaneität der verschiedenen Sinnrichtungen des Bildes”, *ibid.*, 461). Een beeld, een kunstwerk, is tegelijkertijd dit én dat, tegelijk een concreet object én betekenis of inhoud. Het is meer dingen tegelijkertijd en dat in één. Vorm, kleur, compositie, perspectief, lichtdonker contrasten, figuratie (of afwezigheid daarvan), contouren, beeldelementen en contrasten tussen beeldelementen, tussenruimten, dat alles tegelijk. Het kunstwerk is niet een som der delen, maar een complex geheel van betrekkingen die zich in één keer, woordeloos, aan ons voordoen. Het is onmogelijk om een volledig inventaris van alle mogelijke betekenissen en relaties op te stellen. Boehm: “Wir durchschauen es als ein ganz falsches Ideal, das Inventar von Bedeutungen aufstellen zu wollen, die in einem Bild vorkommen. Deshalb, weil ein Bild nicht aus einer Summe von Teilen (etwa Zeichen) besteht, sondern sich als ein offenes Feld von Beziehungen und Kontrasten zwischen Grenzen konstituiert” (*ibid.*, 465). Dit complex van betrekkingen wordt door Boehm *Struktur von Bildlichkeit* genoemd, een structuur die niet zelfstandig is, maar die onderdeel is van en in relatie staat tot het grotere geheel van dat wat voor de mens ervaarbaar is: “...die Struktur der Bildlichkeit [...], die in sich die Ungetrenntheit des Menschen mit dem ganzen Umkreis des Erfahrbaren, ein ursprüngliches Eingepägtsein von Seele und Schein schematisiert” (*ibid.*, 469).

sie überprüft die Ansprüche und die Angemessenheit bestimmter Methoden – ohne selbst dem transparenten Ideal einer methode anzuhängen” (Boehm 1978, 444).

Het woord ‘structuur’ lijkt hier een vergelijkbare betekenis te hebben als ‘structuur’ bij Derrida: “...Within structure there is not only form, relation, and configuration. There is also interdependency and a totality which is always concrete” (Derrida, 2001a, 5).

Boehm (1981) licht dit complex van gelijktijdige betrekkingen toe aan de hand van zijn ervaring van Cézanne’s *La Montagne Sainte Victoire* (ca. 1905) in Kunsthau Zürich. De waarneming van ieder afzonderlijk element of teken in het schilderij, stelt Boehm, gebeurt altijd onder de voorwaarden van de gelijktijdigheid van het schilderij als geheel, dat wil zeggen dat het enkele beeldelement altijd tegelijkertijd en in alle richtingen betrokken is op het schilderij als geheel (Boehm 1981, 20). Geen enkel beeldelement is eenduidig op zichzelf betrokken, het is ‘gebroken’. Daarom is het onmogelijk om te komen tot een bepaalde, vaststaande verhouding tussen *signifiant* en *signifié* (betekenaar en het begrip waar de betekenaar naar verwijst), aldus Boehm.

De gemeenschappelijke grond van beeld en taal moet zich dus bevinden, stelt Boehm, *in actu*, in het handelingskarakter van de beschouwing, in het beeld “als leven” omdat het levend “verschijnt” in onze waarneming. De taal, de interpretatie, moet recht doen aan deze openheid van duiding, aan dit voor-ons-verschijnen en dit leven. Gadamer zegt dat het eigen is aan de ervaring van het kunstwerk dat het kunstwerk altijd zijn eigen “heden” (*seine eigene Gegenwart*) heeft, er bestaat tussen het werk en de beschouwer een “absolute gelijktijdigheid” (1967b, 1). Het kunstwerk bestaat in het heden, suggereert Gadamer, omdat het op een onbeperkte manier open staat voor steeds nieuwe manieren van integratie, van opgenomen worden in de tijd van de beschouwer (ibid.). Ook al is het werk misschien door de maker bedoeld voor een publiek van tijdgenoten, toch reikt datgene wat het kunstwerk te zeggen heeft “fundamenteel” verder dan iedere historische beperking. Gadamer noemt dit “de eigen tijd van het kunstwerk”. Deze “eigen tijd” is kenmerkend voor het kunstwerk, want “de ervaring van het kunstwerk is een verwijlen”.²⁵

Het kunstwerk is tegelijk met ons aanwezig in het hier en nu. Het ‘zegt’ ons iets alsof het op het moment van de beschouwing speciaal voor ieder van ons is bedoeld. Zelf heb ik deze ‘eigen tijd van het kunstwerk’ ooit als volgt omschreven:

²⁵ “Das Wesen der Zeiterfahrung der Kunst ist, dass wir zu weilen lernen. Het wezen van de tijdservaring van de kunst is dat we leren te verwijlen. Das ist vielleicht die uns zugemessene endliche Entsprechung zu dem, was man Ewigkeit nennt” (Gadamer 2000, 60).

“Het kunstwerk bestaat als beeld uit een gelijktijdigheid van ervaringen, alle aspecten van het kunstwerk zijn tegelijkertijd aanwezig. Het kunstwerk ontvouwt zich voor de beschouwer in de tijdsspanne die de beschouwer kijkend doorbrengt. Het ‘verhaal’ dat ontstaat is het verloop van deze uiteenzetting tussen de actieve beschouwer en het kunstwerk. Het kunstwerk geeft zich pas bloot na inspanning van de kant van de beschouwer, zij moet de eerste stap zetten. Er is wat dit aangaat geen wezenlijk verschil tussen de ervaring van kunst uit het verleden of uit het heden. ‘Actueel’ is het moment van kijken, van ‘er zijn op die plek op dat tijdstip’. Ieder kunstwerk waarmee de beschouwer in gesprek treedt is actueel. (...)”.²⁶

Figuur en niet-figuur

Niet alleen moet de taal recht doen aan de gelijktijdigheid van de verschillende betrekkingen van het kunstwerk en aan de levende aanwezigheid van het beeld, maar ook aan het paradoxale gegeven dat een ‘volheid’ aan iconografische, figuratieve of expressieve elementen niet per se wil zeggen dat het kunstwerk daarom ook ‘vol’ is aan betekenis of zeggingskracht. En vice versa, misschien belangrijker nog, dat datgene wat, vanuit de taal bezien, ‘leeg’ is, de “*Nicht-Figur*”, juist ‘vol’ kan zijn aan betekenis of zeggingskracht (Boehm 1978, 463). De reden dat dit belangrijker is, is omdat juist het niet-formuleerbare kenmerkend is voor het kunstwerk, het ontleent er in zekere zin zijn bestaansrecht aan. Dit is wat Boehm bedoelt met “de logica van het beeld”. Hierbij moet ‘*Nicht-Figur*’ niet worden begrepen als de letterlijke afwezigheid van een ‘figuur’, maar als de niet-zegbare relatie tussen figuren onderling, de relatie van figuur tot compositie, de relatie van figuur tot kleuropbouw enzovoort. Niet-figuur is dat wat zich onttrekt aan de verwijzende (iconografische) functie of werking van een schilderij. Niet-figuur kán dus ook een lege tussenruimte zijn, of een geheel leeg vlak, maar dan zonder de negatieve connotatie die in de taal normaal gesproken aan het woord ‘leeg’ verbonden is, in de betekenis van een afwezigheid van iets.

Het onvermogen om deze paradox te ‘verstaan’ of te ondergaan kan er toe leiden dat een zogenaamd leeg vlak, bijvoorbeeld een zwarte monochroom van Ad Reinhardt, letterlijk als leeg, als betekenisloos of uitdrukkingsloos ervaren wordt: ik zie een leeg zwart vlak en omdat ik ‘niets’ zie, zegt het schilderij ook niets. Of het kan er toe leiden dat men niet gewaarwordt dat tussenruimten in het beeld (bijvoorbeeld ruimten tussen

²⁶ In ‘Over kunstkritiek’, Wesseling 2004, 9.

verwijzende figuren) méér aanwezig kunnen zijn, meer ‘betekenis’ of ‘lading’ hebben, dan de figuren of de elementen die deze tussenruimten begrenzen.

In de schilderijen en fotowerken van de Canadese kunstenaar Ian Wallace (1943) komen dergelijke lege, maar ‘aanwezige’ plekken veelvuldig voor. Je zou zelfs kunnen stellen dat de lege plek als actieve aanwezigheid de hoofdrol heeft in het werk van Wallace. Zijn oeuvre is een doorlopend experiment met volheid en leegte en de visuele omkering van deze begrippen. “De lege plek als actieve aanwezigheid” mag in de taal misschien vreemd, onlogisch of quasireligieus klinken, maar wanneer het gaat over beeldende kunst is hier niets onlogisch of irrationeels aan.

Binnen één werk zijn steeds ‘volle’ en ‘lege’ elementen samengebracht die herleidbaar zijn op respectievelijk documentaire fotografie en modernistische monochrome schilderkunst. Monochrome, abstracte vlakken zijn gecombineerd met fotografische, ‘volle’, afbeeldingen van taferelen met mensen, bijvoorbeeld mensen die door de stad lopen (de serie *My Heroes in the Street*, vanaf 1986) of die op het punt staan de straat over te steken (de serie *At the Crosswalk*, 1988).

In de serie werken over het *Qlayoquot Protest* (1993-1995), een demonstratie tegen het kappen van bomen, zien we mensen die met tekstborden op de grond zitten op een open plek in het bos (afbeelding 1). Bovenop de foto’s, die zijn afgedrukt op doek, zijn rechthoekige afbeeldingen van houtpatronen aangebracht, in acrylverf in verschillende pasteltinten als lichtgeel en grijsgroen en ook in zwart. De grove textuur van de houtnerven doet ambachtelijk aan. Ook de foto’s van het protest zijn korrelig en ze tonen bovendien de structuur van het doek. Het is duidelijk zichtbaar dat zowel de houtstructuur als de foto’s afdrukken zijn, waardoor in de gewaarwording van de beschouwer het idee van ‘gemaakt’ en geconstrueerd benadrukt wordt. Het kunstwerk verwijst naar zichzelf als geconstrueerd en materieel object. Het verhaal van de *Qlayoquot* demonstratie raakt daardoor letterlijk en figuurlijk op de achtergrond, doordat de narrativiteit van het beeld wordt afgezwakt. Het ‘volle’ fotografische deel heeft niet méér zeggingskracht of aanwezigheid dan de ‘lege’ vlakken met houtstructuur. Voorgrond en achtergrond zijn inwisselbaar geworden, feitelijk kunnen we hier niet meer spreken van voor- en achtergrond. Interessant is hierbij de manier waarop de tekstborden werken, ze zijn naast de ‘houtafdrukken’ en de afbeelding van de groep mensen een derde betekenislaag in het werk. Door de wijze waarop abstracte en figuratieve elementen zijn gecombineerd wordt de aandacht van de beschouwer gevestigd op de tekstborden als beeld, behalve als alleen talige mededelingen.

In het videowerk *At Work* (2008) en de hieraan gerelateerde serie schilderijen spelen opnieuw lege vlakken een belangrijke rol, maar nu op een iets andere manier. De video toont de kunstenaar aan het werk in het atelier. Hij zit lezend achter zijn werktafel, als een acteur in zijn eigen toneelstuk, hij verplaatst een van de lege witte doeken die achter de tafel tegen de muur aan staan, pakt iets van tafel, of leest staand in een boek waarvan hij af en toe de bladzijde omslaat, een boek dat bij nadere beschouwing een verhandeling van Kierkegaard over ironie blijkt te zijn. Rechts in beeld staat een hoge aluminium trap. Voor de tafel op de grond ligt, enigszins diagonaal ten opzichte van muur en tafel, een lange baan uitgerold zwart papier. Wallace is bezig om op dit zwarte papier een foto te monteren.

Wallace maakte een serie schilderijen gebaseerd op het videowerk *At Work*, waarbij hij stills uit de video als fotolaminaat op doek heeft geplakt. Op tentoonstellingen worden deze schilderijen samen met het videowerk als een samenhangend geheel gepresenteerd, zoals de catalogus *Ian Wallace. A Literature of Images* (2008) duidelijk maakt. De doeken zijn twee aan twee naast elkaar gehangen, zodat ze tweeluiken vormen van ieder in totaal 203 x 305 centimeter. Op deze doeken, die met acrylverf monochroom wit zijn geschilderd, zijn links en rechts van elke videostill, maar asymmetrisch, banen wit opengelaten (afbeelding 2).

De kunstenaar die op deze ‘fotoschilderijen’ achter zijn tafel bezig is, lijkt gevangen te zitten tussen het ‘echte’ witte doek dat de foto *aan weerszijden* begrenst en de doeken die op de foto *achter* hem tegen de muur aan staan. Hij zit gevangen in een smalle strook ruimte, een ondiep toneel dat door de diagonale zwarte baan van het zwarte papier op de grond optisch lijkt te kantelen. Het personage zit dus tussen illusionistische en ‘echte’ lege vlakken in. De gefotografeerde witte doeken in het atelier roepen de gedachte op aan een eerder stadium van het kunstwerk waar de beschouwer naar staat te kijken. Zowel de beleving van tijd (beginstadium van een werk en het voltooide werk) als de waarneming van de ruimte (virtueel en ‘echt’) zijn zodoende ambigu.

Hoe vol, of hoe aanwezig, ‘leegte’ in het beeld kan zijn, is goed waarneembaar in de fotowerken met stadsbeelden en druk verkeer. In het tweeluik *In Jazz Street I en II* (2001, 244 x 152 cm, fotolaminaat en acryl op doek) wordt het oog in eerste instantie getrokken door een man die in de drukke stad, tussen auto’s en wolkenkrabbers en andere mensen, de straat oversteekt (afbeelding 3). In tegenstelling tot het *Qlayoquot Protest* is hier van (pseudo-)ambachtelijkheid geen sprake, de foto’s zijn zo scherp, de

heldere kleurcontrasten zo intens, dat een effect van een artificiële hyperwerkelijkheid wordt opgeroepen.

De overstekende man bevindt zich in beide gevallen in het middelpunt van de foto, maar de pointe van de gebeurtenis is onduidelijk. De blik zwerft daarom vrij snel naar andere delen van het beeld, naar auto's, reclameborden op de gevels en de spiegelende glazen façades van de hoge kantoorgebouwen. Hoe langer je kijkt, hoe prominenter de 'lege' delen van de voorstelling in beeld komen, met name de lichte, egaal grijsblauwe lucht en, in *Jazz II*, een knalgele luifel met hardblauwe randen. De lege lucht dringt zich op, komt naar voren, vult bijna als tastbare materie de ruimte tussen de gebouwen op. Het grijsblauwe vlak van de lucht gaat ook een visueel spel aan met de monochrome banden die Wallace links en rechts naast de foto aanbracht, in *Jazz I* aan de linkerkant een smalle blauwe verticale band en rechts een bredere witte band, in *Jazz II* rood en wit. Gaandeweg, al kijkend, verandert het drukke tafereel in de stad in een abstracte compositie van verticalen en horizontalen in primaire kleuren. De lege, monochrome velden en banden, en niet de volle, figuratieve delen worden uiteindelijk de eigenlijke actoren in het beeld.

In navolging van Boehm zou je dit verschijnsel een 'hermeneutische omkering' kunnen noemen (Boehm 1978, 463). 'Leeg' is hier *aanwezigheid* in plaats van afwezigheid. Het beeld blijkt een eigen logica te bezitten waar in de taal moeilijk equivalenten voor te vinden zijn.

Een hermeneutiek van het beeld vraagt, zo blijkt steeds weer, om een eigen terminologie, om eigen begrippen. Dat hieraan behoefte is mag ook blijken uit de worsteling van Bächtli, in zijn overigens zeer heldere en belangwekkende *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* (voor het eerst gepubliceerd in 1984), met het inzicht dat de betekenis van een kunstwerk niet gelegen is in zijn figuratieve inhoud of in een iconografische uitleg. Bächtli geeft precies aan wat de grenzen zijn van de iconografie: aan de ene kant is de iconografie alleen van toepassing op die werken die zich door de weergave van figuren en objecten baseren op een tekst, waarbij deze tekst de referentie is voor de bedoelde betekenis (*Intendierte Sinn*); en aan de andere kant kan de iconografie deze betekenis wel vaststellen, maar de iconograaf kan moeilijk beweren dat dit de enige betekenis van de beeldende voorstelling is. Daarom is het belangrijk, aldus Bächtli, dat iconografie niet als interpretatie wordt bestempeld (Bächtli 2001, 66).

Bätschmann concludeert het, maar niet helemaal van harte, zo lijkt het. Tegenover het traditionele zoeken van de kunsthistoricus naar zin en betekenis is het noodzakelijke onderzoek naar beeldprocessen een “ascetische vorm van duiding”, schrijft hij. Het is “een zich onthouden van het vieren van de schilderkunst” en ook een zich onthouden “van de overtuiging dat “zij ‘die höchste Form de Geistes’ (Hegel) is”. Evenals trouwens van de klacht dat zij het niet meer is. Deze ascetische vorm van duiding is “een zich onthouden van de zoektocht naar een betekenis die *Jenseits des Bildes* ligt, een onthouding van het zien van het ‘eigenlijke’ van het beeld in het *Jenseitige*” (ibid., 154).

In de woordkeuze van Bätschmann, met de sterke nadruk die hij legt op ‘onthouding’, klinkt een gevoel van verlies door, van opoffering haast, en van heimwee naar de iconografie en van heimwee naar het kunstwerk als verbeelding van een transcendente totaliteit. Bätschmann ziet het belang en misschien zelfs de noodzaak in van het project van het Modernisme, maar hij neemt met moeite afscheid van de oude gedachte van het kunstwerk als een verbeelding van iets wat buiten het beeld ligt en eraan ontstijgt, *Jenseits des Bildes*. De ‘ascetische’ manier van duiden lijkt voor hem minder op te leveren, minder ‘zin’ te genereren dan de conventionele wijze van interpreteren. In feite zegt hij dat de gerichtheid op het beeldproces een ‘viering van de schilderkunst’ in de weg staat en dus in zekere zin een schamele ervaring is.

Ik wil stellen dat het andersom is: de schilderkunst, alle beeldende kunst, wordt juist gevierd in de ‘beeldprocessen’ en in de zintuiglijke waarneming. Een veronderstelde onderliggende tekst is niet langer het ultieme criterium waaraan een interpretatie dient te voldoen en deze tekst hoeft dus ook niet langer tussen de beschouwer en de zintuiglijke waarneming in te staan. Zoals wat Boehm aanduidt met de hermeneutische omkering: wat vanuit de taal bezien ‘leeg’ is, de ‘*Nicht-Figur*’, kan juist ‘vol’ zijn aan betekenis. Dit niet-formuleerbare is kenmerkend voor het kunstwerk, schreef ik eerder, want dat is het waar het kunstwerk zijn bestaansrecht aan ontleent. Om te herinneren aan Sontag: “Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.” In de ‘ascetische’ waarneming wordt niet iets opgegeven maar juist iets gewonnen, namelijk de emancipatie van het beeld, dat niet de drager van iets anders hoeft te zijn. Dit is in de conventionele kunstgeschiedenis onderbelicht gebleven, omdat daar eenzijdig de nadruk lag op een tekstuele inhoud van het kunstwerk. Door zich te bevrijden van de fixatie op een verhaal of de inhoud kan de beschouwer het beeld zien en ondergaan *als beeld*, als een zintuiglijke waarneembaar object, als een ondeelbare ‘hermeneutische identiteit’.

Gadamer hanteerde in dit verband het principe van de “ästhetische Nichtunterscheidung”, in antwoord op de “ästhetische Unterscheidung” die sinds Kant, in de Romantiek, gemaakt wordt en die leidde tot het idee van de autonomie van het kunstwerk (Gadamer 2010, 122). ‘Esthetische onderscheiding’ wil zeggen dat datgene wat we als kunstwerk benoemen en ervaren, losgemaakt wordt uit de oorspronkelijke “levenssamenhang” waaruit het voortkomt en dat we ook afzien van iedere religieuze, profane of morele functie of betekenis die het zou kunnen hebben, opdat het “zuivere kunstwerk” (*das reine Kunstwerk*) zichtbaar wordt (Gadamer 2010, 91). Datgene waarop de esthetische ervaring gericht is, is het ‘eigenlijke’ kunstwerk. ‘Buiten-esthetische momenten’, zoals doel, functie en inhoudelijke betekenis, spelen hierbij geen rol, aldus Gadamer. Deze momenten kunnen weliswaar nuttig zijn om het kunstwerk een plaats te geven in de wereld, maar ze moeten worden onderscheiden van de artistieke aard hoedanigheid van het werk, van het werk als beeld.

Hiertegenover stelt Gadamer dat een kunstwerk niet een werk is ‘waarachter’ zich een inhoud bevindt. De inhoud bevindt zich niet *Jenseits des Bildes* en kan niet geabstraheerd worden van de zintuiglijke (esthetische) waardering van het kunstwerk. Gadamer: “... dass die Nichtunterscheidung der Vermittlung von dem Werke selbst die eigentliche Erfahrung des Werkes ist. (...) Die Vermittlung ist ihrer Idee nach eine Totale. Totale Vermittlung bedeutet, dass das Vermittelnde als Vermittelndes sich selbst aufhebt. Das will sagen, dass die Reproduktion (im Falle von Schauspiel und Musik, aber auch beim epischen oder lyrischen Vortrag) als solche nicht thematisch wird, sondern dass sich durch die hindurch und in ihr das Werk zur Darstellung bringt” (Gadamer 2000, 125). Het kunstwerk is een ‘totale bemiddeling’, er is geen onderscheid tussen dat wat iets overbrengt en dat wat overgebracht wordt.

Bätschmann volgt Gadamer wanneer hij stelt dat de kunsthistorische hermeneutiek zich onderscheidt van de traditionele interpretatie van kunstwerken doordat het onderwerp van de hermeneutiek niet ligt in de betekenis van het werk, maar in het werk zelf, als ondeelbaar geheel. “Inhalt oder Sinn ist ein Moment, nicht das Ziel einer hermeneutische Anlegung” (Bätschmann 2001, 9). Hetzelfde geldt, zegt hij, voor de artistieke intentie: dat is het richten van de aandacht of van het bewustzijn op de kunst, of op het artistieke scheppen, op het voortbrengen van kunst, op de arbeid van het maken van een kunstwerk (ibid., 111). Niet op een inhoud of een tekst.

De taak van een kunsthistorische hermeneutiek is *niet* de ontwikkeling van een methode van het begrijpen, of van het duiden, maar de opheldering van de voorwaarden

waaronder het duiden of het verstaan mogelijk is. Dit veronderstelt automatisch de reflectie van de beschouwer op de eigen historische bepaaldheid en het eigen theoretische kader. Dit is iets wat kunsthistorici, aldus Bättschmann zeer zelden doen (ibid., 29).

Recapitulerend: **Het kunstwerk is niet een pseudotekst, niet een object ‘waarachter’ zich een betekenis schuilhoudt die door de beschouwer moet worden ontdekt. Het is een zintuiglijk waarneembaar object, een eenheid van een ‘zin’ en een ‘zintuiglijke energie’ die op een zintuiglijke manier wordt ervaren. Dat wat in de beschouwing wordt onthuld is niet primair een historische reconstructie van de context waarin het kunstwerk functioneerde en evenmin de bedoeling van de maker van het werk. Het gaat in de eerste plaats om het verstaan van wat het kunstwerk *mij* zegt en dat is altijd meer dan een expliciete, aantoonbare betekenis van het kunstwerk, meer dus dan ‘inhoud’ of een iconografische betekenis.**

Het kijken naar kunst is een speciale, participerende of actieve manier van kijken. Dit kijken wordt verder gebracht door de ervaring van het werk te vertalen in woorden. De ervaring van het kunstwerk en het gebruik van taal gaan hand in hand, beeld en taal raken aan elkaars grenzen en werken op elkaar in.

In dit hoofdstuk ging het om de verhouding tussen receptie-esthetica en hermeneutiek. In het volgende staat de vraag centraal naar de mogelijkheid van een receptie-esthetica die specifiek is toegesneden op de beeldende kunst.

Hoofdstuk 2: Een receptie-esthetica van beeldende kunst.

“It all starts with the countersignature, with the receiver, with what we call the addressee, who doesn’t yet exist, but that is where the signature starts.”

Jacques Derrida, in “ The Spatial Arts: an Interview with Jacques Derrida”, in P. Brunette en D. Wills, *Deconstruction and the Visual Arts*, 1994, 19.

2.1 Inleiding

In het onderzoek naar de bouwstenen van een receptie-esthetica van beeldende kunst baseer ik mij op de uitgangspunten van Kemp, zoals die door hem vanaf het begin van de jaren tachtig van de vorige eeuw zijn verwoord. Veel aandacht wordt daarom in dit hoofdstuk (met name in 2.2) besteed aan zijn receptie-esthetische methode. Een ‘harde’ methode is het niet, het is geen stelsel van regels die eenvoudigweg toegepast zouden kunnen worden. Wel geeft Kemp een overzicht van elementen, door hem ‘aanspreekmodi’ genoemd, die naar zijn idee een sleutelrol vervullen in de interactie tussen kunstwerk en beschouwer. Deze elementen geven samen een aanzet tot een receptie-esthetische methodologie. De meest controversiële van deze aanspreekmodi is de *Leerstelling* of lege plek. Bij dit laatste begrip zal ik daarom langer stilstaan.

In de theorie van Kemp gaat veel aandacht uit naar het onderzoek van het kunstwerk als historisch object en naar de intentie van de maker. Hierbij hanteert hij het begrip ‘receptie-richtlijnen’ die het kunstwerk zou bevatten, een begrip dat lijkt te wijzen in de richting van een intentietheorie. Dit roept de vraag op in hoeverre de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer bij hem *daadwerkelijk* centraal staat. Kemp is zich van dit dilemma bewust, want later nuanceerde hij het begrip van ‘receptie-richtlijnen in het kunstwerk’ enigszins door de wisselwerking tussen een ‘auteur’ en een ‘ontvanger’, of een kunstwerk en een beschouwer, te benadrukken. De relatie tussen auteur en ontvanger, werk en beschouwer, is daarbij niet gelijkwaardig, de wisselwerking is niet symmetrisch volgens Kemp. Hij schrijft: “In this respect, reception aesthetics is prepared to read the appeals and signals that a work of art directs at its beholder” (Kemp 1998, 183). Het kunstwerk richt een appel en signalen tot een beschouwer die niets anders heeft te doen, zo lijkt het, dan de signalen op te vangen. Wat de beschouwer van haar kant doet met het werk blijft onbesproken.

Tegelijkertijd stelt Kemp dat de receptie-esthetica een onlosmakelijke verbondenheid van het ‘voor zich’ en het ‘voor ons’ vooronderstelt (Kemp 1992, 10). Het kunstwerk bestaat niet alleen voor zichzelf, het is verbonden met een beschouwer tot wie het zich richt. Volgt uit deze onlosmakelijke verbondenheid van een ‘voor zich’ met een ‘voor ons’ niet dat de vraag naar de rol van de externe beschouwer eveneens deel uit behoort te maken van het receptie-esthetische onderzoek? Want hoe werkt die uitwisseling, die verbondenheid, tussen het voor zich en voor ons? Het voldoet niet om alleen de rol van het kunstwerk in die uitwisseling te onderzoeken.

Een historische beschouwer komt hier en daar wel bij Kemp ter sprake, maar hij besteedt weinig aandacht aan de ervaring van het werk door een *hedendaagse beschouwer*, in het hier en nu. Ik beoog de rol van deze hedendaagse, externe beschouwer, die ik opvat als een concrete, belichaamde beschouwer - de verticon - te verduidelijken. Deze externe beschouwer van het werk moet, zo is mijn stelling, in de receptie-esthetica, als theorie van de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer, een prominente plaats innemen. De aanname is immers dat een begrip van een kunstwerk ontstaat uit een dialoog tussen werk en beschouwer, de twee afzonderlijke functies zijn in hun werking met elkaar verweven.

De rol van het kunstwerk in de uitwisseling werd door Kemp aanvankelijk vooral samengevat met de notie van ‘impliciete beschouwer’, analoog aan het concept van de ‘lezer in de tekst’ van Iser. Vanaf de jaren negentig verlegde Kemp de aandacht van de impliciete beschouwer naar het belang van de contextualiteit van het kunstwerk voor het receptie-esthetisch onderzoek.

In mijn receptie-esthetisch model heeft de functie van de impliciete beschouwer, die ik interne criticus noem, een ruimere betekenis dan bij Kemp. De interne criticus is een discursieve functie van het kunstwerk die de interactie met de beschouwer mogelijk maakt.

Ik laat in dit hoofdstuk zien dat Kemp belangrijk pionierswerk heeft verricht door de receptie-esthetische begrippen uit de literatuurwetenschap van toepassing te maken op de beeldende kunst, door begrippen van de ene discipline te transporteren naar de andere, maar ook dat zijn aanpak op een aantal punten tekortschiet. Hieraan is het mijns inziens te wijten dat zijn receptie-esthetische benaderingswijze tot dusverre van beperkt belang gebleven voor de kunstgeschiedenis. In 2.3 ga ik nader op deze punten in en zet ik mijn kritiek op de benaderingswijze van Kemp uiteen. Ik geef aan wat volgens mij de tekortkomingen zijn en wat daarvan de oorzaak zou kunnen zijn. De lacunes betreffen

zowel de theorie van de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer in haar algemeenheid, als de wijze waarop Kemp zijn receptie-esthetische benadering toepast op kunstwerken, met name waar het de moderne en hedendaagse kunst betreft.

De receptie-esthetica hecht veel belang aan de context waarbinnen een ervaring van een kunstwerk plaatsvindt. In 2.4. laat ik zien dat Kemp de context, of contextualisering, wel betreft op het kunstwerk, maar veel minder of vrijwel niet op de andere partij, de beschouwer. Ik zet uiteen waarom de contextualisering van de beschouwer in een receptie-esthetische benadering niet mag ontbreken.

2.5 gaat over de spanning tussen enerzijds de noodzakelijke eis van algemeenheid die verbonden is aan iedere theorie en anderzijds het specifieke van de ervaring van het kunstwerk. Deze spanning, die wellicht eigen is aan veel onderzoek in de geesteswetenschappen, geldt uitdrukkelijk voor receptietheoretisch onderzoek omdat het daar steeds gaat over de waarneming van een individueel kunstwerk door een individuele beschouwer.

2.2 De receptie-esthetische methode van Kemp

Receptie-esthetica en receptiegeschiedenis

Kemp maakt een onderscheid tussen receptie-esthetica en receptiegeschiedenis (Kemp 1998, 181,182). De *receptiegeschiedenis* als kunsthistorische methode omvat volgens hem de volgende benaderingen:

1. Het onderzoek naar de verandering en transformatie van artistieke formules en motieven door de tijd heen en in verschillende artistieke contexten. Dit onderzoek richt zich op specifieke werken. De wijze waarop kunstenaars elkaar beïnvloeden valt hier ook onder, als ook het ‘creatieve onbegrip’ of de ‘creatieve misinterpretatie’ (*creatieve misunderstanding*) van kunstenaars van historische werken.
2. Het onderzoek naar geschreven en mondelinge reacties op kunstwerken door beschouwers, zoals de geschiedenis van kunstkritiek. Dit onderzoek richt zich dus primair op teksten, niet op kunstwerken.
3. Receptietheorie als de geschiedenis van de smaak. Dit is het onderzoek naar bijvoorbeeld de kunstmarkt, de geschiedenis van het verzamelen, of van diefstal en vernietiging van kunstwerken.

4. Het onderzoek naar de beschouwing van kunst als een onderzoek naar de psychologie van de waarneming. In dit type onderzoek wordt de beschouwing losgemaakt van de context, van de voorwaarden waaronder het werk zich toont aan de beschouwer. Het gaat hier over het ontdekken van algemeen menselijke patronen in de waarneming, toegespitst op de waarneming van kunstwerken.

Het fundamentele onderscheid tussen deze vier receptiehistorische benaderingen en de receptie-*esthetica*, aldus Kemp, is dat ze gericht zijn op werkelijke, historische beschouwers, of dat nu kunstenaars zijn die zich het werk van voorgangers toe eigenen, critici, verzamelaars, of beschouwers waarvan de manier van kijken worden bestudeerd. De receptiegeschiedenis omvat zodoende ook de bestudering van de invloed van kunstinstellingen op het gedrag van de beschouwers.

Receptie-esthetica daarentegen is, aldus Kemp, op zoek naar de ‘impliciete beschouwer’, naar de beschouwerfunctie, in specifieke kunstwerken. Het gegeven dat het werk ‘voor iemand’ is gemaakt, is fundamenteel voor de totstandkoming van het kunstwerk. Ieder kunstwerk richt zich tot iemand, meer dan dat, het ‘ontwerpt’ zijn beschouwer en geeft daarbij informatie prijs over zijn eigen positie als kunstwerk en over zijn werkingsmogelijkheden in de maatschappij of in een bredere culturele context, alsook over zichzelf. Kemp houdt zich hoofdzakelijk bezig met deze impliciete beschouwer en veel minder met de reële beschouwer. De beweegreden hiervoor lijkt te zijn dat het onderzoek naar de reële, daadwerkelijke beschouwer een aangelegenheid is van de receptie*geschiedenis*. Omdat echter een kunstwerk steeds opnieuw in een heden wordt ervaren, behoort het onderzoek naar de reële beschouwer wel degelijk tot het gebied van de receptie-*esthetica*.

‘Aanspreekmodi’ van het kunstwerk

De receptie-*esthetica* heeft volgens Kemp tot taak om de tekenen en middelen waarmee het werk contact met ons maakt te onderscheiden en te herkennen, met betrekking tot de sociaalhistorische betekenis en de eigenlijke esthetische werking. Hij stelt dat de receptie-*esthetica* een stevige basis heeft in de literatuurwetenschap, maar dat in de beeldende kunst nog geen samenhangende traditie is opgebouwd.

Het uitgangspunt van de receptie-*esthetica* is dat, net zo goed als de beschouwer het kunstwerk tegemoet treedt, het kunstwerk ook de beschouwer tegemoet treedt, namelijk doordat de waarneming van het werk op een herkenbare of ervaarbare wijze in het kunstwerk zelf wordt *gerepresenteerd*. Dit betekent ook dat het kunstwerk in de

interactie met de individuele beschouwer wordt ‘voltooid’. Een definitieve of finale voltooiing is dit niet, want het gaat om een in principe oneindig proces. Het is de belangrijkste veronderstelling van de receptie-esthetica, aldus Kemp, dat de functie van het beschouwen al geïncorporeerd is in het werk zelf. Ieder kunstwerk is *tot iemand* gericht. Het kunstwerk activeert de beschouwer om deel te nemen aan het kunstwerk, door het bij wijze van spreken te construeren in haar ervaring. Hierbij is het belangrijk om op te merken dat dit geen communicatie is tussen een kunstenaar en een beschouwer. Het kunstwerk richt zich niet op een daadwerkelijke beschouwer. De beschouwer wordt opgevat als een actief onderdeel van een intersubjectief, discursief gebeuren dat leidt tot betekenisgeving, aldus Schmidt-Wulffen in zijn bijdrage aan de bundel *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter* onder redactie van Kemp (Schmidt-Wulffen 1996, 187).

Dit activeren van de beschouwer gebeurt door middel van een ‘innerlijke communicatie’, “die we representatie zouden kunnen noemen, compositie, of actie” (Kemp 1998, 186). Het bijzondere van de ‘innerlijke communicatie’, aldus Kemp, is dat deze, in tegenstelling tot alledaagse communicatie, plaatsvindt onder de ogen van een beschouwer.²⁷ De beschouwer kijkt om zo te zeggen naar een communicatieve situatie die verbeeld wordt door het schilderij (Kemp heeft het over het algemeen vooral over schilderijen). Het kunstwerk heeft daarbij bepaalde kenmerken, zoals afbeelding of compositie, die de waarneming van de beschouwer sturen of organiseren. Deze innerlijke communicatie wordt door het kunstwerk gerepresenteerd, *getoond*. Het kunstwerk biedt de beschouwer, direct of indirect, aanwijzingen of ‘openingen’, die ‘receptie-voorschriften’ (“precepts of reception”) of ‘uitnodigingen tot receptie’ (“offers of reception”) kunnen worden genoemd. Hierop vervolgt Kemp: “The term that is really appropriate in this case, however, is *implicit beholder*: the beholder who is intended by these *inner orientations* and becomes the addressee of the work of art” (Kemp 1998, 187, cursivering van Kemp). De impliciete beschouwer is de beschouwer die ‘geïmpliceerd’ is in of opgeroepen wordt door de innerlijke, gerichte structuur van het kunstwerk. Dit is dus niet een daadwerkelijke beschouwer, maar een beschouwer of een beschouwersrol die als het ware visueel wordt geprojecteerd.

²⁷ Kemp citeert hier een passage uit het boek van de Duitse filmmaker en filmcriticus Hartmut Bitomsky 1972, 30 : *Die Röte Rots von Technicolor, Kinorealität und Produktionswirklichkeit*: “The inner communication consists of ‘people who give each other signs, things which are signs ..., events which, in themselves, already are communication or are at least accompanied by communication or which, on the other hand, are the object of communication that is created by the people in the painting” (Bitomsky 1972, 30).

‘Innerlijke structuur’, ‘innerlijke communicatie’, ‘receptierichtlijnen’: de betekenis van deze termen blijft naar mijn idee nogal vaag en abstract. Ze krijgen in feite alleen een concrete betekenis in relatie tot figuratieve, perspectivische schilderijen. Kemp ontleent dan ook, zo kan worden vastgesteld, zijn receptie-esthetische begrippenstelsel aan de traditie van de perspectivische schilderkunst. Dit blijkt duidelijk uit zijn inventarisatie van de verschillende manieren waarop het kunstwerk de impliciete beschouwer evoceert of poneert, een inventarisatie van de “forms of address” waarvan er volgens Kemp één of meer in het kunstwerk besloten zitten (Kemp 1998, 187,188). Kemp onderkent vijf van deze ‘forms of address’ of ‘aanspreekmodi’.

1 De manier waarop personen en dingen binnen het schilderij zich tot elkaar verhouden (de “intrapainting communication”), terwijl ze tegelijkertijd de beschouwer buitensluiten of lijken buiten te sluiten. Kemp noemt dit “the *deictic arrangement*” (*deictic*: van het Grieks: *diegesis*, een brede discussie), dat wil zeggen de verdeling van actoren op het doek of in de perspectivische ruimte en de positie die zij tegenover elkaar en tegenover de beschouwer innemen door middel van gebaren, blikken, enzovoort.

2 Figuren die zich enigszins buiten of terzijde van het tafereel bevinden, maar wel binnen de kadrering van het werk en die de beschouwerfunctie personifiëren. In termen van narratologie heten zij *focalizers*. Ze spreken de reële beschouwer, degene die zich fysiek buiten het kunstwerk bevindt, direct aan, bijvoorbeeld door haar aan te kijken en tegelijkertijd met de vinger naar het tafereel te wijzen (zoals de figuur van Johannes de Doper die wijst naar het Christuskind of naar het kruisbeeld, zoals vaak voorkomt in klassieke schilderijen). Dit ‘aanspreken’ kan ook op een minder directe of minder letterlijke manier gebeuren, zonder een wijzende vinger, bijvoorbeeld door de beschouwer het gevoel te geven dat zij deel uitmaakt van het gezichtspunt van de *focalizer*. De *focalizer* kan in dit geval een figuur zijn die vanaf de zijkant het tafereel binnenloopt en de beschouwer in figuurlijke zin met zich mee naar binnen neemt. Deze functie kan op talloze manieren worden vormgegeven.

Een door Kemp gekozen voorbeeld van een *focalizer* of “beschouwer in het beeld” is het dienstmeisje in het schilderij *De Luistervink* (1655) van Nicolaes Maes. Het meisje, dat een scène in de belendende kamer bespiedt, maant de beschouwer tot stilte door haar met de vinger op de lippen aan te kijken. Een ander voorbeeld dat Kemp geeft is de beschrijving door Franz Kafka, in diens beroemde novelle *Der Prozess* (1914/15), van een schilderij in een kapel van een geharnaste ridder die, leunend op zijn zwaard terzijde van een scène van een graflegging van Christus, aandachtig kijkt naar het

tafereel dat zich voor zijn ogen afspeelt en die daarmee de blik van de beschouwer naar het lichaam van Christus leidt (Kemp 1998, 181, 182). In deze passage, zegt Kemp, zijn alle elementen aanwezig waar de receptie-esthetica is gebaseerd: een kunstwerk, een schilderij in een kapel, een beschouwer met een eigen persoonlijkheid (geslacht, aanwezigheid, geschiedenis) die zijn best doet om het schilderij te zien en daartoe de benodigde stappen onderneemt.²⁸

3 Het gebruik van de *perspectiefconstructie*, die de beschouwer in een bepaalde positie ten opzichte van het schilderij situeert. De perspectief verbindt de ruimte van de beschouwer met die van het schilderij.

Kemp merkt op dat deze drie punten nader zijn uitgewerkt in de filmwetenschap, in een poging om inzicht te krijgen in de structuur van de “inner film world”, van de positie van de beschouwer in relatie tot deze structuur en van de processen van het construeren van subjectiviteit en gender-rollen. Volgens hem heeft deze methodologie (gebaseerd op de genoemde drie punten) de grenzen van het mogelijke in de kunstgeschiedenis heel snel bereikt, omdat beeldende kunst “ideale posities van de beschouwer prefereert boven posities van daadwerkelijke beschouwers”. De methode “bears fruit only if it establishes the historical forms of communication of a painting both as a view and as a staged view structure” (Kemp 1998, 188). Opnieuw blijkt hier een zeer specifieke opvatting van de beeldende kunst, een opvatting die weinig rekening houdt met een daadwerkelijke beschouwer.²⁹

4 *De manier waarop de artistieke scene of actie is afgebeeld* en de manier waarop het tafereel is afgesneden of gekaderd, alsook de werking van details en fragmenten ten opzichte van het geheel. Sinds de 15^{de} eeuw wordt het schilderij opgevat als een uitsnede uit een groter geheel, aldus Kemp en vanaf de 17^{de} eeuw wordt dit effect van

²⁸ “Curious to see what effect it would have, K. went up to a small side chapel near by, mounted a few steps to a low balustrade, and bending over it shone his torch on the altar-piece. The light from a permanent oil-lamp hovered over it like an intruder. The first thing K. perceived, partly by guess, was a huge armoured knight on the outermost verge of the picture. He was leaning on his sword, which was stuck into the bare ground, bare except for a stray blade of grass or two. He seemed to be watching attentively some event unfolding itself before his eyes. It was surprising that he should stand so still without approaching nearer to it. Perhaps he had been sent there to stand guard. K. ... studied this knight for a good while, although the greenish light of the oil-lamp made his eyes blink. When he played the torch over the rest of the altar-piece he discovered that it was a portrayal of Christ being laid in the tomb, conventional in style and a fairly recent painting ...”.

²⁹ In de 20^{ste}-eeuwse kunst is de positie van een concrete, daadwerkelijke juist heel belangrijk, zowel in de schilderkunst als in sculptuur, installatie, video enzovoort.

het schilderij als een deel van een reeds bestaande werkelijkheid gedramatiseerd. Iedere artistieke activiteit behelst het afbakenen van het kunstwerk en een zelfdefiniëring van het werk door dat wat eruit weggelaten wordt. Als het werk bedoeld is als fragment, moet het ook als zodanig door de beschouwer worden herkend en als het bedoeld is als geheel, moeten er aanwijzingen in zitten waaruit de beschouwer kan afleiden wat voor het geheel dit is, ten opzichte van welk ander geheel en wat er eventueel uit weggelaten is, aldus Kemp.

5 De moeilijkste categorie, volgens Kemp, is: de '*lege plek*' of de 'esthetica van de onbepaaldheid' uit de literatuurwetenschap. Kemp citeert Iser: " 'Blanks can be regarded as 'an elementary matrix for the interaction between text and reader' " (Kemp 1998, 188). Vanwege het ingewikkelde karakter van deze categorie ga ik er in het volgende nader op in, om te achterhalen hoe Kemp de 'lege plek' in de beeldende kunst begrijpt.

De lege plek

Kemp heeft de lege plek als onderzoekscategorie overgenomen van de receptie-esthetica in de literatuurwetenschap. Deze 'Leerstelle' is een andere soort leegte dan de leegte-als-aanwezigheid zoals die eerder, in hoofdstuk 1.4, beschreven is toen het ging over het werk van Ian Wallace. Kemp hanteert het begrip lege plek op een zeer specifieke manier. In de receptie-esthetica wordt 'Leerstelle' ook wel, naar Roman Ingarden, "Unbestimmtheitsstelle" genoemd. Kemp formuleert dit zo: "...die Grundannahme, dass jedes Kunstwerk gezielt unvollendet ist, um sich im und durch den Betrachter zu vollenden. Bei diesen Bestimmungen liegt die Betonung auf gezielt oder programmatisch oder konstruktiv unvollendet" (Kemp 1985b, 313). Een 'Leerstelle' is een "Kommunikationsbedingung" of een "ausgesparte Beziehung", zegt Kemp (ibid., 315; hij verwijst hier opnieuw naar Iser). Lege plekken hoeven dus niet letterlijk 'leeg' te zijn, aldus Kemp. Het kunnen ook schijnbaar onbeduidende delen van een schilderij zijn. De lege of quasibetekenisloze plekken zetten de interactie tussen beeld en beschouwer volgens Kemp in gang doordat ze de beschouwer ertoe aanzetten om de lege plek in te vullen.

Vanwege dit aanzetten tot actie is in Kemp's theorie een 'Leerstelle' een voorbeeld van een "Rezeptionsvorgabe", een begrip dat vertaald kan worden als een 'receptierichtlijn' voor de beschouwer. Het is een 'betrekking' tussen het werk en de beschouwer die door de kunstenaar is 'uitgespaard', een lege plek die de beschouwer, als voorwaarde om het

schilderij te kunnen begrijpen of er mee te kunnen ‘communiceren’, als het ware op dient te vullen. Het kunstwerk is “bedoeld of programmatisch of constructief onvoltooid” (“gezielt oder programmatisch oder konstruktiv unvollendet”, *ibid.*, 313). De lege plek is onderdeel van de narratieve of figuratieve samenhang van het schilderij, volgens Kemp, en het doel van de lege plek is om “de communicatie *met* het beeld met de communicatie *in* het beeld te verbinden”: “Die ‘Hauptaufgabe besteht wie die Rezeptionsvorgaben (Bestimmtheiten) darin, den Betrachter an der innerbildlichen Kommunikation zu beteiligen, die Kommunikation *mit* dem Bild mit der Kommunikation *im* Bild zu verschränken” (*ibid.*, 315. Cursivering JW). Voor deze verbinding wordt in het Frans en Engels ook wel de term ‘suture’ gebruikt, schrijft Kemp, wat zoveel betekent als naad of hechting: de ‘Leerstelle’ naait het werk en de beschouwer aan elkaar (*ibid.*).

Kemp analyseert een ‘Leerstelle’ in het schilderij *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime (De goddelijk Wraak en de Gerechtigheid jagen op de Misdaad*, 1808, Louvre) van Pierre Paul Prudhon als volgt (afbeelding 4). Hier gaat het inderdaad niet om een letterlijk lege plek in het schilderij, maar om een plek die leeg is *in overdrachtelijke* of *verhalende zin*. Prudhon schilderde het verhaal van een moordenaar die op de vlucht slaat nadat hij zijn slachtoffer heeft gedood. Al vluchtend heeft hij alleen oog voor de dode figuur die op de grond ligt. Hierdoor ziet hij niet Nemesis en Justitia, die door de lucht aan komen vliegen. Hij weet zodoende niet welk lot hem, letterlijk, boven het hoofd hangt: Nemesis wijst de schuldige aan en Justitia heeft haar zwaard al getrokken. Omdat de ‘Rezipient’ dit wél ziet, begrijpt zij, in tegenstelling tot de moordenaar, hoe het verhaal verder zal gaan. Dit is volgens Kemp een functionele “Leerstelle, die der Betrachter auszufüllen hat” (Kemp 1985b, 315). De beschouwer maakt de voorstelling af door te anticiperen op de wraak van de godinnen. De lege plek bestaat in de verbeelding van de beschouwer die het verhaal afmaakt. Hier is het begrip lege plek dus aanleiding voor een in wezen traditionele iconografische interpretatie of een narratieve duiding van het schilderij, een interpretatie die berust op de literaire strategie van de ‘alwetende verteller’.

Ook bij de bespreking van de lege plek in een schilderij van Léon Gérôme, *La Mort du Maréchal Ney*, (1868, Graves Art Gallery, Sheffield), ligt de nadruk op de vertelling, ook al zijn de lege plekken (het zijn er verschillende) hier van uiteenlopende aard en ook al komen ze ten dele overeen met ‘leegtes’ in de compositie (afbeelding 5). Al deze lege plekken worden door Kemp primair iconografisch geduid. Kemp neemt in het

schilderij drie verschillende ‘Leerstellen’ waar: ten eerste de langgerekte muur langs de straat waar maarschalk Ney zojuist is geëxecuteerd, ten tweede het voorplan van het schilderij dat een bijna lege, illusionistische ruimte toont die slechts voor een klein deel in beslag wordt genomen door het lijk van de maarschalk en ten derde het lange lege stuk straat tussen de dode maarschalk en de groep commando’s die zich in de verte verwijderd (Kemp 1985b, 321). Deze lege plekken worden door Kemp symbolisch (de afstand tussen de dode en de soldaten is ook een afstand in de tijd) en narratief (de muur *lijkt* leeg maar is niet echt leeg, want toont de kogelgaten van de executie van Ney) begrepen, dus als verwijzende, niet als beeldende elementen.

De beschouwer begrijpt dat het peloton soldaten dat in de verte wegmarcheert (een van hen kijkt nog eens achterom), de maarschalk moet hebben neergeschoten, de kogelgaten zijn zichtbaar in de muur achter het dode lichaam. De afstand in tijd, aangegeven door het lange stuk straat en het zich verwijderende peloton, is belangrijk, betoogt Kemp, omdat het in de historische periode waarin dit tafereel is gesitueerd wettelijk verplicht was dat een lichaam na een executie vijftien minuten bleef liggen voordat het weggehaald werd, als een vorm van ontoring van het lichaam en als onderdeel van de straf. Dat het peloton frontaal voor Ney en voor de muur heeft gestaan, is af te leiden uit de positie van het lichaam, dat haaks op de muur ligt.

Tenslotte identificeert Kemp ook nog een lege plek van andere aard, dus een vierde lege plek, namelijk de ruimte vóór, of ‘buiten’ het schilderij, daar waar de concrete beschouwer zich bevindt (ibid., 319). De lege muur die diagonaal over het vlak loopt en waarvóór de dode maarschalk op straat ligt, roept deze ruimte te voorschijn. Wanneer de beschouwer de muur in haar verbeelding doortrekt, de echte ruimte in, en wanneer zij de perspectivische constructie goed begrijpt, zal zij gewaarworden dat zij zich bevindt op de plek waar kort tevoren het peloton stond. Op deze manier wordt de beschouwer deel van het verhaal en krijgt ook de echte ruimte voor het schilderij een narratieve functie binnen het verhaal van de afbeelding.

Alle lege plekken in het schilderij van Gérôme hebben zodoende een narratieve functie. Terugdenkend aan de lege plekken in het werk van Wallace (hoofdstuk 1.4): ook voor de grijsblauwe vlakken in de fotowerken *Jazz I* en *Jazz II* geldt dat ze narratief zijn, want ook al zijn ze leeg, ze blijven een afbeelding van de lucht. Toch is hier vergeleken met de lege plekken in *La Mort du Maréchal Ney* wel een gradueel verschil, want de gebruikelijke waarneming van de lucht als immateriële diepte wordt in *Jazz I* en *Jazz II* getransformeerd in iets anders, de lucht wordt in de visuele beleving van de beschouwer

ondoordringbaar en bijna stoffelijk, niet-lucht, niet-etherisch. Nog weer anders en een stap verder op de schaal naar totale lege vlakheid, naar niet-narrativiteit, is het *Qlayoquot Protest*, waar de vlakken met de houtnerf-afdruk niet langer in te passen zijn in het verhaal en deze vlakken de eenheid van de afbeelding, van de verhalende gebeurtenis, doorbreken.

Kemp refereert aan pure of abstracte schilderkunst wanneer hij het heeft over een “produktiven Zusammenhang zwischen der selbstthematisch werdenden Leerstelle und der reinen Malerei”, maar over ‘zuivere schilderkunst’ en lege plekken ‘die zichzelf tot thema hebben’ heeft hij het verder juist niet (Kemp, 1985b, 323). Elk element van het schilderij, iedere zogenaamde lege plek, wordt door hem begrepen in het licht van het verhaal dat is afgebeeld. Kemp onderschrijft hier de klassieke opvatting van de geschilderde afbeelding als een coherente, representatieve eenheid en als een zichzelf verklarende samenhang, zoals die voorgeschreven werd door de Duitse filosoof en kunstcriticus Gotthold Ephraïm Lessing (1729 – 1781) in diens essay “Laokoon, Oder, Über die Grenzen der Malerei und Poesie” (1766). Lessing vond steun, aldus Kemp, bij zijn tijdgenoot de Franse verlichtingsfilosoof en kunstcriticus Denis Diderot (1713 – 1784), die naar aanleiding van de Salon van 1763 schreef: “Wenn man malt, muss man alles malen? Habt Erbarmen und lasst eine Lücke, die meine Phantasie ausfüllen kann” (Kemp 1985b, 314). Kemp stelt dat het kunstwerk enerzijds aanspraak maakt op een innerlijke intentionele samenhang en dat het tegelijkertijd gericht is op communicatie met de beschouwer erbuiten: “Das Kunstwerk erhebt den Anspruch auf Kohärenz und Intentionalität, zugleich ist es auf Kommunikation hin angelegt: Die Leerstellen tragen dazu bei, dass diese Bestimmungen zusammenwirken” (ibid., 315).

Kemp stelt vast dat in *La Mort du Maréchal Ney* de innerlijke samenhang van het schilderij zich begint te openen (319). Het vlak van de muur, het tafereel dat in zijn geheel scheefgetrokken is of een diagonale richting volgt, de terugkijkende figuur en de dode op de voorgrond vormen een ruimtelijk continuüm samen met de ruimte vóór het schilderij die door Gérôme wordt opgeroepen. Bij Prudhon, stelt Kemp, is de ruimte buiten het werk niet relevant voor het werk. Hij spreekt in verband met *La Mort du Maréchal Ney* van een “Tendenz zum Zusammenhanglosen, Unschlüssigen und zutiefst Zufälligen” (ibid., 321).³⁰ Terwijl bij Prudhon, aldus Kemp, het “alziende oog, de

³⁰ Deze interpretatie van Kemp leunt op de theorie van Fried over absorptie en theatraliteit, een theorie die in hoofdstuk 5 uitgebreid aan de orde zal komen. Kemp

beschouwerfunctie” in het schilderij geïntegreerd is en het schilderij zich als “compleet” voordoet, is dit bij Gérôme niet langer het geval (ibid., 320). De voorstelling roept de ruimte *buiten* het schilderij op, doordat de manier waarop de dode maarschalk op de grond ligt duidelijk maakt hoe hij kort daarvoor neergeschoten is. Beschouwer en tafereel worden met elkaar verbonden.

Dit openbreken van de innerlijke samenhang van het schilderij resulteert dus niet in een doorbreken van de eenheid van de fictieve voorstelling, maar eerder andersom: de ruimte buiten het schilderij wordt betrokken bij de narratieve ruimte. Het schilderij suggereert dat de beschouwer bij de gebeurtenis was en maakt haar in zekere zin, als toeschouwer, medeplichtig aan de executie; anders dan in het geval van *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* van Prudhon, waar geen plaats is voor een eventuele getuige van het tafereel (ibid., 326). De ‘beeldmachine’ produceert in het geval van Gérôme een soort fictionalisering van de werkelijkheid. De samenhang blijft intact: “Raum und Zeit, Vorfeld und Bildfeld, Betrachter und Szene, Leerstelle und fassliche Fakten sind so miteinander verkettet; das eine Element ist ohne das andere unvollständig, und ihre Verbindung untereinander ist durch das Gesetz der Distanz geregelt (...)” (ibid., 320). Door de grote nadruk op de lege vlakken in het schilderij, op de bijna verzelfstandigde aanwezigheid van de muur in het beeld, door het zich openen van het schilderij naar de ruimte, wijst het schilderij van Gérôme, aldus Kemp, vooruit naar het Modernisme waarin niet langer de wetten van begrijpelijkheid en spanning heersen, maar de wet van de breuk (ibid., 325).

Toch is volgens mij de samenhang van ruimte en tijd in *La Mort du Maréchal Ney* niet volledig intact. Wel in ruimtelijke zin, maar minder in de zin van tijd. De reële beschouwer maakt deel uit van een andere tijd dan die van de voorstelling in het schilderij – ook als het schilderij wil doen geloven dat de beschouwer getuige is van de voorgestelde gebeurtenis, in welk geval zij deel uitmaakt van twee tijdsdimensies tegelijk, een fictieve en een reële. Kemp benadrukt in zijn tekst de rol van de *contemporaine* beschouwer, voor wie het schilderij een sociaalpolitieke boodschap inhield. Hoe dit werkt voor een latere beschouwer die niet op de hoogte is van de geschiedenis rond maarschalk Ney, expliciteert hij niet.

verwijst hier wel naar Fried door te zeggen dat Prudhon de “hoogste fictie”, een uitdrukking van Fried, van de klassicistische schilderkunst bevestigt (Kemp 1985b, 319).

Receptie-esthetica en moderne kunst

Volgens Kemp is een belangrijke oorzaak voor het ontbreken van een samenhangende receptie-esthetische traditie in de beeldende kunst dat de receptie-esthetica zich hier geconfronteerd ziet met hardnekkige, door hem als ‘burgerlijk’ betitelde, vooroordelen over kunst, namelijk dat het kunstwerk alleen door of in zichzelf, door middel van het creatieve proces van de totstandkoming van het werk, dan wel door middel van de maker van het werk begrepen kan worden.

In zijn inleiding bij de bundel *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1992) analyseert Kemp de achtergronden van deze vooroordelen. In een korte schets van de *Wirkungsästhetik* in de beeldende kunst vanaf de zestiende eeuw zet hij uiteen hoe de kunstenaar ten tijde van de Contrareformatie tot taak had om een bepaalde religieuze boodschap over te brengen. De kunstenaar diende de beschouwer te verleiden, ontroeren, amuseren, kortom alles in het werk te stellen om de religieuze boodschap zo overtuigend mogelijk over het voetlicht te brengen. De 16^{de}-eeuwse kunsttheoreticus Gabriele Paleotti gispt in zijn *Discorso intorno alle imagini* (1582), een geschrift dat een rechtvaardiging is van het gebruik van kunst voor religieuze doeleinden, alle schilderkunst die “zichzelf voor wil stellen”, bijvoorbeeld door een vertoon van virtuositeit, in plaats van het schilderij ten dienste te stellen van de beschouwer (Kemp 1992, 9).

Vanaf het einde van de achttiende eeuw wordt dit, aldus Kemp, omgedraaid en wordt niet *Wirkung* maar *Wirkungslosigkeit* de maatstaf van de kunst. De nieuwe *Autonomie-Ästhetik* is de directe uitdrukking van de vervreemding tussen publiek, kunstenaar en kunstwerk ten gevolge van kunsteconomische processen, stelt hij (Kemp 1992, 12). Volgens deze esthetiek van de autonomie heeft het kunstwerk geen doel buiten zichzelf, maar alleen nog een “innerlijke doelmatigheid”, waarbij het genot of het plezier dat de kijker aan het werk kan beleven slechts bijzaak is.

Het autonome kunstwerk is een in zichzelf voltooid geheel, dat uitsluitend op zichzelf, niet op de beschouwer of op een publiek, is gericht. Het “Nicht-Wirken-Wollen”, zoals Kemp het noemt, werd tot “wezenskenmerk” van ‘echte’ kunst verheven. Een gevolg was, schrijft hij, dat de aandacht verschoof van het werk als bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek naar de kunstenaar zelf als de eigenlijke artistieke ‘substantie’, waarmee in de negentiende eeuw de geniecultus ontstond. Dit resulteerde in het ontstaan van een psychologische esthetiek, die zich eerder bezig houdt met het ontstaan van een kunstwerk en met de maker dan met de werking ervan, aldus Kemp. De

beschouwerfunctie raakte uit het zicht. Uit deze, misschien ietwat tendentieuze, opvatting van het begrip ‘autonomie’ als een “Nicht-Wirken-Wollen” spreekt opnieuw Kemps affiniteit met een klassieke, figuratieve kunst die op een duidelijk herleidbare manier ‘communiceert’ met de beschouwer en Kemps op voorhand kritische houding ten opzichte van moderne kunst.

Volgens Kemp weerspreekt de receptie-esthetica de theorie van de autonomie. Het uitgangspunt is immers dat het kunstwerk, ook het autonome kunstwerk, voor een beschouwer is geconcipieerd. Kunstwerken zonder beschouwers zijn er niet. De receptie-esthetica vooronderstelt een onlosmakelijke verbondenheid van het ‘voor zich’ en het ‘voor ons’, van de ‘innerlijke’ en de ‘uiterlijke eenheid’ van alle kunstwerken (Kemp 1992, 10). Is de receptie-esthetica dan niet van toepassing op ‘autonome’ en moderne kunst? Dat zou betekenen dat de receptie-esthetische methode in belangrijke mate aan relevantie zou inboeten.

Op Kemps omschrijving van het autonomiebegrip valt echter wel wat af te dingen. Dat een kunstwerk primair naar zichzelf verwijst, geen doel buiten zichzelf lijkt te hebben, wil nog niet zeggen dat het daarom niet ‘werkt’ en niet communiceert met een beschouwer. De Duitse filosoof Julia Rebentisch omschrijft autonome kunst juist in termen van een bepaalde ‘structure of experience’ die ermee verbonden is (2012, 92). Ook de Franse filosoof Jacques Rancière interpreteert het autonomiebegrip op een meer genuanceerde manier, die beter recht doet aan dit type kunst. Rancière spreekt erover in termen van een ‘esthetisch regime’ en een ‘ondermijning van het systeem van de representatie’ (in hoofdstuk 3.2 komt dit nader aan de orde). Een receptie-esthetische benadering van autonome kunst is wel degelijk mogelijk, zoals ik beoog aan te tonen.

Overigens is de autonomiegedachte sinds de kunst van de jaren zestig niet langer dominant. Het tegenovergestelde is eerder het geval, denk aan fluxus, happening, performance, land art, process art, arte povera, Beuys en allerlei vormen van activisme in de kunst. Dit is een gegeven waar Kemp, zoals ik in het volgende zal laten zien, slecht mee uit de voeten kan. In installatiekunst, sommige vormen van performancekunst en relationele kunst (dit is geen uitputtende opsomming) probeert de kunstenaar het publiek actief bij het kunstwerk te betrekken. Het publiek is niet langer beschouwer maar participant, zo is de achterliggende gedachte, en het kunstwerk functioneert niet als een voltooid product dat aan een publiek wordt getoond, maar

eerder als katalysator van een ervaring of een beleving.³¹ De pleitbezorgers van participatiekunst bekritiseren wat gezien wordt als de ‘passieve rol’ van de kunstbeschouwer en stellen zich ten doel om de hiërarchie tussen maker en beschouwer te doorbreken.

Recapitulerend: Kemp onderscheidt vijf ‘aanspreekmodi’ in het kunstwerk, vijf wijzen waarop het kunstwerk zich tot de beschouwer richt. Dit zijn zichtbare kenmerken van het kunstwerk die de waarneming van de beschouwer sturen. Kemp noemt ze ook ‘receptievoorschriften’ of ‘uitnodigingen tot receptie’. De kenmerken in hun geheel vormen de communicatieve innerlijke structuur van een kunstwerk, die we de *impliciete beschouwer* zouden kunnen noemen, aldus Kemp. Kemp ontleent de aanspreekmodi aan figuratieve schilderijen. De ingewikkeldste van de vijf modi is de *Leerstelle*. Hij heeft *Leerstellen* benoemd in het schilderij *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* van Prudhon en in *La Mort du Maréchal Ney* van Gérôme. In beide gevallen is zijn begrip van de lege plek symbolisch en narratief. De focus op figuratie en op narrativiteit brengt Kemp in problemen met het verschijnsel van ‘autonomie’ in de 20^{ste}-eeuwse kunst en met de moderne kunst in het algemeen. Dit niettegenstaande het feit dat juist in de kunst vanaf de jaren zestig receptie-esthetische kwesties worden onderzocht en gethematiseerd, met name de rol van de beschouwer. Zijn verhouding tot de hedendaagse kunst komt in 2.3 aan de orde.

2.3 Kritiek op Kemp

Kemp heeft als een van de eerste kunsthistorici het grote belang van de receptie-esthetica onderkend, op systematische wijze concepten uit de literaire receptie-esthetica geanalyseerd en onderzocht hoe deze concepten van toepassing zouden kunnen zijn op de beeldende kunst. Aan de hand van concrete voorbeelden uit de kunstgeschiedenis heeft hij laten zien hoe receptie-esthetische concepten, zoals ‘impliciete beschouwer’ en ‘lege plek’, zich in schilderijen kunnen manifesteren. Ook heeft Kemp aanzetten van receptie-esthetische benaderingen getraceerd in het werk van eerdere kunsthistorici. Hij

³¹ De aard van deze “beleving” is onderzocht door Anja Novak (2010) in haar proefschrift *Ruimte voor beleving, Installatiekunst en Toeschouwerschap*, Universiteit Leiden.

heeft daarmee een belangrijk fundament gelegd voor een receptie-esthetica van beeldende kunst. Zijn benadering is verrijkend voor ons begrip van wat kunst is. Waar zijn aanpak verder gaat dan een iconografische duiding ontstaat ruimte voor de waarneming van verschillende betekenislagen van het kunstwerk. Op overtuigende wijze pleit Kemp voor een kunstgeschiedenis die open staat voor complexiteit en die zich tegelijkertijd richt op het specifieke karakter van beeldende kunst.

Het receptie-esthetische model van Kemp is echter op verschillende belangrijke punten onvolledig. Dit heeft tot gevolg dat zijn receptie-esthetische methode feitelijk alleen op een bepaald soort schilderkunst van toepassing is, namelijk figuratieve schilderkunst tot ongeveer 1900. Kemp heeft wel aanzetten gedaan tot een receptie-esthetica van 20ste-eeuwse kunst, met name met zijn bundel *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter* (1996), maar zijn inspanningen hebben tot op heden niet geleid tot een samenhangende theoretische benadering. Dit geldt overigens niet alleen voor de 20ste-eeuwse en hedendaagse kunst, maar ook voor het receptie-esthetische onderzoek naar de beeldende kunst tot aan 1900.

Kemp heeft zijn receptie-esthetische opvatting als volgt samengevat. Hoofdpunt is de ‘dialogische structuur’ van de verhouding tussen werk en beschouwer. Deze verhouding krijgt in het kunstwerk gestalte door middel van de figuur van de ‘impliciete beschouwer’; de opvatting van productie en receptie is daarmee een dialectische opvatting. De dialectische opvatting drukt Kemp uit in de volgende formulering: “Das Werk ist die Werk gewordene Vorstellung von der Wirkung des Werkes (korrekter [...]: das Werk ist die Werk gewordene Überbietung einer Vorstellung von der Wirkung des Werkes), schliesslich die Situierung der Kunstbetrachtung in einen historischen Rezeptionskontext, was auf die Unterscheidung von (inneren) Rezeptionsvorgaben und (äusseren) Zugangsbedingungen hinausläuft” (Kemp, 1996, 22). Het kunstwerk is de verbeelding van de werking van het werk. Met andere woorden, het kunstwerk toont, of beter *is*, zijn werking. Dit betekent dat de kunstbeschouwing in een historische receptiecontext gesitueerd moet worden, aldus Kemp, omdat de werking verandert onder veranderende historische omstandigheden. Volgens hem houdt dit in dat “de (innerlijke) receptie-richtlijnen onderscheiden moeten worden van de (uiterlijke) toegangsvoorwaarden”. Deze uiterlijke toegangsvoorwaarden zijn de historische omstandigheden waaronder de beschouwer het kunstwerk onder ogen krijgt, zoals in een museum, op een biënnale, in een galerie, op een reizende thematentoonstelling enzovoort.

Ik ben het eens met de formulering dat het kunstwerk zijn werking toont of zelfs is. Ik wijk van Kemps stelling af op het punt van de ‘innerlijke receptie-richtlijnen’, waarvan ik denk dat die niet vast te stellen zijn, in ieder geval niet in de zin van ondubbelzinnige ‘richtlijnen’. Kunstwerken mogen vol zitten met verwijzingen en referenties die de interpretatie in een bepaalde richting kunnen sturen, maar innerlijke richtlijnen zijn onmogelijk als feitelijk juist te achterhalen en bovenal is het maar de vraag, zoals Kemp beweert, in hoeverre er inderdaad sprake is van dergelijke richtlijnen. Onduidelijk is hoe ze ontstaan of waar ze vandaan komen. Het begrip ‘innerlijke receptie-richtlijnen’ lijkt vrijwel synoniem te zien met ‘intentie van de kunstenaar’ en is sterk instrumenteel van karakter, wat in tegenspraak is met een dialogische uitwisseling.

Kemp voldoet in zijn analyses feitelijk niet, of niet genoeg, aan zijn opvatting van de receptie waar het gaat over de “dialogische structuur van de verhouding tussen werk en beschouwer”. Hij onderscheidt wel een impliciete beschouwer, maar de rol van de concrete of externe beschouwer heeft hij niet of nauwelijks uitgewerkt. Hij verwijst er naar, maar nergens heeft hij deze functie theoretisch onderbouwd, het aandeel van de beschouwer in de interpretatie blijft bij hem vaag. Het gevolg daarvan is dat bij Kemp de receptie-esthetica niet duidelijk is afgebakend ten opzichte van de intentietheorie. Hij lijkt steeds weer te suggereren dat de beschouwer bij de interpretatie van een kunstwerk te rade moet gaan bij de bedoelingen van de maker.

De notie van ‘context’ van het kunstwerk heeft bij Kemp eveneens een eenzijdige betekenis. Kemp leunt hier op de theorieën van kunsthistoricus en kunstcriticus Michael Fried en van beeldend kunstenaar en kunstcriticus Brian O’Doherty, zeker waar het gaat over moderne kunst. Bij Fried is ‘context’ bijna altijd de context van het werk, niet de context van de beschouwer.³² O’Doherty heeft de context waarin modernistische kunst wordt getoond en functioneert, gedefinieerd als een lege *white cube*, die een specifiek gedrag voorschrijft aan een domme, passieve “Spectator”.³³

Context betekent bij Kemp vooral: het zien van het kunstwerk in relatie tot zijn historische context. Kemp schrijft dat de receptie-esthetica als historische methode verplicht is om de oorspronkelijke receptiesituatie te reconstrueren (Kemp 1998, 185).

³² Zoals bijvoorbeeld blijkt uit Fried’s interpretatie van het werk van Struth en Gursky, in Fried 2009 (zie hoofdstuk 5).

³³ O’Doherty publiceerde in 1976 in *Artforum* drie essays onder de gemeenschappelijke titel “Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space”. De drie essays zijn, samen met een vierde, in 1999 opgenomen in een bundel met dezelfde titel. Op Fried en O’Doherty komt ik nader terug in hoofdstuk 5.

Esthetische objecten zijn slechts toegankelijk voor beschouwer en historicus onder voorwaarden die grotendeels bepaald worden door de instellingen die het werk tentoonstellen. Het kunstwerk terugplaatsen in de oorspronkelijke omgeving en in de oorspronkelijke context waarin het ooit gehoord en begrepen werd, is een belangrijke taak van de receptie-esthetica, aldus Kemp.³⁴

Ongetwijfeld kan een reconstructie van de oorspronkelijke context waarin het werk is ontstaan, voor zover een dergelijke reconstructie tenminste mogelijk is, inderdaad bijdragen aan een begrip van het kunstwerk. Kemp lijkt er evenwel van uit te gaan, ook al zegt hij dit niet expliciet, dat de interpretatie van een tijdgenoot juist of waardevoller is dan de interpretatie van een latere beschouwer. De rol van een hedendaags beschouwerschap van een historisch werk en de wijze waarop wij in de context van het heden kunstwerken uit het verleden interpreteren, blijft bij Kemp onderbelicht.

In zijn onderzoek naar de schilderkunst neemt Kemp het systeem van de lineaire perspectief tot paradigmatisch uitgangspunt. In zijn essay over de vijftiende-eeuwse *Trinità* van Masaccio omschrijft Kemp, in navolging van André Chastel, de lineaire perspectief als een systematische constructie die tot doel heeft van het kunstwerk een formele eenheid te maken waar alle beeldmiddelen hun plek in vinden. Hierdoor verwerft het kunstwerk zich een zekere onafhankelijkheid of zelfstandigheid ten opzichte van de omgeving. Het kunstwerk wordt, betoogt Kemp, tot een ruimtelijke en compositorische eenheid, die los staat van de concrete omgeving waarin het te zien is en die gecreëerd wordt door het gebruik van artistieke middelen en technieken. In het geval van de schilderkunst zijn dat doorgaans ondergrond, penseel en verf, in plaats van dat het schilderij ingepast wordt in een bestaand bouwkundig geheel. De omkadering of de omlijsting van het kunstwerk zorgt ervoor dat het als een ‘eigen’ wereld kan worden gezien, een wereld die onafhankelijk is van de reële wereld waarin het zich bevindt.

Deze onafhankelijkheid van het kunstwerk van zijn omgeving is echter ambivalent, zo stelt Kemp, want “de eenheid, die de perspectief aan het schilderij verleent is altijd ook een eenheid bij de gratie van de beschouwer”. Kemp noemt de perspectief een “zutiefst ambivalentes Darstellungsmittel”, want “Perspektive bedeutet ‘Anerkennung des Betrachters’ zugunsten der Bildautonomie” (Kemp, 2006, 70). Deze constatering wekt

³⁴ Kemp noemt als voorbeelden van eigen hand zijn analyse van de *Trinità* van Masaccio (1986) van de *Serment du Jeu de Paume* van Jacques-Louis David (1994).

de verwachting dat Kemp wel degelijk oog heeft voor de concrete, externe beschouwer en de wisselwerking met het kunstwerk.

De ambivalente onafhankelijkheid van het schilderij wordt door Kemp toegelicht in zijn artikel over de *Trinità* van Masaccio, waarin hij de verhouding tussen het schilderij en de zijkapel van de St. Maria Novella in Florence analyseert. Het fresco bevindt zich tegenwoordig nog steeds in deze zijkapel waar het oorspronkelijk voor is gemaakt, of liever gezegd, het is daar opnieuw te zien, na lange tijd verplaatst te zijn geweest naar een andere plek in de kerk en na ook gedurende een periode te zijn overgeschilderd. De illusionistische, door Masaccio geschilderde architectuur waarin de geschilderde Drieëenheid is gesitueerd, tilt het kunstwerk uit de begrensde ruimte van de zijkapel, aldus Kemp.

De perspectiefconstructie houdt volgens Kemp enerzijds in dat de beschouwer de compositie dwingt tot een frontale positie of een verhevigde frontaliteit en tot een gerichtheid op de beschouwer, onder andere door middel van het verdwijnpunt. Andersom is er ook sprake van een ‘dwingen’, want het fresco wijst de beschouwer letterlijk een vaste standplaats aan. In het geval van Masaccio ligt deze standplaats volgens Kemp ongeveer op negen meter afstand van het fresco, buiten de zijkapel, in het middenschip. Dit is wat de Schotsamerikaanse kunsthistoricus en –theoreticus Norman Bryson volgens Kemp de ‘somatische Ansprache’ noemt, de fysieke of lichamelijke aanspraak of betrokkenheid van het kunstwerk op de beschouwer.³⁵ De positie van de beschouwer, zegt Kemp, kan nu dus deel worden van het esthetische en iconografische concept van het kunstwerk.

Kemp spreekt in dit verband van de paradox van de lineaire perspectief, omdat het perspectivische schilderij tegelijk afhankelijk is van de beschouwer én een positionering van de beschouwer afdwingt. Je zou dit ook een wederzijdse betrokkenheid kunnen noemen. Kemp kan evenwel moeilijk met deze paradox leven en voelt zich genooddaakt om de paradox af te zwakken of zelfs ongedaan te maken door een alternatieve formulering: “Das Bild erkaufte sich seine Unabhängigkeit vom Kontext der Bilder, indem es sich in Abhängigkeit vom Betrachter bringt” (Kemp 2006, 70.). Met “Kontext der Bilder” bedoelt Kemp, naar ik aanneem, de context van het schilderij als schilderij, als artefact: het schilderij wordt een overtuigende illusie, een eigen onafhankelijke (zij het illusionistische) ‘ruimte’, doordat het zich afhankelijk maakt van de beschouwer.

³⁵ Bryson, N, in *Vision and Painting, The Logic of the Gaze*, London-Basingstoke 1983, 107 e.v.

Door deze formulering, aldus Kemp, wordt de paradox vervangen door “een historische dynamiek die aan het begin staat van een lang tijdperk dat voortduurt tot in onze tijd” (ibid.).

Kemp betoont zich hier een conventionele kunsthistoricus voor wie de perspectiefconstructie de paradigmatische legitimering is van de eigen kunsthistorische discipline en waarbij alles draait om deze perspectivische en iconografische dynamiek tussen kunstwerk en beschouwer. Dit bleek ook al uit zijn duiding van Prudhon's *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime* en *La Mort du Maréchal Ney* van Gêrôme, die hij op grond van de toepassing van de perspectiefconstructie in een keurige en overzichtelijke kunsthistorische chronologie plaatst (in het geval van het schilderij van Prudhon is de ruimte ‘nog’ niet opengebrouwen).

Zoals Kemp het formuleert: de positie of standplaats van de beschouwer wordt nu “tot een onderdeel van esthetische en iconografische begrippen” (Kemp 2006, 72). De paradox is hiermee evenwel niet werkelijk opgelost. De aandacht is slechts verlegd van de concrete, lichamelijke wisselwerking tussen werk en beschouwer naar een historiserende benaderingswijze van de schilderkunst, gebaseerd op de vraag: hoe ontwikkelt zich door de tijd heen de relatie tussen het perspectivische schilderij als “durchgreifende Einheit” en de beschouwer?

In het kader van een receptie-esthetisch onderzoek zou het volgens mij vruchtbaarder zijn om de paradox van de wederzijdse ‘somatische’ afhankelijkheid tussen kunstwerk en beschouwer onafgezwakt te laten bestaan. Juist deze paradox, die voortkomt uit de gelijktijdige fysieke aanwezigheid van kunstwerk en beschouwer, is van grote betekenis voor de receptie-esthetica. Ik kom op de kwestie van perspectiefconstructie, positie van de beschouwer en concrete wederzijdse betrokkenheid van kunstwerk en beschouwer in het vervolg van dit boek terug.

Wanneer we zien welke betekenis Kemp toekent aan de perspectief, dan verrast het niet dat hij niet goed uit de voeten kan met de beeldende kunst vanaf het moment dat de perspectief als ordenend principe uit de schilderkunst verdwijnt, vanaf de tweede helft van de negentiende eeuw. Zo zorgvuldig als Kemp omgaat met de klassieke schilderkunst, zo achteloos is hij waar het de moderne en hedendaagse kunst betreft. Dit blijkt uit zijn inleiding, getiteld “Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter. Positionen und Positionszuschreibungen”, bij de door hem geredigeerde bundel *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter* (1996). Deze bundel moet een aanzet zijn tot een receptie-esthetica van hedendaagse kunst. In plaats van hedendaagse kunstwerken te analyseren

beperkt Kemp zich grotendeels tot uitspraken van kunstenaars over hun werk. Deze uitspraken neemt hij letterlijk en past hij direct toe op de interpretatie van hun oeuvre. Voor zover Kemp al concrete voorbeelden van kunstwerken noemt, bijvoorbeeld de beroemde tent van Tracey Emin getiteld *Everyone I have ever slept with 1963 – 1995*, werkt hij ze niet uit. Nergens is uit op te maken (op een enkele uitzondering na) dat Kemp de werken ook daadwerkelijk heeft gezien.

Kemps onbegrip van hedendaagse kunst komt voort uit zijn theoretische positie (ook al benoemt hij die niet expliciet waar hij schrijft over hedendaagse kunst). Hij ergert zich bovendien flink aan de politiek-correcte teneur van wat hij noemt het *Viewer Liberation Front (VLF)* (1996, 20). Met het VLF doelt Kemp op vormen van participatiekunst en op de nadrukkelijke oriëntering op de recipiënt in poststructuralistische zin. De thema's van de poststructuralistische kritiek zijn, aldus Kemp, seksualiteit, lichaam, voyeurisme, gender, ideologie, representatie, kortom 'Les must de Foucault' (1996, 28). Eigenlijk zou hij zich moeten verheugen, schrijft Kemp, over de ruime aandacht in hedendaagse kunst voor de recipiënt, maar verheugen kan hij zich vanwege de poststructuralistische teneur niet. Als voorbeeld van participatiekunst noemt hij onder andere "neosituationistische groeperingen" die in Duitsland in de jaren negentig opereerden onder het motto "Kunst als sociale handeling". Kemp stoort zich aan de orthodoxe en schrille toon waarmee de "theorie-activisten" het "blanke Europese cultuurpatriarchaat" en zijn "autonome systeem van waarden" bekritisieren (concrete voorbeelden geeft hij niet: hij verwijst hiervoor naar teksten van de kunstkriticus David Deitch, van wie hij ook een bijdrage heeft opgenomen in zijn bundel van 1996).

Als voorbeeld van de "Bild- und Wort-Athleten und –Athletinnen des US-amerikanischen Kunst" noemt Kemp de kunstenaar Barbara Kruger, van wie hij een aantal korte slogans citeert die hij ontleent aan haar tekstwerken, zoals "Are we having fun yet?" en "Admit nothing / Blame everyone / Be bitter". Van Robert Longo citeert hij een uitspraak uit een interview: "I have a lot of hostility toward the viewer" (1996, 27). Het werk van Richard Serra veroordeelt hij als gewelddadig en publieksvijandig op grond van uitspraken van Serra, zoals "I don't mind dread as a response" (1996, 28). En tenslotte (er zijn nog veel meer voorbeelden) serveert hij de schilder Leon Golub en diens werk af op grond van een uit de context gerukte uitspraak van Golub in een interview: "The entire history of the Western subject must be constructed around an imaginary threat to the phallus" (Kemp 1996, 29). Kemp vergaloppeert zich door de uitspraken van kunstenaars gelijk te stellen aan de betekenis of de inhoud van hun

(bovendien veelal niet door hem geziene) werk. Hieruit blijkt opnieuw een geneigdheid naar een intentietheorie, naar de idee dat de interpretatie van een kunstwerk gebaseerd kan of moet zijn op de veronderstelde richtlijnen die de kunstenaar in het werk voor de receptie ervan geeft.

De anders zo genuanceerde Kemp laat zich meeslepen door zijn afkeer van poststructuralistische denkmodellen en ontpopt zich hier als een filister die zijn eigen receptietheoretische regels met voeten treedt, door verontwaardigd te reageren op provocerende uitspraken van kunstenaars. De tekstbeelden van een kunstenaar als Kruger hebben mijns inziens een hypothetisch karakter, het zijn gedachtenexperimenten of uitnodigingen aan de beschouwer om zich in een bepaalde positie te verplaatsen. Het lijkt erop dat Kemp, die geen onderscheid maakt tussen een artistieke strategie en de representatie, de beschouwer niet in staat acht om een zelfstandige positie tegenover het kunstwerk in te nemen.

Een tweede oorzaak van het onbegrip van Kemp jegens hedendaagse kunst kan wellicht gevonden worden in het feit dat hij, overeenkomstig zijn historiserende benadering van de kunst, de moderne kunst definieert in termen van ‘breuk’ en van een niet-communiceren of onbegrip: “Die extensive und effektive Nutzung von Leerstellen durch den Realismus des 19. Jahrhunderts kann bis zu einer Verselbständigung derselben getrieben werden und damit zur Kunst der Moderne überleiten, welche die Kommunikation im und mit dem Werk unterbricht oder fehlerkt.... Dann herrscht nach den Gesetzen der Verständlichkeit und der Spannung das [Gesetz] des Bruchs” (1985b, 325).

Kemp reageert op moderne kunst zoals hij denkt dat hij moet reageren: met onbegrip. Het kunstwerk is er immers helemaal niet (meer) op uit om iets te communiceren. Hij noemt dit een “negatieve esthetiek”, waarvan behalve politieke correctheid ook onvervulde verwachtingen hoofdelementen zijn (1996, 29). Of desnoods verdraaide of veranderde verwachtingen. Hij citeert Yvonne Rainer: “The days of thwarted expectations are over. Warping is the ticket”. Kemp begrijpt “warping”, scheeftrekken of vervormen of misleiden, als een artistieke praktijk die voorbij is aan een eerdere moderne kunstpraktijk die er vooral op uit was om te choqueren (1996, 30). Kemp draagt hier opnieuw een uitspraak van een kunstenaar aan als verklaringsgrond van zijn afwijzing van (een groot deel van) de hedendaagse kunst. De kritiek van de kunstenaar richt zich volgens Kemp nu niet alleen op de recipiënt maar ook op het institutionele kunstsysteem. Het niet inlossen van verwachtingen kan de gedaante krijgen van

“Überaffirmation des Publikumsbegehrens”, of, in de woorden van Leon Golub: “Isn’t there a value in giving the public what it wants?”

Ter onderbouwing van zijn interpretatie van de artistieke praktijk van de ‘vervorming’ en van de overbevestiging van het verlangen van het publiek citeert Kemp ondermeer Gilbert & George: “De meeste kunstenaars zeggen: ik maak mijn dingen en jullie zijn idioten. Wij daarentegen houden van de beschouwer. Wij geloven dat die gewoon geweldig is”. (Kemp 1996, 30). Ook hier, zo is de onderliggende gedachte van Kems betoog, wordt de recipiënt bedonderd of in ieder geval niet serieus genomen. De conclusie van zijn betoog is dan ook ronduit cynisch, namelijk “Das Dada-Konzept ist das Sparkonto der Moderne”. Het “gereduceerde” kunstconcept van Dada en van Duchamp – readymade, ontzegging van verwachtingen – blijkt een bank te zijn, een “lange Bank, auf der die Moderne noch lange hinausgeschoben werden kann”.

Concluderend: mijn belangrijkste punt van kritiek op de receptietheoretische benadering van Kemp is het niet (voldoende) onderkennen van de rol van de belichaamde, concrete ervaring in de beschouwing. Het concept van belichaming, dat ik ontleen aan de fenomenologie, is in mijn opvatting een sleutelbegrip in de receptie-esthetica.

De te beperkte betekenis die Kemp geeft aan de functie van zowel de impliciete beschouwer als aan de externe, concrete beschouwer zie ik als een gevolg van dit negeren van de belichaamde beschouwing. Niettegenstaande de nadruk op de ‘**dialogische structuur**’ van de beschouwing, lijkt Kemp vaak het schilderij toch primair op te vatten als een leesbare tekst waar een achterhaalbare intentie aan ten grondslag ligt.

Ook het begrip ‘context’ heeft bij Kemp een te beperkte betekenis. Hij betreft ‘context’ hoofdzakelijk op het kunstwerk, in de zin van de historische context waarin het werk is ontstaan. De context van de concrete beschouwer theoretiseert hij niet.

Kems interpretatie van het begrip *Leerstelle* als een doelbewuste onvoltooidheid van een schilderij, een lege plek die door de beschouwer moet worden ingevuld, gaat in de richting van een intentietheorie. De suggestie wordt gewekt dat het de taak van de beschouwer is om te achterhalen wat de kunstenaar met het werk

heeft bedoeld. De ‘lege plek’ wordt zo een instrumenteel begrip en het kunstwerk een soort rebus wordt die door de kijker moet worden opgelost.³⁶

De door Kemp behandelde voorbeelden uit de geschiedenis van de schilderkunst wekken de indruk dat zijn receptie-esthetische model alleen ‘werkt’ voor figuratieve, narratieve kunst. De receptie-esthetica pretendeert echter geldigheid te hebben voor alle westerse kunst sinds de Renaissance, ongeacht stijl of stroming. Kems analyse van de *Luistervink* van Maes bijvoorbeeld onderscheidt zich niet wezenlijk van een iconografische analyse.

Dergelijke voorbeelden versterken de indruk dat de receptie-esthetica zich niet goed raad weet met abstracte, non-narratieve, conceptuele en andere 20ste-eeuwse kunst. Kems bundel *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter* verandert hier niet veel aan. Overigens is in deze bundel, die een dertiental teksten over de functie van de beschouwer bevat, de aandacht vrijwel ongemerkt verschoven van de impliciete beschouwer naar de beschouwer in het algemeen, die hier in veel gevallen een externe beschouwer is. Het onderscheid tussen de twee types beschouwers en de manier waarop ze mogelijk op elkaar inwerken, wordt niet geëxpliciteerd.

Anders dan Kemp keer op keer lijkt te suggereren is de beschouwer niet per se de beschouwer die door de maker van het kunstwerk is voorzien. Bovendien is de beschouwer in staat om te reflecteren op datgene waarop zij wordt aangesproken. **Zij hoeft zich niet te ‘onderwerpen’ aan een vermeende intentie van de kunstenaar,** die trouwens toch al niet volledig te achterhalen is.

Deze vrijheid van de beschouwer is treffend verwoord door Jacques Derrida in een interview. **Derrida spreekt van de ‘signatuur’ van het kunstwerk die de ‘tegensignatuur’, een respons, van de beschouwer behoeft. Het leven van het kunstwerk begint met deze tegensignatuur. “It all starts with the countersignature, with the receiver, with what we call the addressee, who doesn’t yet exist, but that is where the signature starts. The signature is already produced by the future**

³⁶ Kemp is zich van deze tekortkoming bewust wanneer hij schrijft: “Angesichts der vielen konkreten und materiell wirksamen Vorgaben, die die bildende Kunst für den Betrachter bereithält, fragt man sich unwillkürlich, was die Übernahme eines solchen theoretischen Konzepts wohl rechtfertigen mag” (1985b, 313). Ook stelt hij dat *Leerstellen* niet de vijand van het “selbstverständlichen” schilderij moeten zijn, maar dat ze juist nodig zijn voor de “Aktualisierung” ervan. Ik neem aan dat hij hier bedoelt de ‘actualisering’ in de ervaring van de beschouwer. Maar hij beantwoordt de door hem zelf gestelde vraag onvoldoende doordat hij die alleen betreft op het probleem van een volledige beschrijving van de herkenbare elementen van het kunstwerk.

perfect of the countersignature, which will come to sign that signature [...]" (Brunette en Wills, 1994, 19). De noodzaak van de tegensignatuur is Derrida's antwoord op de stomheid, "the logocentric power' van het zwijgende kunstwerk. Het zwijgende woord dat in het kunstwerk zit of waardoor het kunstwerk 'spreekt' is, juist omdat het zwijgt, autoritair.³⁷ De bevrijding van deze autoriteit gebeurt door het discours rond het kunstwerk, "a discourse that is going to relativize things, emancipate itself, refuse to kneel in front of the authority represented by sculpture, or architecture [of schilderkunst, zoals Derrida verderop zegt]" (ibid).

2.4 Kunstbeschouwing en context

Het begrip 'context', dat zo belangrijk is in de receptie-esthetica, behoeft nadere uitwerking, zowel in relatie tot het kunstwerk als tot de *beschouwer*. Het kunstwerk wordt altijd waargenomen in een context waar de beschouwer zelf deel van uitmaakt. Het is onmogelijk om het kunstwerk onafhankelijk van de context waarin het aanwezig is, te begrijpen of te duiden. Het begrip context is echter bijzonder ingewikkeld complex en de opsomming van de elementen die een context bepalen is in principe oneindig.

Kemp betreft, zoals gezegd, 'context' hoofdzakelijk op het kunstwerk. In zijn artikel 'Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität' (in *Texte zur Kunst*, nr. 2, 1991) houdt hij een pleidooi voor een kunstgeschiedenis die oog heeft voor context en complexiteit. Kemp stelt dat het kunstwerk gezien moet worden in zijn betrekking tot de plek van ontstaan en tot de situatie waarin het oorspronkelijk functioneerde. De kunstgeschiedenis heeft deze oorspronkelijke context van het kunstwerk verwaarloosd, volgens Kemp, ten gunste van het onderzoek naar het kunstwerk als een geïsoleerd voorwerp dat uit de context is gelicht waarin het is ontstaan. Hij spreekt in dit verband van "Kontextraub". Vooral het museuminstituut is voor deze beroving van context verantwoordelijk en de kunstgeschiedenis heeft "het idee van het grote, eenzame kunstwerk" vervolgens overgenomen (Kemp 1991, 92) Kemp: "Die Kunstgeschichte ist über dem Entfremden und Ausblenden gross und bedeutend geworden" (1991, 93).

³⁷ Dit geldt ook voor conceptuele kunst en kunst waarin tekst wordt gebruikt. Sinds de jaren zestig is taal op allerlei uiteenlopende manieren een belangrijk element in de beeldende kunst. Liz Kotz (2010) spreekt van een paradox, omdat kunstenaars weliswaar woorden gebruiken, maar niet om er discursieve mededelingen mee te doen.

Toch is het al in de 16^{de} eeuw begonnen met Vasari, een van onze eerste kunsthistorici, die “de middeleeuwse schatkamers van Florence, Sta. Croce, Sta. Maria Novella, de collectieve erfenis van de republikeinse stad radicaal leegruimt om daarvoor een koel, autoritair *Kontextdesign* in de plaats te stellen” (1991, 90). Kemp concludeert dat de kunstgeschiedenis de complexiteit van de “Umwelt-Werk-Relation” heeft onderschat en deze thematiek ten onrechte als methodologisch probleem heeft genegeerd (ibid., 94).

In een tijd van netwerksystemen en van informatietheorie, een tijd waarin natuurwetenschappers zich bezighouden met synergetica en chaostheorie en waarin de sociaalfilosofie sinds twintig jaar een theorie van complexe, interdisciplinaire systemen heeft uitgewerkt, is dit niet langer houdbaar, betoogt Kemp. Hij pleit voor een kunstgeschiedenis die enerzijds aandacht heeft voor complexiteit en anderzijds zich richt op het specifieke karakter van beeldende kunst (1991, 97). Niet alleen de oorspronkelijke verschijnings- en bestaansvoorwaarden van het kunstwerk moeten aandacht krijgen, maar ook de ‘wilde context’ van het werk. Daartoe rekent Kemp vooral de manier waarop kunstwerken zich *tot elkaar* verhouden.

Kunstwerken bestaan, anders dan bijvoorbeeld literaire werken, letterlijk en op een ‘robuuste’ manier naast elkaar. Ze beconcurreren elkaar of vullen elkaar aan. Deze verhouding tussen kunstwerk en context is niet ‘a priori’ door de maker bepaald en komt niet noodzakelijk voort uit de oorspronkelijke context waarin in het werk is ontstaan, stelt Kemp. De aandacht voor een ‘wilde’, open context ziet hij als een belangrijke taak voor de receptie-esthetica (ibid., 98). De steekwoorden zijn hier, zegt hij, ‘de dimensie van het proces’ en ‘dynamische complexiteit’ (ibid., 100).

Ook al legt Kemp sterk de nadruk op het onderzoek naar de *historische* context van het kunstwerk, hier lijkt hij te suggereren dat ook de context van het kunstwerk *in het heden* onderzocht moet worden, namelijk de wijze waarop kunstwerken zich in het heden ‘naast’ elkaar bevinden, zowel letterlijk in een tentoonstelling als in een *musée imaginaire*. De ‘wilde context’ zoals omschreven door Kemp heeft evenwel slechts betrekking op het kunstwerk, niet op de dynamische verhouding tussen kunstwerk en beschouwer. Hij negeert, zoals ik al eerder stelde, het aandeel van de beschouwer in de werking van het kunstwerk.

Boehm zet wél een volgende stap in de analyse van de dynamische complexiteit van de werking van het kunstwerk. In zijn artikel ‘Kunsterfahrung als Herausforderung der Ästhetik’ (in de bundel *Ästhetische Erfahrung*, onder redactie van Willi Oelmüller, 1981) probeert hij ‘de bijzondere status van de kunstervaring’ te begrijpen (1981, 16).

Deze status van de kunstervaring is ‘bijzonder’ omdat het kunstwerk alleen kan worden ervaren onder de voorwaarden die door het kunstwerk zelf worden gesteld. De esthetische analyse bestaat niet op zichzelf, want heeft zonder het concrete kunstwerk geen object. De reflectie op de esthetische ervaring, schrijft Boehm, “in algemene categorieën als ‘schijn’, ‘belangeloos welbehagen’ en dergelijke, heeft het specifieke verschil (*Differenz*), dat een werk überhaupt zijn positie en bijzonder belang verleent, al overgeslagen”. Wanneer we over de esthetische ervaring van kunst in dergelijke algemene categorieën spreken, dan worden de kunstwerken slechts als “getuigen” (*Zeugen*) ingezet, aldus Boehm. Anders gezegd: ter illustratie van die categorieën. De concrete ervaring van een kunstwerk staat de esthetische veralgemenisering in de weg, “ohne dabei selbst begrifflos zu sein noch begrifflich zu subsumieren”: de esthetische ervaring is niet zonder idee (denkbeeld, begrip), maar theoretiseert niet. (ibid.)

In de esthetische waarneming is het van groot belang om de ‘herkenning’ van wat we zien zo lang mogelijk uit te stellen, aldus Boehm. Hij betoogt dat bijvoorbeeld het schilderij *Montagne Sainte Victoire* (ca. 1905, Kunsthau Zürich) van Paul Cézanne de beschouwer op een uitdrukkelijke manier uitnodigt om de wijze waarop de structuur van het schilderij, een samenstel van gekleurde vlakken en van overgangen tussen die vlakken, is gemaakt (de *Arbeit der Struktur*), te volgen. Het uitstellen van de herkenning, van de ‘inkleuring’ van het geziene op een manier die tegemoet komt aan onze verwachtingen, geeft het eigene, het karakteristieke van het schilderij, speelruimte, aldus Boehm (ibid.). Het gaat erom de *Alterität*, het anderszijn van het kunstwerk, gewaar te worden (1981, 18). Hiertoe is een opschorting van het oordeel (*Epoché*) nodig. Zonder een opschorting van het oordeel en van de herkenning is het onmogelijk om de constitutieve elementen van het kunstwerk waar te nemen.³⁸

Voor de contextualisering van de beschouwer van het kunstwerk zou dit het volgende kunnen betekenen. De ervaring van het kunstwerk is de ervaring van een specifiek, bijzonder voorwerp dat zélf de voorwaarden voor de ervaring of de waarneming ervan bepaalt. Deze ervaring is niet te theoretiseren of te begrijpen met behulp van algemene categorieën, maar is toch niet zonder begrip of idee. Het gaat erom het kunstvoorwerp zo lang mogelijk in zijn anders-zijn te ervaren en het niet onmiddellijk te duiden in

³⁸ Boehm voegt hier aan toe dat “deze toespeling op de fenomenologische beschrijving in de zin van Konstitutionsanalyse” in zoverre misleidend is, dat een adequate beeldervaring juist niet moet eindigen bij een “categoriale bepaaldheid” van dat wat herkend is (Boehm 1981, 18).

termen van herkenning (in de trant van: in een zeelandschap van Courbet herken ik een natuurbeleving). Uit de opvatting van de esthetische ervaring als een wisselspel tussen aan de ene kant een bijzonder en specifiek kunstwerk en aan de andere kant een beschouwer die het oordeel opschort, volgt dat er tal van ervaringen mogelijk zijn: “Dem Bild ist deshalb keine einlinige Regel einbeschrieben, die das eine Zeichen mit dem anderen eindeutig und unter Vernachlässigung aller anderen Potenzen zu verbinden erlaubt, weil jedes einzelne Zeichen stets unter Bedingungen der Simultaneität des Bildes vorkommt, d.h. *zugleich* und nach *allen* Richtungen hin auf die Gesamtgestalt des Bildes Bezug nimmt” (Boehm, 1981, 20, cursiveringen van Boehm).

Het is dan ook onmogelijk om te komen tot een bepaalde, vaststaande verhouding tussen *signifiant* en *signifié*, aldus Boehm. Betekenis ontstaat door een ware stuwung van verbindingsmogelijkheden, een stuwung die opgebouwd is uit een *Überdetermination*, een over-bepaling van de elementen en de overgangen daartussen (Boehm 1981, 21). ‘Over-bepaling’ in de zin van: er is altijd meer, er is een excès aan mogelijke bepalingen en aan verbindingsmogelijkheden tussen de elementen die het geheel constitueren in de waarneming van de beschouwer. Geen enkel beeldelement beschikt over “de volledige omvang van zijn betekenis” (ibid.).

Terwijl de formulering “Dieses Werk [*La Montagne Sainte Victoire*] bietet von sich aus [...] an, der ‘Arbeit der Struktur’ zu folgen” misschien zo opgevat zou kunnen worden, dat de beschouwer de oorspronkelijke opzet van het schilderij, of de bedoelingen van de schilder, zou moeten ‘volgen’, dan is nu toch duidelijk dat Boehm dit zeker niet bedoelt te zeggen (ibid., 16). Het begrip ‘over-bepaling’ weerspreekt een intentionele kunstopvatting. De maker van het werk heeft geen greep op deze over-bepaling, hij kan de verbindingsmogelijkheden die ontstaan in het “wisselspel” tussen werk en beschouwer onmogelijk overzien. Bij ‘Arbeit der Struktur’ valt eerder te denken aan Derrida’s omschrijving van ‘structuur’, die ik al eerder aanhaalde (in hoofdstuk 1.4) : “Within structure there is not only form, relation, and configuration. There is also interdependency and a totality which is always concrete” (Derrida, 2001a, 5). De structuur functioneert, als vorm, relatie en configuratie en als concrete totaliteit, in een wisselwerking, met de beschouwer/lezer/criticus.

Aan het einde van zijn *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik* refereert Bättschmann aan Walter Benjamin’s opvatting van de situatie van een ‘subject’ (beschouwer) en een ‘werk’ als een “kritische constellatie”. Bättschmann citeert Benjamin: “[...] die gelassene kontemplative Haltung dem Gegenstand gegenüber

aufzugeben, um der kritischen Konstellation sich bewusst zu werden, in der gerade dieses Fragment der Vergangenheit mit dieser Gegenwart sich befindet” (Bätschmann 2001, 163). In deze kritische constellatie wordt het continue verloop van de geschiedenis “opgeblazen”, te niet gedaan, aldus Bätschmann (ibid.). De werkingsgeschiedenis van kunstwerken verandert hun voorgeschiedenis (ibid., 164). Een nieuwe interpretatie, een nieuwe ontmoeting in het heden tussen een beschouwer en een kunstwerk vraagt om een herziening van de geschiedenis. In zijn bespreking van het boek van Bätschmann merkt Jauss op, dat dit postulaat wil zeggen dat de ‘kunsthistorische arbeid’ haar eigen historische positie (*Bedingtheit*) mee dient te betrekken in de reflectie (Jauss 1985, 232).

Concluderend: het kunstwerk brengt een specifieke esthetische ervaring teweeg. **Die ervaring kan worden omschreven als een ‘wisselspel’ (Boehm), tussen een kunstwerk en een gesitueerde, belichaamde beschouwer.** Het begrip wisselspel impliceert dat niet alleen de beschouwer het kunstwerk waarneemt, maar ook andersom: **“Het ding neemt zichzelf in ons waar”**.³⁹ Hieruit volgt dat een receptie-esthetische theorie niet alleen de (historische) context van het kunstwerk in ogenschouw zou moeten nemen, maar evenzeer de gecontextualiseerdheid van de beschouwer. De anachronistische positie van de beschouwer (en van de kunsthistoricus) dient daarom in de interpretatie te worden geëxpliciteerd. In de kunstgeschiedenis zijn wetenschappelijk inzicht en historische zelfreflectie onlosmakelijk met elkaar verbonden. Dit geldt bij uitstek voor de receptie-esthetica, die immers een theoretische reflectie op de esthetische ervaring van kunstwerken is.

Voor mijn eigen positie geldt dat de ervaring en kennis van de conceptuele kunst vanaf de jaren zestig mij gebracht hebben bij de kernconcepten van mijn receptietheoretische theorie, met name die van interne criticus en verticon. Voor de conceptuele kunst en de kunstrichtingen die zich daaruit hebben ontwikkeld, zoals appropriation art en institutional critique, geldt dat kunst grotendeels synoniem is met een kritische houding jegens de maatschappij én jegens de kunst zelf. Ik ben vertrouwd met kunst die de status van de tentoonstelling, van de

³⁹ In de woorden van Gerard Visser, in een lezing gehouden op 29-11-2012 in het Zoldermuseum, Amsterdam, naar aanleiding van de installatie van Frank Mandersloot *DICED ICE. frank mandersloot featuring george brecht*.

kunstinstelling en van de functie van de kunst zelf ter discussie stelt. Mijn receptietheoretische benadering is hiervan een uitkomst.

Hoewel, zoals ik eerder betoogde, de (zelf-)kritische houding inherent is aan veel westerse kunst, wordt deze houding in de kunst sinds de jaren zestig tot *onderwerp zelf* van de kunstproductie. Wat dit betekent voor de relatie tussen het kunstwerk en de context waarin het kunstwerk zich manifesteert, zal uitgebreid aan de orde komen in hoofdstuk vijf.

2.5 Kunsttheorie en kunstwerk

De moeilijkheid van iedere kunsttheorie of ieder kunsttheoretisch model is de spanning tussen de specificiteit die eigen is aan de ervaring van ieder kunstwerk en de eis van algemeenheid die eigen is aan iedere theorie. Misschien geldt deze spanning tussen de eis van algemeen geldigheid die aan een theorie of aan een methode gesteld wordt, en de noodzaak om recht te doen aan het specifieke of unieke van het afzonderlijke kunstobject, wel voor alle geesteswetenschappelijk onderzoek. Een model of een theorie veronderstelt gelijkvormigheden, wetmatigheden, regels, maar in de geesteswetenschappen geldt dat het *Einzelne* niet eenvoudig dient ter bevestiging van een wetmatigheid van waaruit voorspellingen mogelijk zijn, zo stelt Gadamer in *Wahrheit und Methode*. Het ideaal is veel eerder om het fenomeen zélf in zijn eenmalige en historische concreetheid te begrijpen of te verstaan (*verstehen*). Ook al komt daar nog zoveel algemene ervaring bij te pas, het doel is niet om deze algemene ervaringen te bevestigen en te vermeerderen om zo een wetmatigheid te ontdekken, “etwa wie Menschen, Völker, Staaten überhaupt sich entwickeln, sondern zu verstehen, wie dieser Mensch, dieses Volk, dieser Staat ist, was er geworden ist – allgemein gesagt: wie es kommen konnte, dass es so ist” (Gadamer 2010, 10).

De spanning tussen specifieke ervaring en algemeenheid van de theorie geldt dan toch met name voor de receptie-esthetica. Wanneer we proberen te begrijpen hoe het kunstwerk werkt, kan en mag het individuele kunstwerk niet ondergeschikt gemaakt worden aan de regels van de theorie. Uiteenlopende kunsttheoretici hebben op dit dilemma gewezen. De Amerikaanse filosoof John Dewey stelt in de openingsregels van *Art and Experience* (oorspronkelijk verschenen in 1934) zelfs dat kunstwerken het ontwerpen van een esthetische theorie die op deze kunstwerken is gebaseerd,

belemmeren, omdat ieder concreet kunstwerk bestaat in de (individuele) ervaring van het werk: "...the existence of the works of art upon which formation of an esthetic theory depends has become an obstruction to theory about them. For one reason, these works are products that exist externally and physically. [...] Since the actual work of art is what the product does with and in experience, the result is not favorable to understanding" (Dewey 2005, 1).

Volgens Bättschmann moet de onderzoeker, om een antwoord te vinden op de vraag *hoe* kunstwerken betekenis krijgen of voortbrengen, inzicht verwerven in de "spezifische Produktivität der Bilder" (2001, 55). We kunnen de vraag zelf naar betekenis pas begrijpen wanneer we begrijpen wat afzonderlijke, specifieke werken teweeg brengen. Ook Boehm benadrukt dit: "Kunsterfahrung ist nur unter den Bedingungen der Kunst selbst zu machen: eines jeweiligen Werkes. Die ästhetische Analyse besitzt ohne des Nadelöhr des konkreten Artefaktes überhaupt keinen Gegenstand" (Boehm 1981, 16).

Dit wil dus zeggen dat een receptie-esthetische theorie inzicht moet kunnen bieden in de complexiteit van het afzonderlijke kunstwerk als een bijzonder geval van elementaire verhoudingen. De theorie vertrekt vanuit de ervaring van specifieke kunstwerken en schept daarna afstand tot de realiteit van het kunstwerk, met als doel daar via haar eigen theoretische weg weer bij terug te komen, zonder dat er evenwel iets van de realiteit van het kunstwerk verloren is gegaan of veranderd (Henrich 1982, 11). Ik zou nog een stap verder willen gaan door te stellen dat de theorie, vanuit een positie van distantie en algemeenheid, in staat moet zijn om recht te doen aan de complexiteit van het afzonderlijke, specifieke kunstwerk met als doel de ervaring ervan te verrijken. Een dergelijke kritische en analyserende benadering van het kunstwerk veronderstelt een voortdurend heen en weer gaan, een beargumenteerde dialectiek, tussen kunstwerk als specifiek voorwerp en de theorie van waaruit het kunstwerk wordt benaderd.

Het onderzoek naar de beschouwerfunctie in specifieke kunstwerken heeft tot doel inzicht te verkrijgen in de werking van kunst. Dit type onderzoek kan, zo volgt uit het voorgaande, niet gebaseerd zijn op een bepaalde ideologie van wat kunst is of zou moeten zijn en evenmin kan dit type onderzoek zich beperken tot een bepaalde periode, stijl of genre. Receptie-esthetica is geen kunsttheorie, maar een theorie van de waarneming van en het denken over kunstwerken, in de veronderstelling dat dit een bijzondere manier van kijken en denken is, die afwijkt van een 'gewone', dagelijkse manier van kijken. Receptie-esthetica is het onderzoek naar en het expliciteren van benaderingswijzen van kunstwerken. Een receptie-esthetische benadering doet, in mijn

opvatting, recht aan het kunstwerk als zintuiglijk ervaarbaar geheel, aan de relatie van het kunstwerk tot andere werken en aan de context waarin het kunstwerk is ontstaan. Hoe hier naar mijn overtuiging aan kan worden voldaan, zet ik in de volgende hoofdstukken uiteen aan de hand van de begrippen ‘interne criticus’ (hoofdstuk 3) en ‘verticon’ (hoofdstuk 4).

Hoofdstuk 3: Interne criticus

“Es ist das Wunderbare und Geheimnisvolle der Kunst, dass [ihr] bestimmte Anspruch dennoch keine Fessel für unser Gemüt ist, sondern den Spielraum der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen gerade recht öffnet.”

Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2010, 57.

3.1 Inleiding

Dit hoofdstuk gaat over het theoretisch concept van de *interne criticus*. De interne criticus is niet een persoon of personage, maar een *functie van het kunstwerk*, die verwijst naar het ‘zelfbewustzijn’ van het kunstwerk, naar het kunstwerk als (zelf-)reflectie, naar het discursieve en kritische vermogen van het kunstwerk. De interne criticus is de belichaming van die eigenschappen van het kunstwerk die de externe beschouwer oproepen om actief in dialoog te treden met het kunstwerk. De notie ‘interne criticus’ is daarmee zowel abstracter als ruimer dan de ‘impliciete beschouwer’ van Kemp.

In mijn opvatting ontstaat het kunstwerk als de concretisering van een bepaalde blik of visie

op de kunst en op de wereld. Wanneer we een kunstwerk waarnemen, ervaren we iets van die blik. De visie is als het ware gematerialiseerd of gestold tot kunstwerk (ook al kunnen sommige kunstwerken in hoge mate immaterieel zijn), omgezet in een visueel waarneembare gedaante. De transformatie van die oorspronkelijke blik naar het visuele of beeldende, heeft tot gevolg dat het kunstwerk iets anders is dan die oorspronkelijke blik, dan het mentale beeld, de gedachte, de intentie, die eraan ten grondslag ligt. De materialisatie of de visualisering werkt in op of beïnvloedt het oorspronkelijke idee dat ooit aanleiding gaf tot het kunstwerk. We kunnen hoe dan ook het kunstwerk niet opvatten als de weergave van een ‘zuivere’ oorspronkelijke idee, dat we waarnemen als we het kunstwerk zien.

De beschouwing van het kunstwerk is daarom geen kwestie van een simpele herkenning van de gedachte die aan de oorsprong van het kunstwerk ligt, het is geen eenrichtingsverkeer in de zin van: de maker verbeeldde zijn visie op de wereld en nu

nemen we die waar. Het eenduidig achterhalen van die oorspronkelijke perceptie is onmogelijk. Waar gaat het dan wél om, wat en hoe nemen we het kunstwerk waar?

Kemp omschrijft het ‘beschouwen’ van het kunstwerk als een actief deelhebben aan een intersubjectief en discursief gebeuren dat leidt tot betekenisgeving. De beschouwing als discursief gebeuren betekent mijns inziens dat de interactie beredeneerbaar is, we kunnen er over spreken, er zijn dingen in deze wisselwerking aan te wijzen of te herkennen waarop we weer kunnen reageren, we kunnen er een gesprek over hebben. Het beschouwen is een actieve handeling, waarbij de beschouwer iets van het kunstwerk wil, er iets van verwacht of verlangt. Andersom doet het kunstwerk ook een appel op de beschouwer, het werk is geen passieve gesprekspartner, het heeft iets te *zeggen*. Je zou kunnen stellen dat in de beschouwing van het kunstwerk een ontmoeting plaatsvindt tussen twee actoren, namelijk het bewustzijn van de beschouwer en het ‘bewustzijn’ van het kunstwerk. Een ontmoeting dus tussen twee actoren of ‘subjecten’, die in die zin op te vatten is als ‘intersubjectief gebeuren’.

Normaalgesproken kennen wij aan dingen of objecten geen (zelf-)bewustzijn en kritische vermogens toe. Desalniettemin maakt de aard van het kunstwerk, ook al is het een ding, een discursieve uitwisseling met een beschouwer mogelijk. Ik spreek daarom over een (zelf-)bewustzijn en over een kritisch vermogen van het kunstwerk, dat wordt samengevat met de term interne criticus. ‘Intern’: omdat deze functie eigen is aan het kunstwerk en er onvervreemdbaar van is. ‘Criticus’: omdat het (zelf-)bewustzijn van het kunstwerk in mijn opvatting een zelfreflexief en zelfkritisch bewustzijn is.

Zelfkritiek en zelfreflexiviteit spelen vanaf de vroege Renaissance een rol in de westerse kunst. In de moderne kunst krijgt het aspect van zelfreflectie echter een bijzonder belang. Moderne kunst zou zich, zo is de algemene consensus onder kunsthistorici en –theoretici, in belangrijke mate van klassieke kunst onderscheiden doordat zelfreflectie en (zelf-)kritiek tot inhoud van het kunstwerk worden verheven. Zoals Boehm stelt: voordat een moderne kunstenaar aan het werk kan gaan moet hij zich eerst de vraag stellen wat voor hem überhaupt een kunstwerk moet zijn: “wie es wovon handelt?” (Boehm 1995b, 326). Met de moderne kunst heeft zich een “verandering in het iconische bewustzijn” voltrokken (Boehm 1995, 327). Rancière definieert deze ontwikkeling als de overgang van het ‘representatieve regime’ naar het ‘esthetische regime’. In het esthetische regime wordt de esthetische ervaring zelf in en door het kunstwerk belichaamd, volgens Rancière.

Op deze vermeende overgang van het representatieve naar het esthetische regime ga ik in het volgende nader in. Ook werk ik de notie van ‘interne criticus’ uit, door te onderzoeken wat de betekenis van de zelfverwijzing van het kunstwerk naar de eigen status *als kunstwerk* zou kunnen zijn en hoe we die zouden kunnen herkennen. Hierbij belicht ik de aard van de relatie tussen het kunstwerk en andere kunstwerken en uiteenlopende manieren waarop deze relatie gestalte kan krijgen.

3.2 De interne criticus en het kunstwerk als zelfreflectie

Kunstwerk en ‘giudizio’

Voor de notie van de interne criticus is het kritisch oordeelsvermogen van de kunstenaar, zoals dat gepostuleerd wordt door Bächtli, van belang. Bächtli stelt dat, volgens de kunsttheorie vanaf Alberti, de productie van een kunstenaar gebaseerd is op dit kritisch bewustzijn of ‘giudizio’ (Bächtli 2001, 111). Mijn analyse van de beschouwing van het kunstwerk is echter niet gericht op de kunstenaar en diens kritisch oordeelsvermogen of ‘intentio’, maar op het kritisch potentieel, of het kritisch zelfbewustzijn, zoals dat zijn neerslag heeft gekregen in het kunstwerk, als resultaat van het ‘giudizio’ van de maker.

Dit kritisch vermogen is een wezenlijk aspect van het kunstwerk, omdat naar mijn overtuiging het kunstwerk tegelijk een commentaar op of verwijzing naar de werkelijkheid is (eerder kwam het kunstwerk als een tot materie gestolde visie of blik ter sprake) én een verwijzing of commentaar op zichzelf. De verhouding tot de werkelijkheid (dit kan overigens ook inhouden: de afwijzing van de mogelijkheid van een relatie tot de werkelijkheid) en de zelfverwijzing of zelfkritiek zijn beide voor de externe beschouwer als zodanig ervaarbaar. De beschouwer ondergaat of verstaat het kunstwerk als (zelf-)reflectie; zij begrijpt het kunstwerk als *deel van* de werkelijkheid én als *reflectie op* de werkelijkheid, als *reflectie op* het kunstwerk zelf. Door middel van de zelfverwijzing verhindert het kunstwerk dat de beschouwer zich ‘verliest’ in het werk door het (uitsluitend) voor werkelijk of waar aan te nemen of door het in de eerste plaats als een meer of minder succesvolle afbeelding van een werkelijkheid op te vatten. De zelfverwijzing zet de beschouwer ertoe aan om het werk (ook) te begrijpen als beeld, als artefact.

Beschouwer en kunstwerk hebben het aspect van oordeelsvermogen en (zelf-)bewustzijn met elkaar gemeen. De interne criticus van het kunstwerk maakt de wisselwerking met de beschouwer mogelijk. Van een wisselwerking kan immers alleen sprake zijn wanneer er een gemeenschappelijke grond voor die wisselwerking en een zekere onderlinge afstemming tussen de partijen.

Het 'giudizio' of kritisch oordeelsvermogen komt in het kunstwerk op allerlei manieren tot uitdrukking, aldus Bächtli, maar het uit zichzelf in ieder geval in twee richtingen: jegens zichzelf en jegens andere kunstwerken (Bächtli 2001, 111). Ik formuleer dit als volgt: de zelfkritische positionering van het kunstwerk geldt de eigen status als kunstwerk te midden van andere kunstwerken. Kunstwerken gaan mijns inziens altijd (ook) over kunst en hebben een artistieke problematiek. Het onderwerp van het werk, de afbeelding, kan naar deze artistieke problematiek verwijzen (in dit geval is er sprake van een metathematiek), maar dat hoeft niet.

Het kritisch oordeelsvermogen *jegens zichzelf* uit zich in het kunstwerk bijvoorbeeld in de manier waarop een techniek wordt toegepast, door de compositie, door de manier waarop een beeld gekaderd is, in de keuze van het medium en op talloze andere manieren. Het kritisch oordeelsvermogen *jegens andere* kunstwerken, zowel historisch als van de eigen tijd, uit zich doordat het kunstwerk verwijst naar andere werken, of door de manier waarop het een verwerking van bronnen is of door de manier waarop het, al dan niet expliciet, zichzelf te midden van andere kunstwerken plaatst.

Het kunstwerk als zelfreflectie

Het kunstwerk bestaat en leeft voort in de beschouwing en in de voortdurend veranderende interpretatie. De maker van het werk zelf kent alle mogelijke betekenislagen en interpretaties niet. Als hij die wel kende zou hij geen reden hebben om het kunstwerk te maken. Het kunstwerk is in mijn opvatting geen einddoel, al mag dit misschien ongebruikelijk klinken, het is niet een eindproduct van het denken van de kunstenaar. Hoogstens voor een moment. Het is een tussenstation, een tijdelijk tot stilstand komen, een stolsel van een denkproces. Zodra de kunstenaar het werk in de wereld heeft geplaatst, neemt hij er afscheid van. Zijn activiteit met betrekking tot dit specifieke werk behoort nu tot het verleden. Op dit punt raakt de beschouwer, het publiek, betrokken bij het werk.

Maar voordat dit gebeurt, is de kunstenaar zelf de eerste beschouwer van het werk. Het maken van kunst is er op gericht om beelden te maken of gebeurtenissen te veroorzaken

die hij of zij nog nooit gezien of beleefd heeft. De kunstenaar is zodoende ook de eerste interpreet van het werk, waarna andere beschouwers de draad oppakken in een in principe oneindig proces van reflecteren en interpreteren.

Het kunstwerk is in mijn optiek belichaamd of gematerialiseerd *denken*, het is het product van iemand die iets wil maken en dat product ook wil zien. In die zin gaat de maker van het werk als beschouwer altijd aan de externe beschouwer vooraf. Hij maakt het kunstwerk om een bepaalde ervaring te produceren en hij is de eerste om het resultaat te zien en te ondergaan. LeWitt formuleerde dit in 1969 bondig zijn beroemde ‘Sentences on Conceptual Art’, nummer 22: “The artist cannot imagine his art, and cannot perceive it until it is complete” (LeWitt 2003b, 850). In een eraan voorafgaande, in 1967 geschreven tekst, de ‘Paragraphs on conceptual art’, formuleerde LeWitt iets vergelijkbaars, maar dan uitgebreider: “It is the process of conception and realization with which the artist is concerned. Once given physical reality by the artist the work is open to the preception of all, including the artist. (I use the word perception to mean the apprehension of sense data, the objective understanding of the idea, and simultaneously a subjective intepretation of both). The work of art can be perceived only after it is completed” (LeWitt 2003a, 847).

Veel kunsttheoretici en filosofen, van Greenberg tot Rancière, zijn het er over eens dat het tot de essentie van moderne kunst behoort dat zelfreflexiviteit en zelfkritiek tot thematiek worden verheven. Toch zijn deze aspecten ook al vóór de moderne kunst prominent aanwezig. De zelfreflexiviteit van schilderijen is het onderwerp van de studie *The Self-aware Image, An Insight into Early Modern Meta-Painting* (1997), waarin de Roemeense kunsthistoricus Victor Stoïchita tal van voorbeelden bespreekt van zelfreflexieve kunst in de klassieke periode. Stoïchita analyseert schilderijen die, volgens hem, naar zichzelf verwijzen en die reflecteren op de eigen status als schilderij. Zijn boek gaat over ‘modaliteiten’ van zelfreflectie in het kunstwerk en over de verhouding tussen ‘kunst’ en ‘schilderen’ (Stoïchita 1997, 206).

De zelfreflectie in schilderijen krijgt volgens Stoïchita gestalte door middel van een ‘gespletenheid’ (“split”) of ‘splijting’ (“scission”) in het schilderij. Deze splijting veroorzaakt ook een splijting in de gewaarwording, in de blik, van de beschouwer, aldus Stoïchita. Er zijn allerlei manieren, ‘modaliteiten’, waarop deze splijting tot uitdrukking kan worden gebracht. Stoïchita gaat uitgebreid in op de rol van gordijnen, vensters, deuren, kozijnen en nissen in 16^{de}- en 17^{de}-eeuwse schilderkunst. De betekenis van een geschilderd venster rond een afbeelding van een landschap, of van een geschilderde nis

waarin een stilleven ligt uitgestald, belichaamt of is, aldus Stoïchita, “het zelfbewustzijn van het landschap of het stilleven als zodanig” (Stoïchita 1997, 34). Het venster of de nis richt zich evenzeer op de kunst, op de status van het schilderij als kunstwerk, als op het landschap dat er door wordt omkaderd.

Naast de geschilderde omkadering van schilderijen of van kaders binnen schilderijen, onderscheidt Stoïchita drie categorieën van beelden die we volgens hem onmiddellijk als ‘tekens’ herkennen: schilderij, landkaart of plattegrond en spiegel (Stoïchita 1997, 173). Wanneer schilderijen, landkaarten of spiegels in schilderijen worden afgebeeld als onderdeel van de voorstelling, er zijn ingebed, en dus een andere voorstelling binnen het schilderij belichamen, dan betekent dit volgens Stoïchita dat “een intertekstueel discours op gang wordt gebracht die een dialoog is over de status van de afbeelding”. Als we een schilderij, landkaart of spiegel in een schilderij zien dan weten we, aldus Stoïchita, dat we naar een schilderij kijken dat ‘interpreteerbaar’ is. De beschouwer kan het schilderij niet bekijken zonder zich af te vragen “wat het betekent” (ibid., 159). Dit is volgens hem het sterkst waar het gaat om een schilderij in een schilderij, zoals bij *Vrouw met Weegschaal* van Vermeer (ca. 1662-63).

Vrouw met Weegschaal is een schilderij dat geïnterpreteerd *moet* worden, zegt Stoïchita. Dit wordt veroorzaakt of geprovoceerd door het in het werk getransponeerde schilderij van een Laatste Oordeel (ibid., 162). Stoïchita: “De afbeelding van een schilderij-in-een-schilderij is een procedure gericht op een meta-artistiek discours dat gaat over de constructie van betekenis of interpretatie” (ibid., 166). De inbedding van een schilderij in een ander schilderij betekent de reflectie van het schilderij op zichzelf als beeld, het is zelf-reflectie.

Ook de afbeelding van een spiegel in een schilderij wijst op zelfreflectie, het is “een instrument en teken van metaschilderkunst” (ibid., 191). De spiegel gaat niet alleen over mimesis, aldus Stoïchita, maar heeft een bredere betekenis op het moment dat de spiegel wordt ingezet als ‘semiotisch instrument’ (ibid., 185). Dan gaat de spiegel bijvoorbeeld over de thematiek van aanwezigheid/afwezigheid, zeker in die gevallen waarin de spiegel ons iets laat zien dat buiten de begrenzing van het beeld valt en een reflectie is van een ‘externe’ werkelijkheid. Denk bijvoorbeeld aan de bolle spiegel in het *Arnolfini Dubbelportret* van Jan van Eyck (1434), waarin twee figuren te zien zijn.

Wanneer tenslotte landkaarten of plattegronden in schilderijen zijn afgebeeld als onderdeel van het schilderij, dan zijn twee systemen van representatie samengebracht in één beeld (ibid., 177). Als voorbeeld beschrijft Stoïchita *Zicht op Toledo, met*

Plattegrond (ca. 1595) van El Greco. We zien hier de stad Toledo in vogelvluchtperspectief, gelegen op een heuveltop in een glooiend landschap, terwijl tegelijkertijd op de voorgrond een man een plattegrond van de stad laat zien. Stoïchita noemt dit een ‘bifocale representatie’, want het landschap moet door de beschouwer worden gecontempleerd, terwijl de kaart ontcijferd of gelezen moet worden. Daarbij komt dat de kaart niet een echte kaart is, niet een stukje perkament dat op het doek is geplakt, maar een ‘getransponeerde landkaart’, een ‘oppervlak dat een afbeelding van iets ander is overgezet *in* het schilderij zelf’, een ‘trompe l’oeil van een landkaart’ (ibid.). De geschilderde landkaart moet op zijn beurt geïnterpreteerd worden als beeld, als teken van iets, als een pseudoplattegrond.

Al deze trucs, zoals kaders, en schilderijen, spiegels en landkaarten in schilderijen (“representation-surfaces projected deep into the pictorial field”), veroorzaken een splijting in het beeld (Stoïchita 1997, 173).⁴⁰ De blik van de beschouwer beweegt de hele tijd heen en weer tussen het landschap in de verte en de afbeelding op het oppervlak van het doek, het bekijken van het schilderij is een soort “perceptuele (of mentale) reis tussen twee representatiesystemen” (ibid., 177).

Stoïchita legt in zijn studie sterk de nadruk op het verband tussen het zelfbewustzijn van het kunstwerk en een zelfbesef van leegte of vergeefsheid. Zo omschrijft hij het late werk van de Spaanse schilder Cotán als “schilderkunstige meditatie op de verhouding tussen omlijsting, object en de omlijste leegte”, waarmee het volgens Stoïchita een meditatie is op de leegte of de vergeefsheid van de kunst (ibid., 32). Hij beschouwt het besef van vergeefsheid als de eigenlijke betekenis van de zelfreflectie in het schilderij en komt tot de conclusie dat “de grote meta-artistische periode van de Europese schilderkunst duurde tot ca. 1670, een tijd die het einde markeerde van de kunst als overpeinzing van de eigen nietsheid” (ibid., 269).

Ongetwijfeld is dit in veel gevallen een zinnige interpretatie, zeker wanneer het gaat over stillevens, die immers naar hun aard van *nature morte* al een contemplatie van vergeefsheid zijn. Heeft het zelfbewustzijn van het kunstwerk, de reflectie op de eigen status als beeld, echter misschien ook een ruimere en complexere betekenis?

⁴⁰ Stoïchita merkt op dat deze splijting, dit idee van ‘to deceive/undeceive’ al bestaat sinds de Oudheid, denk aan Plinius de Oudere en het verhaal over Zeuxis en Parrhasios. Ook zelfprojectie in een fictieve context, bijvoorbeeld door middel van een spiegel, bestond al in de klassieke Oudheid, “als we Cicero geloven, die zei: ‘Phidias beeldde zichzelf af in Minerva’s schild’” (Stoïchita 1997, 200).

Stoichita heeft het fenomeen van het zelfbewuste kunstwerk herkend, beschreven en geanalyseerd, maar hij heeft dit fenomeen niet in een breder verband geplaatst. De categorieën en beeldstrategieën die door Stoichita worden besproken, beschouw ik als voorbeelden van de uiteenlopende manieren (in het geval van de door hem gebruikte voorbeelden zijn dit vrij letterlijke en aanwijsbare manieren) waarop de interne criticus zich kan manifesteren. In mijn theorie van de kunstbeschouwing wordt de splijting van de blik teweeggebracht door de interne criticus. De bifocaliteit van het beeld maakt de beschouwer duidelijk dat er in het kunstwerk sprake is van verschillende werkelijkheidsniveaus, die gelijktijdig aanwezig zijn en die in het kunstwerk in en door elkaar heen bestaan. De interne criticus zwengelt als het ware de dynamiek van het beschouwen aan, hij nodigt uit tot een interactie met het kunstwerk.

Volgens mij is de splijting van de blik, of kunst als reflectie op de kunst, niet alleen een aspect van bepaalde schilderijen gedurende een vrij korte periode in de schilderkunst, maar is het een wezenlijk aspect van de westerse kunst vanaf de vroegste Renaissance tot op heden. Stoichita beperkt zich tot de periode van ruwweg 1500 tot 1670 en bespreekt vroegere en latere uitingen van het verschijnsel niet. Evenmin legt hij een verband tussen het zelfbewuste kunstwerk en ‘giudizio’ of het kunstenaarschap als (zelf-)kritische bezigheid; in feite blijft zijn interpretatie van het zelfbewustzijn van het schilderij grotendeels binnen de conventionele begrenzing van de iconografie.

De betekenis van de zelfreflexiviteit gaat evenwel veel verder dan een iconografische betekenis. Het kunstwerk is niet alleen de uitdrukking van een verhaal of van een opvatting van de werkelijkheid, maar het belichaamt of weerspiegelt ook *in zijn werking* de manier waarop wij ons als denkende wezens tot de wereld verhouden. Dat de analyse van Stoichita zich beperkt tot een iconografische interpretatie kan het gevolg zijn van zijn semiotische oriëntatie, zoals blijkt uit de door hem gehanteerde begrippen. ‘Intertekstueel discours’, ‘teken’, ‘semiotisch instrument’, het veelvuldig gebruik van de term ‘betekenis’, dit alles past binnen een semiotisch begrippenkader dat een verhaalstructuur en een letterlijke, vertaalbare verwijzing suggereren. ‘Tekenen’ wil feitelijk zeggen dat de betekenis van het kunstwerk gelegen is in iets anders, waar het naar verwijst, en dat op een manier die voor ons ‘leesbaar’ zou zijn. In mijn opvatting kan het kunstwerk niet worden gescheiden in een inhoud en een vorm, het kunstwerk *is* zijn inhoud of betekenis. Hoewel op zichzelf de stelling dat, in het geval van de door Stoichita beschreven voorbeelden zoals *Vrouw met Weegschaal*, “an intertextual discourse that is no more than a dialogue aimed at the very status of the representation”

inhoudelijk niet per se verkeerd is, zou ik de voorkeur geven aan een formulering die ondubbelzinnig betrokken is op het *beeldende* karakter van het kunstwerk en niet op het kunstwerk als tekst, als verwijzing naar of als afbeelding van iets anders (Stoïchita 1997, 173). Ik zou dus zeggen: we herkennen deze categorieën van beelden (schilderij in het schilderij, landkaart, spiegel) niet alleen als afbeelding of teken, maar ook als beeld, als zelfstandig beeldend element. Hierdoor worden we aan het denken gezet over de status van de afbeelding en wordt een discours op gang gebracht over de verhoudingen tussen de verschillende beeldcategorieën binnen het kunstwerk, alsook over de relatie tussen het kunstwerk en andere kunstwerken.

Een vroeg voorbeeld van een schildering waarin twee, misschien meer, beeldstrategieën zijn samengebracht en waarin sprake is van een splijting van het beeld en van de blik, is Giotto's frescocyclus in de Scrovegnikapel in Padua (1303-1305). In het geval van dit fresco kunnen de twee verschillende beeldstrategieën worden opgevat als de uitdrukking van twee verschillende verhoudingswijzen tot de werkelijkheid. De verschillen tussen de twee systemen maken de beschouwer bewust van het gegeven dat er sprake is van een representatieproblematiek. De manier waarop dit gebeurt reikt hier verder dan de 'splijting' binnen een enkel schilderij en betreft de beschrijving van de kapel als geheel. In die zin wijkt dit voorbeeld af van de door Stoïchita gegeven voorbeelden, waar het gaat om twee wijzen van representatie binnen één schilderij. Daar staat weer tegenover dat niet alleen de frescocyclus in feite één kunstwerk is, maar dat ook beschilderde kapel fresco en kapel samen een onlosmakelijk geheel vormen en als samenhangend kunstwerk kunnen worden opgevat.

Giotto verbeeldde op de lange wanden van de kapel in chronologische volgorde het verhaal van de levens van Maria en Jezus, als een stripverhaal in drie banen boven elkaar. De taferelen zijn op een overtuigende manier illusionistisch weergegeven. De menselijke figuren zijn afgebeeld in een dagelijkse omgeving en ze bevinden zich in optisch betreedbare ruimten, zoals een plein bij een stadspoort of een kamer in een huis. Het zijn geen gouden, transcendente ruimten, zoals we die kennen in de Byzantijnse schilderkunst. We zien een herkenbare en alledaagse wereld, gedetailleerde interieurs vol met gebruiksvoorwerpen en landschappen met schapen in het veld en graspolen tussen rotsblokken. Ter weerszijden van de twee symmetrische boogvormige doorgangen naar het altaar zijn twee identieke, illusoire, lege kamers geschilderd, met kruisgewelven en gotische boogvensters. De geschilderde gotische kozijnen zijn opgevuld met een monochroom blauw, dat een ander, lichter blauw is dan het diepe

bovenaardse blauw van de sterrenhemel op het tongewelf. Dit lichtere blauw lijkt op het atmosferisch lichtende blauw van de ‘echte’ lucht.

Op de westelijke muur, boven de ingang, is een wandvullende schildering van het Laatste Oordeel aangebracht. Vergeleken met de verhalencyclus op de zijmuren doet deze schildering traditioneel aan, volgens een conventioneel-kunsthistorische stilistische ontwikkeling eerder thuishorend in een tijd die aan deze overgangperiode naar de Renaissance vooraf ging. De voorstelling is sterk frontaal en verticaal gericht. Onderaan zien we hoe de zalige zielen van de verdoemde zielen worden gescheiden, helemaal bovenaan troont de zoon van God als Rechter. Daartussen vormen hoofden van heiligen en musicerende engelen keurige horizontale rijen boven elkaar. Van onder naar boven is de voorstelling in toenemende mate vlak en frontaal geschilderd, met steeds minder anekdotische details en met steeds minder dieptewerking, de hiërarchische ordening wordt geleidelijk aan strenger en abstracter. Deze middeleeuws aandoende ruimte roept een kwalitatieve tegenstelling op tussen de eeuwige onbeweeglijkheid van het hemelse rijk daarboven en de veranderlijke vluchtigheid van het leven op aarde beneden.

De twee representatiesystemen van zijmuren en westelijke muur verschillen mijns inziens ook van elkaar doordat in het stripverhaal handelende figuren zijn afgebeeld in een driedimensionale ruimte, op zo’n manier dat de beschouwer zich met de handeling kan identificeren, terwijl in het andere, meer traditionele representatiesysteem het eerder lijkt te gaan om een statisch *zijn* van de figuren, als een kopie of afstraling van het goddelijke. In tegenstelling tot het stripverhaal is de voorstelling van het Laatste Oordeel niet een verbeelding van een historische gebeurtenis uit het verleden, maar een verbeelding van een visioen in een goddelijke, eeuwige toekomst. Deze verbeelding, die niet verhalend van karakter is, onttrekt zich aan de vergankelijke wereld en bevindt zich in een luchtledige, in een andere, onaardse ruimte/tijd. De weergave van een de ruimtelijke illusie werd door Giotto toegepast om de wereld om ons heen en de werkelijk gebeurde, historische taferelen te verbeelden.

De ene beeldstrategie, of het ene representatiesysteem, lijkt vooruit te wijzen naar wat we de Renaissance zijn gaan noemen, en het andere lijkt, althans terugblikkend vanuit onze opvatting van de ontwikkeling van de kunstgeschiedenis, terug te verwijzen naar de Middeleeuwen. Deze twee uitdrukkingswijzen, samengebracht in één kapel volgens één overkoepelend concept (het is bekend dat Giotto de hele kapel in één keer heeft geschilderd, gedurende een relatief korte periode), maken de beschouwer bewust van de verschillen in symbolische betekenis van de verschillende manieren van verbeelden.

Behalve dat de twee verschillende representatiesystemen ieder een eigen symbolische betekenis lijken te hebben, brengen ze ook in de gewaarwording van de beschouwer een dialoog op gang over de status van de geschilderde afbeeldingen. Er is een duidelijke gespletenheid tussen twee representatiewijzen die aanzetten tot reflectie op de schildering als geschilderd beeld.

In de Scrovegnikapel is nog een andere, concrete aanwijzing voor het zelfreflexieve, discursieve of metakarakter van de fresco's. Het is in relatie tot het overkoepelende geheel niet meer dan een detail, maar wel een bijzonder veelzeggend detail, dat de beschouwer bewust maakt van het fictieve of illusoire karakter van de voorstelling, van de schildering als artefact. Boven aan de westelijke muur, vlak onder de ronding van het gewelf, is de schildering gerepresenteerd *als schildering* doordat twee engelen de schildering als een boekrol oprollen. 'Erachter', achter deze opgerolde boekrol, is een gouden vlak zichtbaar dat geïnterpreteerd kan worden als een hoekje van de gouden eeuwigheid van de hemel.

Dit oprollen van de boekrol kan dus, net als de verschillen tussen de twee representatieve systemen, symbolisch of narratief worden geïnterpreteerd. Volgens het Bijbelse verhaal zal het Laatste Oordeel daadwerkelijk plaatsvinden in de toekomst, het zal de afsluiting zijn van de geschiedenis van de mens op aarde. Het oprollen van de boekrol verwijst naar het ten einde komen van deze aardse geschiedenis. Er 'achter' opent de muur zich naar een onaardse, a-temporele ruimte. Giotto schilderde zodoende in de Scrovegnikapel drie tijdsdimensies: historische gebeurtenissen zoals ze volgens het Bijbels verhaal daadwerkelijk plaats hebben gevonden in het verleden (de levens van Maria en Jezus), een daadwerkelijke historische gebeurtenis die zal plaatsvinden in de toekomst (het Laatste Oordeel), en een tijdloze eeuwigheid.

Maar opnieuw heeft het oprollen van de boekrol ook een metabetekenis, doordat zichtbaar wordt gemaakt dat de afbeelding niets anders is dan dunne verf op een muur. De beschouwer kan de conclusie trekken dat dit ook geldt voor de goudkleurige 'eeuwigheid' en voor de donkerblauwe sterrenhemel. Het oprollen zet aan tot reflectie op de fresco als schildering, als *beeld* en misschien zelfs op de geconstrueerdheid van het Bijbelse verhaal. Of, zoals Stoïchita het uitdrukt: het oprollen maakt duidelijk dat de schildering geïnterpreteerd *moet* worden. Dit 'duidelijk maken', 'zichtbaar maken', 'aanzetten tot', dit terugverwijzen in de schildering naar de schildering zelf, dit aanspreken van de beschouwer en het in gang zetten van een dialoog of een discours,

dit uitlokken van een mentale beweging tussen twee representatiesystemen, is de functie van de interne criticus.

Zoals ik in de inleiding schreef zou moderne kunst zich van klassieke kunst ondermeer onderscheiden doordat (zelf-)kritiek en zelfreflectie tot thema van het kunstwerk worden verheven. De redenering is dat het eeuwenoude westerse paradigma van kunst als mimesis en als uitdrukking van een hechte eenheid van het schone en ware rond 1800 ten einde kwam en dat vanaf het begin van de 19^{de} eeuw een nieuw, kritisch bewustzijn gestalte kreeg in de kunst. Zoals de Canadese kunstenaar Jeff Wall het bondig formuleert: “It was the fate of all the arts to become modernist through a critique of their own legitimacy, in which the techniques and abilities most intimately identified with them were placed in question” (2007, 350).

Rancière (2007) ontwikkelde een ten dele nieuwe terminologie voor deze ontwikkeling, maar sluit zich in feite bij deze traditionele geschiedopvatting aan. De verandering zoals die rond 1800 plaats greep, omschrijft hij als de overgang van het ‘regime van de representatie van de kunsten’ naar het ‘esthetisch regime van de kunsten’. Rancière bevestigt hiermee de vertrouwde kunsthistorische chronologie, waarbij hij het idee van grote historische breuken accepteert, hoewel hij zegt daar kritisch tegenover te staan.⁴¹ ‘Representatie’ betekent bij Rancière in feite ongeveer hetzelfde als mimesis, terwijl ‘esthetisch’ bij hem hetzelfde betekent als ‘zelfreflexief’, betrokken op de waarneming zelf. Zo bezien brengt zijn theorie niet veel nieuws.⁴² Ook valt er op de gedachte van

⁴¹ “Op het esthetische vlak heb ik de schema’s van moderniteit en postmoderniteit die de aanhangers van het Modernisme, de voorvechters van het postmodernisme en de priesters van het sublieme gemeen hebben ter discussie gesteld. Allemaal zijn ze het er min of meer over eens dat de moderne artistieke revolutie gedefinieerd moet worden in termen van autonomie, opgevat als de breuk met de representatie en de concentratie van elke kunstvorm op de eisen en mogelijkheden van haar eigen materiaal (...). Daarvan uitgaande stellen ze de overgang van het moderne naar het hedendaagse voor als een breuk met die roeping; de vermenging van kunsten en de vermenging van kunst, populaire beelden en reclame, de vervlechting van kunst en leven. (...) ... in alle gevallen onderschrijven ze dit schema. Ik van mijn kant heb willen aantonen dat wat in de kunst moderniteit wordt genoemd vanaf het begin met tegenstrijdige eisen te maken kreeg ...” (Rancière 2007, 84,85).

⁴² Sven Lütticken wijst op de parallellen tussen Rancière’s ‘esthetische regime’ en Foucaults ‘moderne epistèmè’ (Lütticken 2007, 37). Overigens pretendeert Rancière niet een nieuw historisch perspectief te bieden. Het is hem te doen om het opnieuw doordenken van begrippen als autonomie en moderniteit en die in een historisch perspectief te plaatsen (Rancière 2007, 85).

een grote breuk rond 1800, en op het denken van de geschiedenis in termen van radicale breuken überhaupt, wel iets af te dingen. Waarom Rancière hier dan toch opgevoerd?

De gedachtegang van Rancière, die ik hieronder kort uiteen zal zetten, is verhelderend door de invulling die hij geeft aan het begrip ‘esthetisch’ in relatie tot de kunst, evenals aan het begrip ‘autonomie’. Met name wat hij heeft te zeggen over het autonomiebegrip is relevant voor het concept van de interne criticus en, meer in het algemeen, voor het verder ontwikkelen van een receptie-esthetica van beeldende kunst.⁴³

In het tijdperk van de representatie worden, in de woorden van Rancière, zowel de kunstproductie alsook de beoordeling van kunst bepaald door het principe van representatie of mimesis. Dit op het idee van representatie gebaseerde regime dicteert niet alleen wat kunst is en wat niet, maar het bepaalt ook op welke manier goede nabootsingen gemaakt en beoordeeld kunnen worden. Met andere woorden, het ordent volgens Rancière zowel de kunstproductie alsook de perceptie van kunst (Rancière 2000, 30). Onder dit regime is het de taak van de kunst om de maatschappelijke ordening te verbeelden. Hiermee wordt de kunst een afspiegeling van een “door en door hiërarchische visie op de gemeenschap” (“*toute une vision hiérarchique de la communauté*”, *ibid.*, 31). Tegenover het representatieve regime plaatst Rancière het ‘esthetische regime’. Met de term ‘esthetisch’ doelt hij uiteraard niet op een voorkeur van smaak en / of op het genot van de kunstliefhebber, maar op kunst als de uitdrukking van het zintuiglijk waarneembare. Rancière: “La régime esthétique des arts, c’est d’abord la ruine du système de la représentation, c’est-à-dire d’un système où la dignité des sujets commandait celle des genres de la représentation (tragédie pour les nobles, comédie pour les gens de peu; peinture d’histoire contre peinture de genre, etc.) [...] Le régime esthétique des arts défait cette corrélation entre sujet et mode de représentation” (*ibid.*, 48,49).⁴⁴ In het esthetische regime van de kunsten, schrijft hij, representeert de kunst *zichzelf* als deel van het zintuiglijk waarneembare en wordt de kunst bevrijd van alle specifieke voorschriften en van iedere hiërarchie van genres en onderwerpen. Dit zintuiglijk waarneembare wordt uit zijn gebruikelijke verband gehaald. Hiermee bedoelt

⁴³ De reden dat Kemp weinig begrip kan opbrengen voor hedendaagse kunst heeft ondermeer te maken met zijn beperkte opvatting van het autonomiebegrip.

⁴⁴ “Het esthetische regime van de kunsten betekent in de eerste plaats de ondermijning van het systeem van de representatie, dat wil zeggen van een systeem waarin de status van het onderwerp bepalend was voor de status van de genres (tragedie voor de adel, komedie voor de mindervermogenen; historiestukken tegenover genreschilderijen enz.)... Het esthetisch regime van de kunsten verbrak de samenhang tussen onderwerp en representatiewijze” (Vert. W. van der Star, Rancière 2007, 49).

Rancière het gebruikelijke, of je zou kunnen zeggen het alledaagse, verband van de herkenning of van nut of functie. Het gaat er nu om dat het ding, het kunstwerk, *als zichzelf* kan worden ervaren, los van het gebruikelijke verband.

Op dit punt refereert Rancière aan Friedrich Schiller, die in zijn *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1793) schrijft over ‘de esthetische toestand’. Dit is een toestand van “een zuivere opschorting, een moment waarop de vorm als zodanig wordt ervaren” (Rancière 2007, 34). Rancière oriënteert zich hier naar mijn mening op Gadamer's *Wahrheit und Methode*, getuige het volgende citaat waarin Gadamer schrijft over het “esthetisch bewustzijn” (en ook Gadamer refereert aan Schiller):

“ [Das ästhetische Bewusstsein] ist mit dem ‘Standpunkt der Kunst’ gegeben, den Schiller als erster begründet hat. Denn wie die Kunst des ‘schönen Scheins’ der Wirklichkeit entgegengesetzt ist, so schliesst das ästhetische Bewusstsein eine Entfremdung von der Wirklichkeit ein – es ist eine Gestalt des ‘entfremdeten Geistes’, als den Hegel die *Bildung* erkannt hat. Sich ästhetisch verhalten zu können, ist ein Moment des gebildeten Bewusstseins. Denn im ästhetischen Bewusstsein finden wir die Züge, die das gebildete Bewusstsein auszeichnen: Erhebung zur Allgemeinheit, Abstandnahme von der Partikularität des unmittelbaren Annehmens oder Verwerfens, Geltenlassen von solchem, was nicht der eigenen Erwartung oder Vorliebe entspricht. [...] Die Idee der ästhetischen Bildung [...] – wie wir sie von Schiller herleiten – besteht gerade darin, keine inhaltlichen Masstab mehr gelten zu lassen und die Einheit der Zugehörigkeit eines Kunstwerks zu seiner Welt aufzulösen.” (Gadamer 2010, 90. Cursivering van Gadamer.)

Gadamer legt een verband tussen het ‘esthetisch bewustzijn’ en een ‘vervreemding van de werkelijkheid’. Zich ‘esthetisch’ tot de werkelijkheid kunnen verhouden is een ‘moment van het ontwikkelde bewustzijn’. Dit ontwikkelde of gevormde bewustzijn wordt volgens Gadamer gekenmerkt door de volgende aspecten: verheffing (van de ervaring, in ons geval de ervaring van het kunstwerk) tot algemeenheid en het toekennen van geldigheid aan dat wat niet per se overeenkomt met de eigen verwachting of voorliefde. Het idee van de ‘esthetische vorming’ houdt in dat er, in tegenstelling tot de situatie onder het regime van de representatie, geen inhoudelijke maatstaf meer is voor de beoordeling van kunst en dat de eenheid van de verbondenheid van het kunstwerk met zijn wereld uit elkaar valt.

De opschorting, het weghalen van het zintuiglijk waarneembare uit het gebruikelijke verband, heeft volgens Rancière twee tegenstrijdige gevolgen. Aan de ene kant verwerft de kunst zich een uitzonderingspositie omdat het kunstwerk niet langer hoeft de functioneren binnen de kaders van het herkenbare of geaccepteerde. Aan de andere kant, zegt Rancière, heeft het kunstwerk juist *geen* uitzonderingspositie, omdat het kunstwerk nu nadrukkelijk geplaatst wordt in de zintuiglijk waarneembare wereld en daardoor verbonden is met de alledaagse werkelijkheid waar het tegelijkertijd uit wordt getild. Rancière noemt dit de “essentiële tegenstrijdigheid van het esthetisch regime van de kunsten” (*cette contradiction constitutive du régime esthétique des arts*, Rancière 2000, 37). Deze tegenstrijdigheid resulteerde volgens hem in twee verschillende Modernismen. De ene is het Modernisme van het van alle regels en verbanden bevrijde ‘autonome kunstwerk’ - denk aan het Modernisme als een ontwikkeling van kubisme naar geometrische abstractie en minimal art. De andere is het Modernisme van de verbondenheid of zelfs de identificatie van kunst en leven, van “de vereenzelviging van de kunst met een moment waarop het leven zichzelf een nieuwe vorm geeft” - denk bijvoorbeeld aan het Modernisme als een ontwikkeling van Dada, ready-made en fluxus tot aan de hedendaagse participatiekunst (*son identification à un moment dans un processus d’auto-formation de la vie*, ibid.).

Hoewel er ongetwijfeld en aantoonbaar sprake is van twee (misschien ook meer) Modernismen, de ene een tendens die meer op zichzelf en op de kunstcontext betrokken is en de andere een tendens die meer op het leven zelf is betrokken, is het onderscheid zoals het door Rancière wordt geformuleerd wellicht te scherp. Ook ‘autonome’ beeldende kunst verhoudt zich tot de concrete werkelijkheid en doet dat op een bepaalde manier zelfs zeer expliciet (denk aan de ‘concrete objecten’ van onder anderen Judd, Andre en LeWitt). En ook in het geval van een op de dagelijkse wereld betrokken kunst is duidelijk sprake van reflectie op de eigen status van het kunstwerk *als* kunstwerk, waardoor het inderdaad juist uit die dagelijks werkelijkheid wordt getild (denk aan een flessenrek van Duchamp). In beide gevallen is er duidelijk sprake van (zelf-)reflectie en van vervreemding van de werkelijkheid.

Het kunstwerk maakt zowel deel uit van de werkelijkheid én verwijst naar zichzelf: dit noem ik de functie van de interne criticus. De interne criticus veroorzaakt een tweeledigheid, een ‘essentiële tegenstrijdigheid’ (Rancière), een ‘splijting’ (Stoïchita) van het beeld en van de blik. De interne criticus brengt bij de beschouwer een ‘toestand van een zuivere opschorting, een moment waarop de vorm als zodanig wordt ervaren’

teweeg, een moment waarop het kunstwerk ‘als zichzelf’ wordt ervaren, als beeld, los van ‘het gebruikelijke verband’. Rancière ziet dit als een eigenschap van met name de moderne kunst, terwijl Stoïchita het verschijnsel juist signaleert in de klassieke periode van de kunst.

De tweeledigheid of de ‘essentiële tegenstrijdigheid’ van het beeld, zoals dat ook al in de oudere kunst bestaat, kan worden uiteengezet aan de hand een zestiende-eeuws, Duits, laatgotisch, anoniem altaarstuk dat zich in de Dom van Frankfurt bevindt. Op het beschilderde linkerpaneel van het drieluik is het tafereel afgebeeld van het vergaren van manna door de Israëlieten tijdens hun tocht door de woestijn. Over het hele oppervlak van de schildering zijn ronde goudkleurige schijven afgebeeld, parallel aan het oppervlak. Ze lichten op in de schaars verlichte zijkapel en vormen een regelmatig patroon dat het vlak van de schildering benadrukt. Het goudkleurige mannapatroon vestigt de aandacht op het vlak van de schildering, wat op speelse wijze een expliciete tweeledigheid oproept van de driedimensionale illusie van de afbeelding en de materiële hoedanigheid van de schildering als verf op een plat vlak. Deze waarneming wordt bevestigd door het gegeven dat de schilder, behalve ‘platte’ schijfjes, ook illusionistische, perspectivisch gekantelde en verkorte schijfjes manna heeft afgebeeld, die door de Israëlieten in manden worden opgevangen of wervelend op de grond vallen, die dus opgaan in de optische diepte van het tafereel. De abstracte schijfjes die samen een vlak patroon vormen, hebben een andere aanwezigheid, een andere hoedanigheid, dan de perspectivische, ‘verhalende’ schijfjes manna. De gouden abstractie past tegelijkertijd ook weer wèl in het verhaal, omdat ze lijkt te verwijzen naar het goddelijke mysterie van deze gebeurtenis. Hoe dan ook kan deze schildering gemakkelijk in eerste instantie als een abstract of niet-verhalend beeld waargenomen worden.

Zelfreflectie en een werk van Chantal Akerman

Het is niet eenvoudig om een taal te ontwikkelen die het ons mogelijk maakt om over het kunstwerk te spreken in andere termen dan het kunstwerk-als-representatie. Een manier zou kunnen zijn om bij de beschouwing de aandacht vooral te richten op *hoe* het kunstwerk gemaakt is en in het verlengde daarvan, *hoe* het werkt, naast *wat* het laat zien. Dit *hoe* kan inzicht bieden in de functie van de interne criticus.

Sommige kunstwerken richten onze aandacht eerder of nadrukkelijker op de vraag naar dit ‘hoe’ dan andere. Dit kan gebeuren door middel van de door Stoïchita besproken complexe beeldstrategieën. Of juist doordat ze weinig laten zien, er ‘gebeurt’ weinig in, er is geen verhaal, geen drama, geen spektakel, er is geen herkenbare wereld afgebeeld; of doordat verwachtingen worden gewekt die niet worden ingelost. Kortom doordat er weinig elementen zijn die de aandacht afleiden van het ‘hoe’ van het kunstwerk.

Het laatste geldt voor het oeuvre van de Belgische cineast en beeldend kunstenaar Chantal Akerman. Haar films en videowerken richten telkens weer de aandacht op het ‘gefilmd zijn’ van het beeld. Dit gebeurt ook in enkele vroege films waar nog sprake is van een dramatisch plot. Haar werk geeft bovendien inzicht in de werking van de ‘essentiële tegenstrijdigheid’ van kunstwerk en de ‘splitsing van het beeld’.

In de films van Akerman wordt enerzijds de werkelijkheid sterk opgeroepen, op een manier die zo indringend is dat het, in mijn ervaring, bijna benauwend is. Een paar schoenen wordt langdurig geborsteld en vervolgens met een lapje glanzend gewreven, het deksel wordt op een schoensmeerpotje geschroefd, een lucifer aangestoken, het gas van het fornuis wordt suizend opengedraaid, een schrijvende pen beweegt zacht krassend over knisperig blauw luchtpostpapier, het is allemaal zichtbaar en hoorbaar.

Aan de andere kant zijn in vrijwel alle werken van Akerman ‘schermen’ ingebouwd die juist afstand scheppen tussen de evocatie van de werkelijkheid en de beschouwer. Het is onmogelijk om deze schermen, frames of barrières niet te herkennen: zich openende en weer sluitende liftdeuren die het zicht mogelijk maken dan wel benemen, spiegels, openstaande deuren, raamkozijnen, halftransparante gordijnen, ingelijste foto’s hangend aan een stuk muur dat op zijn beurt afgebakend of ‘ingelijst’ is door vensterkozijnen, een nadrukkelijk symmetrische frontaliteit van het beeld. De beelden tonen kaders en ze tonen zichzelf tegelijk als kader en als gekaderd.

De wijze van filmen draagt sterk bij aan deze tweeledigheid, aan de dubbelheid van de kijkervaring. De camerabewegingen zijn langzaam, de beelden zijn over het algemeen zeer statisch, soms zelfs minuten lang ‘bevroren’. Of er is gebruik gemaakt van lange en trage *tracking shots*, zo langzaam en langdurig dat de beschouwer zich bewust wordt van de camerabeweging zelf. Ieder beeld is dermate precies gekaderd dat je je als beschouwer bewust wordt van deze kadrering, van het kijken door de lens, van een projectie van de werkelijkheid.

In de film *Là-Bas* (2006, duur: 80 minuten) zijn al deze aspecten sterk aanwezig. In *Là-Bas*, gefilmd in Tel Aviv, vertelt Akerman in een voice-over dat ze zich herinnert hoe

haar moeder, een Poolse jodin die Auschwitz heeft overleefd, haar als kind in Brussel niet op straat durfde te laten spelen. Urenlang stond Chantal voor het raam, te kijken naar het spel van andere kinderen. Akerman is naar Tel Aviv gekomen om de angst van haar moeder, die haar eigen angst is geworden, te verwerken en omdat in Israël de herinnering aan de Holocaust het meest levend is. Eenmaal daar aangekomen, raakt ze mentaal verlamd en komt ze het huis bijna niet uit, zo vertelt haar stem. Tijdens haar verblijf pleegt een islamitische student een bloedige zelfmoordaanslag op het busstation in Tel Aviv. Ze hoort anderen erover praten, maar het dringt moeilijk tot Akerman door, het is een totale vervreemding, een ‘innerlijke ballingschap’, ze is ‘bijna van alles losgesneden’.

Ondertussen zien we het beeld van een raam met dunne bamboe-rolgordijnen ervoor, die zacht bewegen in het briesje dat door de geopende deur naar binnenkomt. Je verwacht dat er iets gaat gebeuren, omdat je door de transparante gordijnen heen gluurde naar een balkon aan de overkant of naar een groepje mensen in de zonovergoten straat. Maar er gebeurt niets, althans niets belangwekkends, de personen op het balkon roken een sigaret, kijken naar de straat, praten met elkaar, de mensen in de straat gaan na verloop van tijd ieder huns weegs. Het gevolg is dat de blik zich op een gegeven ogenblik gaat richten op de gordijnen, op de omlijsting van de raamkozijn op het beeld zelf.

Geluiden waaien naar binnen, van spelende kinderen, van het verkeer in een straat verderop. Er zijn ook geluiden in de kamer zelf waar de camera staat: je hoort iemand koffiezetten, rondlopen, de telefoon beantwoorden. Uit het telefoongesprek blijkt dat het Akerman zelf is in het appartement, ze antwoordt de persoon aan de andere kant van de lijn dat ze aan het werk is en zich moet concentreren. Het feit dat ze rondloopt en andere dingen doet versterkt de indruk dat het er niet zoveel toe doet wát er door de camera is te zien, de camera loopt en doet zijn eigen ding. De combinatie van precieze kadrering en het *laisser faire* van de camera biedt veel ruimte aan het toeval en aan onverwachte gebeurtenissen, al zijn de gebeurtenissen (quasi-)onbeduidend. Meestentijds gebeurt er niets, soms lopen personen het beeld in en uit, er vliegt een vogel door het beeld, ook de filmer zelf kan het beeld in en uitlopen. Dit laatste gebeurt wanneer zij even door het raam naar buiten kijkt, we zien dan door de lens van de camera haar achterhoofd. We zien hoe ze naar buiten kijkt, het is een verdubbeling van het kijken. Op dit moment is er sprake van een multifocale blik: de blik op het gekaderde beeld zelf, op de wereld achter het raam, en op de blik van de filmer die de film maakt.

In *Là-Bas* lopen twee gesproken verhaallijnen door elkaar, het verhaal van de moeder en van de terreuraanslag in Tel Aviv. Deze twee elkaar becommentariërende verhalen zijn belangrijk, omdat ze immers aangeven wat de noodzaak is van het maken van de film. Maar de verhalen worden niet in beeld gebracht. Er zijn alleen enkele momenten waarop beeld en verhaal elkaar lijken te raken, bijvoorbeeld wanneer Akerman vertelt hoe ze als kind naar buiten stond te kijken. Wat wél wordt verbeeld, is het isolement van Akerman in haar appartement en de verlamming waarover ze vertelt in de voice-over, het onvermogen om in actie te komen. Verder gebeurt er niets. De film gaat over kijken en wachten en iedereen doet hetzelfde: de gefilmde mensen, de filmer en de beschouwer van de film, allemaal wachten en kijken we.

Là-Bas is een tachtig minuten durende reflectie op het kijken door de lens van de camera. De film is opgebouwd uit verdubbelingen en splitsingen van de blik en uit de gelijktijdigheid van verschillende bewustzijnsniveaus. De schermen en frames die zijn ingebouwd tussen afbeelding van de werkelijkheid en beschouwer, de aandacht voor het ‘gefilmd zijn’ van de beelden, de nadrukkelijke cameravoering, de verdubbeling van het kijken en de multifocale blik, al deze aspecten maken dat *Là-Bas* opgevat kan worden als een thematisering van de functie van de interne criticus als kritische zelfreflectie.

3.3 De interne criticus en het kunstwerk als reflectie op andere kunstwerken

De interne criticus manifesteert zich niet alleen als zelfkritiek en zelfreflectie, maar ook als kritiek op *andere* kunstwerken en als de reflectie op de eigen positie te midden van andere kunstwerken. Dit komt overeen met het kritisch vermogen of het ‘giudizio’ van de kunstenaar, dat zich, zoals eerder aan de orde kwam, manifesteert in twee richtingen, jegens de eigen productie en jegens andere kunst. De interne criticus als kritiek en reflectie op andere kunst manifesteert zich in kunstwerken als de neerslag van de praktijk van het hernemen van kunstwerken.

Hierboven schreef ik dat de kunstenaar de eerste beschouwer en interpreet is van het kunstwerk. Iedereen kent dit clichématige beeld: de schilder doet drie stappen terug, neemt afstand van de schildersezels en bestudeert met penseel en palet in de hand het werk in uitvoering. Rembrandt heeft zichzelf tijdens deze handeling afgebeeld, op een

klein schilderij dat hoogstwaarschijnlijk een van Rembrandt vroegste zelfportretten is.⁴⁵ We krijgen niet te zien waar hij naar kijkt, we weten niet of hij een zelfportret of een andere voorstelling aan het schilderen is, wij zien alleen de achterkant van het schilderij dat op een ezel staat. Het paneel toont de schilder aan het werk. Rembrandt heeft zichzelf veel te klein afgebeeld ten opzichte van het reusachtige schilderij, alsof de aandacht niet op de schilder maar op de handeling van het schilderen moet worden gericht.

Schilderen is een proces van doen en denken, van een voortdurend heen en weer bewegen tussen het werk en er afstand van nemen. Wollheim noemt dit “keeping the painting on track”, zoals een vrachtwagenchauffeur zijn ogen gebruikt om de vrachtwagen “on track” te houden (Wollheim 1987, 43). Net als de chauffeur doet de schilder dit met zijn ogen. Maar anders dan de chauffeur doet hij dit *ten behoeve van* de ogen. Hij beschouwt het werk, denkt na, en bepeinst wat de volgende stap zal zijn.

De reflectie op het werk gebeurt niet alleen tijdens het maken ervan, maar kan ook erna nog lang door gaan. Een bekend voorbeeld is de Amerikaanse color field-schilder Mark Rothko, die, toen hij een overzichtstentoonstelling had in het Museum of Modern in Art in New York (1961), iedere dag een paar uur doorbracht in de tentoonstelling om zijn werk en de relatie tussen de werken onderling te bestuderen. Ook in zijn atelier kende Rothko lange perioden van ‘niets doen’, dagen, soms weken achtereenvolgend waarin hij in zijn atelier zwijsend naar zijn werk zat kijken.

De kunstenaar ziet, wanneer hij het werk heeft gemaakt, iets wat hij nooit eerder zag. Hij loopt op het kijken van alle volgende beschouwers vooruit, anticipeert op zijn publiek, hij *positioneert* zichzelf letterlijk voor het werk én hij positioneert zich met zijn werk ten opzichte van andere kunstwerken en ten opzichte van de geschiedenis van de kunst.

Dit laatste is een belangrijk aspect van het hernemen dat zo voor de hand liggend is dat we het gemakkelijk over het hoofd zien. We zien een kunstwerk altijd in vergelijking met andere kunstwerken. *Kijken* en *vergelijken* zijn kernaspecten zowel van het maakproces als van de kritische beschouwing. We zien een kunstwerk nooit geïsoleerd van andere kunstwerken. In een tentoonstelling, of in het atelier van de kunstenaar, beschouwen we de werken door ze te vergelijken met andere werken. Ook wanneer er geen andere kunstwerken aanwezig zijn, dan nog vergelijken we het ene werk

⁴⁵ Rembrandt: *Kunstenaar in het atelier*. Ca. 1628, olieverf op hout.

onmiddellijk met de kunstwerken die we in ons hoofd hebben. Ook plaatsen we het onmiddellijk binnen een vergelijkend kader van een diachrone opeenvolging. Hoe dit gebeurt hangt uiteraard af van de kennis en de opmerkzaamheid van de individuele beschouwer.

Door te vergelijken vormen we ons een idee van het belang en de kwaliteit van het kunstwerk en van de mogelijke betekenis ervan. We hebben andere kunstwerken nodig om een kunstwerk te begrijpen en het op zijn merites te kunnen beoordelen. Dit gebeurt zowel binnen het oeuvre van een kunstenaar als in de vergelijking tussen werken van verschillende kunstenaars. We kunnen één enkel kunstwerk, geïsoleerd van zijn context, niet ‘zien’, we kunnen moeilijk begrijpen wat het is, het duiden en evalueren. We kunnen niet vaststellen of herkennen wat de onderscheidende kwaliteit is van een oeuvre zonder te vergelijken. In de praktijk van het hernemen wordt dit creatieve proces van het kijken en vergelijken gethematiseerd en op de spits gedreven.

Deze praktijk wordt expliciet rond 1800, toen kunstenaars zich losmaakten van de klassieke traditie en ook van de traditionele meester-leerling verhouding, waarbij de leerling het vak leert door werken van de meesters te kopiëren. In toenemende mate positioneerden kunstenaars zich als onafhankelijke makers. Dit gebeurde op allerlei manieren, zowel artistiek als maatschappelijk. In de kunstpraktijk uit zich dit onder meer doordat kunstenaars op een openlijk discursieve manier reageren op kunstwerken van anderen. De voorbeelden zijn talrijk en welbekend: Manet en Titiaan, Courbet en Delacroix, Cézanne en Rubens, Picasso en Velázquez, enzovoort. Gaandeweg verschoof de aandacht van de interpretatie van het kunstwerk als weergave van de werkelijkheid, naar de interactie, de actieve dialoog, tussen aan de ene kant het kunstwerk en de sociale en historische context waarin het is ontstaan en aan de andere kant de beschouwer.

Het schilderij *De bosnime* (1908) van Picasso, een doek dat deel uitmaakt van een reeks monumentale schilderijen van staande en zittende vrouwen van meer dan anderhalve meter hoog en een meter breed, is geschilderd in 1908/09, de periode die wordt beschouwd als het hoogtepunt van Picasso's kubistische fase. Het schilderij is een sprekend voorbeeld van Picasso's verwerking van 'primitieve', Afrikaanse kunst en wordt over het algemeen in catalogi en overzichtswerken van Picasso ook in dit verband geplaatst. Er blijkt echter, zo is recentelijk ontdekt, nog een andere bron te zijn voor dit schilderij, een bron die haaks staat op de verwerking van primitieve Afrikaanse invloeden, namelijk een 16^{de}-eeuwse anatomische gravure van de hand van de anatoom/tekenaar Andreas Vesalius, opgenomen in diens boek *De Humani Corporis*

Fabrica (Over de bouw van het menselijk lichaam) uit 1543. Deze ontdekking is van grote invloed op de interpretatie van het schilderij, zowel inhoudelijk als stilistisch.⁴⁶

De prent toont het half vergane lichaam van een gehangene. Dit verklaart, lijkt mij, de merkwaardige pose, tussen hangen en vallen in, van Picasso's *bosnimf*. Maar terwijl Vesalius het morsdode lichaam heeft verbeeld, met resten huid en zenuwen op het karkas en een gapend gat onder de ribbenkast, lijkt Picasso precies het tegenovergestelde te hebben gedaan. Hij bekleedde het dode lichaam opnieuw met vlees en roept het lichaam tot leven, het is alsof het ontwaakt uit een diepe slaap. De bewusteloze staat wordt benadrukt door de blinde blik van de vrouw. *De bosnimf* kan daarom volgens mij worden geïnterpreteerd als een meta-voorstelling van het creatieve proces. Het schilderij thematiseert het ontstaan van het kunstwerk en de creatieve handeling van de kunstenaar. Het aanbrengen van verf op doek heeft de metaforische betekenis van het bekleden van het lichaam met vlees en van het tot leven wekken, het met leven inblazen, het 'scheppen' van de vrouw, dat een echo is van de goddelijke scheppingsdaad. Het gegeven dat *De bosnimf* is ontstaan enkele maanden nadat Picasso zag hoe de 26-jarige Duitse kunstenaar Wiegels zichzelf had opgehangen voor het raam van zijn atelier, dat zich tegenover Picasso's atelier in het Bateau-Lavoir bevond, versterkt mijns inziens de geldigheid van deze interpretatie (Daix 1979, 215).

In de praktijk van het hernemen van kunstwerken is sprake van een bijzondere relatie tussen een kunstwerk en het kunstwerk waar naar het verwijst, een relatie van *wederkerigheid*. Het begrip 'wederkerigheid' speelt een belangrijke rol in 'Die Aufgabe des Übersetzers' (1923) van Walter Benjamin, waarin Benjamin schrijft over de "wederkerige relatie tussen talen" (Benjamin 1968, 72). Benjamin betoogt dat de vertaling tot uiteindelijk doel heeft om de 'belangrijke wederkerige relatie' tussen talen uit te drukken, maar dat de vertaler er nooit in zal slagen om dit verborgen verband te onthullen of te benoemen. Wél kan de vertaling dit verband in 'embryonale of intensieve vorm' weergeven. Deze bijzondere weergave, in een embryonale of intensieve vorm, van een 'verborgen verband' tussen twee kunstwerken, is volgens mij de belangrijkste drijfveer in de praktijk van het hernemen van kunstwerken.

Benamins tekst 'De opgave van de vertaler' is in de afgelopen decennia door een aantal kunsttheoretici, onder wie Bächtmann (2001), Bal (1999) en Didi-Huberman (2005), gebruikt om te laten zien dat een lineairhistorische kunstgeschiedenis tekort schiet

⁴⁶ De hypothese is dat Apollinaire, kenner van antiquarische boeken, Picasso op de gravure gewezen heeft (Kostenevich 2010, 212)

wanneer het gaat over de interpretatie van kunstwerken. Deze conventionele vorm van kunstgeschiedschrijving is grotendeels gebaseerd op de gedachte van historische invloeden en op het denken in grote historische breuken. Dit lineaircausale denken levert verklaringen op die voor de historicus aantrekkelijk kunnen zijn omdat ze in een overzichtelijk schema passen, maar die niet toegeschreven kunnen worden aan de omstandigheden waaronder het kunstwerk is ontstaan of aan de maker van het kunstwerk, die immers geen voorkennis van de toekomstige geschiedenis had. Het zijn in die zin quasiverklaringen.⁴⁷ Overigens blijft het in de praktijk (ook bij het schrijven van dit boek) lastig om een gecanoniseerde chronologie in de ontwikkeling van de westerse kunst volledig te vermijden. De periode rond 1800 aanhouden als markering van de overgang van de klassieke naar moderne kunst, is conform een traditionele kunsthistorische chronologie.

Om terug te komen op de praktijk van het hernemen: het kunstwerk waarin een ander kunstwerk hernomen is, is een reflectie op, of weergave van, de wederkerige relatie met het andere kunstwerk én van de doelbewustheid van deze relatie. Er is hierbij sprake van een fundamentele gelijkwaardigheid van het latere en het vroegere kunstwerk. Hoewel het ene kunstwerk in de tijd gezien later komt dan het andere kunstwerk, weerspreekt de wederkerigheid van deze relatie de lineaire, chronologische tijd. Beide kunstwerken beïnvloeden elkaar: het ene geeft aanleiding tot het andere, en wanneer het andere er eenmaal is, beïnvloedt het de kijk op en interpretatie van het ene. Het is een non-lineair heen en weer gaan in de tijd. Door dit hernemen van kunstwerken wordt de kunstgeschiedenis herschreven en verandert onze blik op het verleden. De kunst uit het verleden vormt niet alleen de blik op de kunst van het heden, het geldt ook andersom: het heden vormt en hervormt het verleden.

Waarover gaat het in deze praktijk van het hernemen? Er zijn even zovele manieren om kunstwerken te ‘hernemen’ als er kunstenaars zijn. De mogelijkheden zijn in principe

⁴⁷ De opvatting van geschiedenis als een complex van ‘discontinuïten’, als een ‘omnibus’ van gelijktijdige en deels conflicterende richtingen en tendensen, zoals verwoord door de Duitse historicus Thomas Nipperdey in zijn artikel ‘1933 und Kontinuität der Deutschen Geschichte’ (1989), is een voorbeeld van een alternatieve geschiedschrijving, die ook voor de kunstgeschiedschrijving vruchtbaar kan zijn. Nipperdey onderscheidt ‘dominante continuïteiten’ en continuïteiten die betrekking hebben op specifieke thema’s (Nipperdey 1989, 98). Deze continuïteiten bestaan naast elkaar, kunnen elkaar aanvullen, overlappen of tegenspreken. Nipperdey bekritiseert zodoende het idee van een vanzelfsprekende causaliteit van gebeurtenissen. Ook bekritiseert hij een anachronistische geschiedschrijving, die gebeurtenissen uit het verleden verklaart vanuit latere gebeurtenissen.

onbeperkt. Een kunstwerk dat een herneming is van een ‘origineel’ is niet een afgeleide van dat origineel, het hoeft geen rekening te houden met een *intentio* van het oorspronkelijke werk en evenmin met de materiële hoedanigheid (techniek, vorm, stijl enzovoort) van het eerdere werk. De kunstgeschiedenis is voor kunstenaars een vrij speelveld waarin zij zich op eigen voorwaarden begeven. De wijze waarop een kunstenaar met andere kunst om gaat, kan heel goed gebaseerd zijn op onbegrip of op een creatieve misinterpretatie van het andere werk. Er is geen verhouding van primair/secundair tussen bron en nieuw werk, het nieuwe kunstwerk is niet ondergeschikt aan het eerdere kunstwerk. Ook gaat het niet om een ‘hergeboorte’ van een eerder werk. In het nieuwe werk doemt het eerdere werk in een nieuwe gedaante op en keert het terug in het heden. Toen Paul Gauguin in 1891 naar Polynesië vertrok had hij een koffer bij zich vol met foto’s van kunstwerken uit de hele kunstgeschiedenis. En hoewel hij zich op Tahiti toelagde op een nieuwe, zuivere, oorspronkelijke stijl van schilderen, zijn in bijna al deze ‘Tahitiaanse’ schilderijen eerdere werken te herkennen uit de westerse kunstgeschiedenis. Zo is het paard in *Le Cheval Blanc* (1898) afkomstig van een fragment van een fries van het Parthenon, van een jonge man met een paard.

‘Hernemen’ is een actieve verwerking van het voorbeeld, waarbij het eindresultaat in formele, compositorische of stilistische zin sterk kan afwijken van het ‘origineel’. Ook wat betreft het medium – schilderkunst, beeldhouwkunst, video, performance - kan het nieuwe werk afwijken van het voorbeeld. Zelfs in het geval dat het nieuwe werk een vrijwel exacte kopie is van het eerdere werk, zijn ‘kopiëren’ of ‘citeren’ hier niet de juiste termen, omdat deze een letterlijke herkenbaarheid van het origineel in het nieuwe werk veronderstellen.⁴⁸

Het hernemen van kunstwerken maakt de kunstgeschiedenis tot een dialectisch proces, waarbij twee kunstwerken een nieuwe blik op elkaar mogelijk maken. Werken leven voort, of rijpen na, in latere werken. Andersom verandert het latere werk ook de blik op het eerdere werk, zodat gezegd kan worden dat ze in elkaar voortleven of narijpen. In de woorden van Bächtli: “Die Wirkungsgeschichte wandelt die Vorgeschichte der Werke” (Bächtli 2001, 164). Daarom zou ik, ook al verwijst het kunstwerk soms expliciet naar een ander kunstwerk, niet willen spreken van het kunstwerk en zijn ‘voorbeelden’.

⁴⁸ Anders dan Bal (1999), die voor de praktijk de term ‘citeren’ gebruikt.

Door middel van dit dialectische proces dicht de kunstenaar zichzelf een plaats toe in de kunstgeschiedenis. Het kan zijn dat een kunstenaar zijn werk wil verduidelijken door middel van een historische positionering. Hij creëert een omgeving voor zijn werk, een *pedigree*. Een bekend voorbeeld is Van Gogh, die in zijn brieven vaak het *Gezicht op Haarlem met Bleekvelden* (1670) van Jacob van Ruisdael noemde. Carel Blotkamp hing op de tentoonstelling *Dalí ontmoet Vermeer, Moderne meesters te gast*, in het Mauritshuis, Van Goghs *Geploegde Akkers* (1888) naast de *Bleekvelden* van Van Ruisdael.⁴⁹ Twee weidse, panoramische landschappen van vlakke akkers naar elkaar, maar in de Van Gogh zijn de verhoudingen binnen het schilderij omgekeerd: zijn *Geploegde akkers* heeft een heel hoge horizon, de *Bleekvelden* een heel lage. Waar de Van Ruisdael vooral lucht en de weerspiegeling van goudachtig zonlicht op de akkers laat zien, is in de Van Gogh vooral aarde te zien en is het alsof het licht uit de aarde, uit de verf, zelf komt. De combinatie van de twee schilderijen verrijkt de ervaring van de beide werken en geeft zicht op hun specifieke karakter. In mijn waarneming is het specifieke karakter van de Van Ruisdael: het immateriële en imaginaire karakter van het verbeelde landschap en van de Van Gogh: het idee van landschap-als-verf én als psychologische projectie van een gemoedstoestand.

Een recent voorbeeld van het hernemen van een kunstwerk is een werk van het Canadese kunstenaarsduo Hadley+Maxwell. Het duo maakte een eigen versie van de *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* (1967-1968) van de Amerikaanse beeldhouwer Richard Serra en noemde die: *Verb List 2: Actions to Relate to Actions to Relate to One's Audience* (2010). Terwijl de lijst van Serra handelingen bevat die te maken hebben met de beeldhouwerspraktijk: “to roll, to crease, to fold ...” enzovoort, bevat de lijst van Hadley+Maxwell een opsomming van handelingen die met een performatieve praktijk te maken hebben: “to explore, to articulate, to experiment ...” enzovoort (afbeelding 6). De crux zit hem in het verschil tussen de twee titels: “to relate to oneself” en “to relate to one's audience”, twee zinnnetjes die precies het grote verschil aangeven in kunstenaarsterminologie en kunstpraktijk tussen de jaren zestig en nu: de

⁴⁹ Van 15 september t/m 11 december 2011. Blotkamp had op deze tentoonstelling een aantal ‘duetten’ zoals hij het noemde, combinaties, gemaakt van 17^{de}-eeuwse schilderijen uit de collectie van het Mauritshuis met klassiek-moderne schilderijen (tot 1950) uit Nederlandse museumcollecties.

eerste autonoom en betrokken op zichzelf, de andere betrokken op het publiek, op een gemeenschap, op samenwerking.⁵⁰

Het nieuwe werk dat een eerder werk herneemt, hoeft dat eerdere werk niet in een bepaald licht te zetten of er een interpretatie van te zijn. Het kan het eerdere werk ook verduisteren of zelfs vernietigen, het kan een daad van iconoclasme zijn. Een letterlijk voorbeeld is de *Erased De Kooning Drawing* (1953) van Robert Rauschenberg, een blad papier met een weggegomde of uitgewiste tekening van Willem de Kooning. Kunstenaars kunnen kunstwerken hernemen als een vorm van kunstkritiek. Ook kan het hernemen een vorm van aemulatio (imitatie, creatieve wedijver) zijn, wat in feite een hommage is aan het eerdere werk. Het kan nog zoveel dingen meer zijn, een inventarisatie is zinloos omdat, zoals gezegd, er evenzovele manieren zijn als er kunstenaars en interpretaties zijn. Waar het hier om gaat is dat de gelijkwaardigheid van nieuw werk en de bron voortvloeit uit het feit dat de hernemer volkomen vrij is in de wijze waarop hij het origineel inzet.

De praktijk van het hernemen van kunstwerken werd in de jaren tachtig een doel op zichzelf en culmineerde in *Appropriation Art*, met kunstenaars als Sherrie Levine, Richard Prince en Louise Lawler. Algemeen is deze stroming geduid als een feministische beweging die er op uit was om machtsmechanismen in de kunst en in de kunstwereld te ontmaskeren. Door zich werken van anderen toe te eigenen werd de vraag naar wie de bezitter is van het kunstwerk indringend gesteld. Dit werkte twee kanten op. Naar de kunstenaar, door aspecten als signatuur, persoonlijk handschrift, originaliteit, auteurschap en dergelijke ter discussie te stellen. En naar de 'eigenaar' van het werk, het museuminstituut of de collectioneur. De kritische vragen naar auteurschap, en oorspronkelijkheid en eigendom waren al vaker gesteld in de 20^{ste} eeuw, te beginnen met Duchamp en daarna door ondermeer conceptuele en fluxuskunstenaars, maar met appropriation art werden deze vragen tot inhoud van het werk gemaakt. In de hedendaagse kunst is de praktijk van het hernemen van kunstwerken en van het

⁵⁰ Overigens schreven de twee jonge kunstenaars hun lijst niet om een tegenstelling met die van Serra op te roepen, maar als aanvulling daar op. Vanessa Ohlraun, die dit werk van Hadley+Maxwell publiceerde bij een artikel waarin zij haar ideeën over onderzoek in de kunst uiteenzet, citeert een uitspraak van hen over dit werk: "The idea is that one may combine Serra's list with ours to describe contemporary strategies for art production. For example, you can roll something to explore it, or crease to articulate it; you can shave to reveal something or crumple to deconstruct it." De twee lijsten zijn opgenomen, als kunstwerk, bij het artikel van Ohlraun: "Letter to Janneke Wesseling", in Wesseling 2011, 200 - 203. Ohlraun koos het werk van Hadley+Maxwell om te verduidelijken wat volgens haar het onderzoek in de kunst kan inhouden.

verwijzen naar historische kunst zo wijd verbreid en is de belangstelling voor geschiedenis en voor cultureel geheugen zo algemeen, dat sommigen spreken van een ‘*historiographic turn*’.⁵¹

Recapitulerend: in het bovenstaande heb ik laten zien dat reflectie en kritiek in (of door) het kunstwerk op andere kunstwerken eigen zijn aan onze opvatting van wat een kunstwerk is. De functie van de interne criticus is tweezijdig: als kritiek en reflectie op zichzelf, en als kritiek en reflectie op andere kunst. Deze twee kanten, zelfreflectie en reflectie, zijn met elkaar verbonden, ze spiegelen elkaar.

De relatie tussen een kunstwerk en andere kunstwerken is een belangrijk facet van de kunstbeschouwing. Dat geldt voor de externe beschouwer net zo goed als voor de maker, de eerste beschouwer, van het werk. De actualisering van een kunstwerk in de beschouwing, de interactie met het werk in het heden, heeft een parallel in de praktijk van het maken van kunst en in de manier waarop kunstwerken onderling naar elkaar verwijzen en elkaar actualiseren. Het tot leven wekken van een werk in het heden is daarom een benadering van kunst die eigen is aan de kunst zelf.

3.4 Kemp en de interne criticus

In deze fase van het betoog is het noodzakelijk om terug te komen op Kemp. Kemp heeft de noties van (zelf-)kritiek en (zelf-)reflectie van het kunstwerk niet als zodanig benoemd en getheoretiseerd. Toch lijkt hij het bestaan en ook het belang ervan te onderkennen. De tweezijdige relatie (het zelfbewustzijn én de relatie met de buitenwereld) die eigen is aan het kunstwerk, benoemt hij als een relatie tussen ‘contexten’, de innerlijke en de externe context. Deze contexten vormen volgens Kemp het ‘Umweltsystem’ van het kunstwerk. Hij vergelijkt dit ‘Umweltsystem’ met wat in de literatuurwetenschap ‘intertextualiteit’ wordt genoemd, de verhouding tussen een tekst *a* die betrokken is op een tekst *b* (de ‘Bezugstext’) (Kemp 2006, 43). Daarbij

⁵¹ Uit de aankondiging van het Stedelijk Museum, per email verstuurd op 04-01-2011, van een nieuwe aflevering rond het thema *Future History*, in de lezingen- en debattenreeks *Facing Forward: Art & Theory from a Future Perspective* (2011/2012): “In de hedendaagse kunst en kunsttheorie bestaat een hernieuwde belangstelling voor de begrippen geschiedenis, archief en cultureel geheugen, door Dieter Roelstraete beschreven als de ‘*historiographic turn*’. Hierbij onderzoeken kunstenaars, tentoonstellingmakers en critici op een archeologische wijze de sporen van het verleden”.

moeten we, aldus Kemp, niet onmiddellijk denken aan ‘intentionele vormen’ zoals citaat, toespeling of kopie, maar aan een a priori bepaald verwijzend karakter van het tekstmateriaal. De literaire tekst is, schrijft Kemp, per definitie een ‘intertekst’. De ‘andere’ teksten zijn door de nieuwe tekst geassimileerd, getransponeerd en getransformeerd. Of anders gezegd: verdrongen, bedekt of afgespiegeld, als een palimpsest.

In de beeldende kunst, betoogt Kemp, bestaan naast ‘onechte’ palimpsesten, ook radicalere, of *echte* palimpsesten, in de zin van een letterlijk en meedogenloos bedekken en negeren. Met onechte palimpsesten hebben we van doen in het geval van omlijstingen als deel van het kunstwerk, kaders, omhulsels, inkapselingen “die het oude werk in een nieuwe huid hullen en zelfs laten verdwijnen (relikwieën, altaren, kerken) – kortom, er zijn in de beeldende kunst ‘geestelijke’ vormen van referentie (kopie, citaat, allusie etc.) én er zijn, alleen daar, ook zeer werkelijke en robuuste verwijzingen tussen werken onderling” (Kemp 2006, 44). Dankzij de lotgevallen van de Trinità van Masaccio, die overgeschilderd is en verplaatst en weer teruggeplaatst, valt dit fresco bij Kemp onder categorie palimpsest. Wat dus, zegt Kemp, in de literatuurwetenschap alleen metaforisch als palimpsest benoemd kan worden heeft in de beeldende kunst zowel een letterlijke als een metaforische betekenis.

Ook herkent Kemp een wederzijdse, niet-lineairhistorische inwerking van kunstwerken op elkaar en ziet hij het belang daarvan in. Niet alleen wat aan een werk voorafgaat is een ingrediënt van een kunstwerk, maar ook wat er na komt, betoogt hij. Het kunstwerk is hier in zekere zin zelf verantwoordelijk voor, het roept een bepaalde reactie op en het beïnvloedt zijn receptie: “Unter den Stichworten ‘Dimension des Prozess’ und ‘dynamische Komplexität’ ist es wichtig zu vermerken, dass nicht nur das Vorgegebene, sondern ebenso das ‘Nachgegebene’ zu einem Ingredients des Werkes werden kann. Was das Werk seiner Umgebung und seinen Vorgängern antut und das, was ihm im nachhinein angetan wird, beides können wir nicht unter der Rubrik Zufall abbuchen. [...] Das Werk sieht seine Rezeption vor Das Werk ist auch eine Funktion seiner Zukunftsplanung” (1991, 100). Het kunstwerk kijkt terug én blikt vooruit, het is een functie van zijn eigen ‘toekomstplanning’.

Een hedendaags kunstwerk dat zijn eigen receptie beïnvloedt was de tentoonstelling die de Britse kunstenaar Tino Sehgal in 2000 maakte in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Sehgal was als gastconservator uitgenodigd om een tentoonstelling te maken met werken uit de collectie van het Stedelijk. De uitkomst was een

tentoonstelling die in zijn geheel als één kunstwerk op te vatten is, een kunstwerk waarin gereflecteerd wordt op de geschiedenis van de kunst en op de eigen positie van het werk in die geschiedenis.

Er waren verschillende aanwijzingen die de beschouwer erop alert maakten dat het hier niet een 'gewone' expositie betrof maar een expositie als 'werk'. Met uitzondering van titelbordjes bij de werken en een zeer algemene tekst bij de ingang van de tentoonstelling, ontbrak inhoudelijke informatie. Dit is een gebruikelijke werkwijze voor Sehgal, die niets over zijn werk op papier zet of anderszins meedeelt en zelfs geen schriftelijke contracten afsluit met zijn opdrachtgevers of verzamelaars, een werkwijze die in het kader van een museale praktijk uiteraard hoogst ongebruikelijk is. De overdracht van een werk gebeurt mondeling, van persoon tot persoon, ook in het geval van een aankoop door een museum.

Het 'werk'-karakter van de tentoonstelling werd ook duidelijk door de beperkte keuze en de onorthodoxe combinatie van in totaal zeven sculpturen uit een periode van honderd jaar, uit zeer verschillende perioden en stromingen, te weten van Auguste Rodin, de Argentijn Sesostris Vitullo, Carl Andre, Andy Warhol, Jeff Koons, Felix Gonzales-Torres en Sehgal zelf. De wijze van installeren van de werken was sculpturaal van karakter en benadrukte de objectmatigheid en ruimtelijkheid van de kunstwerken. De sculpturen hadden allemaal, hoewel ze onderling zeer divers waren, min of meer dezelfde afmetingen en waren zeer precies, toneelmatig bijna of als een ruimtelijke installatie, in de drie zalen geplaatst. De wijze van plaatsing van de sculpturen verheugde de sensatie van hun aanwezigheid en maakte de tentoonstelling tot een coherent geheel.

Inhoudelijk leek de keuze op het eerste gezicht willekeurig en onsamenhangend. Maar geleidelijk ontvouwde de tentoonstelling zich in de waarneming als een visie op de geschiedenis van de moderne beeldhouwkunst, van sculptuur als object op een sokkel, via vloersculptuur en tijdelijke sculptuur naar volstrekt immateriële en efemere sculptuur. De tentoonstelling was in feite een lineairhistorisch exposé over de transformatie van de beeldhouwkunst van tastbaar object tot choreografie van de beschouwer. De beschouwer wordt door Gonzales-Torres uitgenodigd om de snoepjes, een berg van snoepjes in groene papiertjes van 34 kilo (1987) op te eten. De glanzende, kleurige bloemenberg van Koons (*Mound of Flowers no 1*, 1991) verleidt tot knielen en aanraken, en wie dit doet wordt deel van een tableau vivant, een sprookje geregisseerd door Koons. Bij Andre (*10 x 10 Altstadt Lead Square*, 1967) is het de bedoeling dat de

beschouwer over het vloerbeeld heenloopt, al wandelen de meeste bezoekers er keurig omheen. Warhol, van wie gezeefdrukte bloemen waren te zien, haalde het beeld in overdrachtelijke zin van zijn sokkel door een brug te slaan tussen hoge en lage kunst en de kubistische riviergod in roze graniet van Vitullo (1948) kan alleen bekeken worden wanneer de beschouwer er uitvoerig omheen loopt. En ja, dit alles is begonnen toen Rodin (aanwezig met een gispafgietsel van *Mme Fenaille*, 1898) besloot om zijn *Burgers van Calais* op de grond neer te zetten.

Het laatste werk, dat van Sehgal zelf, was een performance van een vrouw die langzaam over de grond lag te rollen. De bewegingen waren vloeiend en kwamen geen enkel moment tot stilstand. Af en toe nam ze met haar handen voor haar gezicht een denkbeeldige foto van het publiek. Dit ‘beeld’ uit 2000 lag net zo op de grond als de andere beelden in de tentoonstelling, museaal en zeer precies geplaatst met veel ruimte er omheen. Het rollen over de grond en het fotograferen zijn verwijzingen naar vroege werken van Bruce Nauman en Dan Graham. Nauman en Graham waren daarmee niet fysiek, maar wel mentaal deel van de tentoonstelling. Zo bevatte de performance van Sehgal, die deel uitmaakte van de tentoonstelling als geheel, op uiteenlopende manieren verwijzingen naar andere kunstwerken. Hier is dus opnieuw sprake van de bifocale blik, van de gelijktijdigheid van verschillende beeldniveaus.

Het was aan de bezoeker om te herkennen dát er sprake was van een geschiedenis van de beeldhouwkunst. In feite was Sehgal's tentoonstelling, die in zijn geheel als kunstwerk kan worden opgevat, een schoolvoorbeeld of een illustratie van de taak van de gastconservator in het museum: het (re-)construeren van een geschiedenis van de kunst. Dit anachronistische kunstwerk kan opgevat worden als een weergave van Sehgal's visie op de geschiedenis van de moderne beeldhouwkunst. Evengoed kan het een weergave zijn van de visie van de Amerikaanse kunsthistoricus Lucy Lippard, auteur van *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* (1973), of die van de Amerikaanse kunstkriticus Rosalind Krauss, auteur van *Passages in Modern Sculpture* (1998)⁵². Of die van Andre, die in 1966 de ontwikkeling van de beeldhouwkunst als volgt samenvatte: “The course of development / Sculpture as form / Sculpture as

⁵² Krauss schrijft n.a.v. Smithson's *Spiral Jetty*, en andere sculpturen die gaan over “the idea of passage” zoals Nauman's *Corridor* of Morris's *Labyrinth*: “And with these images of passage, the transformation of sculpture – from a static, idealized medium to a temporal and material one – that had begun with Rodin is fully achieved” (1998, 282-83).

structure / Sculpture as place”.⁵³ Sehgal’s tentoonstelling kan daarom geïnterpreteerd worden als een al dan niet kritisch (kritisch of niet-kritisch is allebei mogelijk) commentaar op het museumbedrijf en op de lineariteit van geschiedschrijving en dus als een voorbeeld van institutionele kritiek.

De idee van de palimpsest was op deze tentoonstelling op allerlei manieren terug te vinden. ‘Onechte palimpsest’: wanneer we de tentoonstelling in haar geheel als kunstwerk opvatten, dan functioneerde dit kunstwerk als een omlijsting, kadrering, inkapseling van andere kunstwerken, op zo’n manier dat die kadrering doorwerkt in onze waarneming en interpretatie van deze kunstwerken. ‘Echte palimpsest’: de kunstwerken bevonden zich letterlijk bij elkaar in een gelaagd geheel, in een opzet die de beschouwer ertoe verleidde om een historische of zelfs archeologische reconstructie te maken van de totstandkoming van de ‘bovenste’ laag van de palimpsest, het laatste kunstwerk in de tentoonstelling (dat van Sehgal). In de woorden van Kemp: “Das Werk sieht seine Rezeption vor Das Werk ist auch eine Funktion seiner Zukunftsplanung.”

⁵³ Oorspronkelijk gepubliceerd in *Artforum*, oktober 1966. Geciteerd in Bourdon 1968, 103.

Hoofdstuk 4: Verticon

“Met betrekking tot de ruimtelijkheid [...] is het eigen lichaam het altijd zwijgende aanwezige derde moment in de figuur-grond structuur, en iedere figuur tekent zich af tegen de dubbele horizon van de uitwendige en de lichamelijke ruimte.”

Merleau-Ponty, *Fenomenologie van de Waarneming*, 2009, 163.⁵⁴

4.1 Inleiding

In mijn opvatting is het kunstwerk de belichaming van de ‘structuur zelf van zichtbaarheid’, zoals Boehm het noemt. Het kunstwerk *ensceneert* deze structuur van zichtbaarheid. Het kunstwerk laat ons niet alleen iets zien, het representeert niet alleen iets, het gaat ook *over* het zien, *over* het representeren. De structuur van zichtbaarheid omvat zien en gezien worden, zij omvat de ondeelbaarheid van beschouwer met de context van het ervaarbare. Het kunstwerk is een product van de waarneming van de werkelijkheid en het beïnvloedt op zijn beurt onze waarneming van de werkelijkheid. De ervaring van het kunstwerk is meer dan de waarneming ervan op dat ene moment. Het kunstwerk richt de blik of de zintuiglijke waarneming op een specifieke manier en de beschouwer kan zich deze specifieke blik na de ontmoeting met het kunstwerk in herinnering brengen. Een monumentale *Wall Drawing* van Sol LeWitt kan ons bewust maken van de aanwezigheid van rasters en patronen in de omringende wereld. Een schilderij van Mondriaan kan de ogen openen voor de evenwichtige geometrische opbouw van het takkengestel van een boom.

Toch blijft deze ‘structuur zelf van zichtbaarheid’ zoals die wordt geësceneerd door het kunstwerk op zichzelf een nogal abstracte notie. Is het mogelijk om deze tamelijk ongrijpbare structuur ‘van zien en gezien worden’ te concretiseren? Om dit te doen zet ik de begrippen verticon en horizon in, die ik in dit hoofdstuk zal behandelen.

De term ‘verticon’, die verwijst naar ‘horizon’, is net als ‘interne criticus’ een subsumerend begrip, dat ik gebruik omdat deze term naar mijn idee de constellatie van beschouwer en kunstwerk, van de belichaamde en gepositioneerde beschouwing van het

⁵⁴ “En ce qui concerne la spatialité [...] le corps propre est le troisième terme, toujours sous-entendu, de la structure figure et fond, et toute figure se profile sur le double horizon de l’espace extérieur et de l’espace corporel” (Merleau-Ponty 1945, 117).

kunstwerk op een bepaald moment op een bepaalde plaats, goed weergeeft. Verticon is dus veel meer dan alleen een waarnemer. De verticon is gegrond in een lichamelijke verhouding tot de wereld. Alléén de beschrijving ‘belichaamde en gepositioneerde beschouwer’ zou niet voldoen, omdat die niet de bijzondere wisselwerking, het op elkaar betrokken zijn, van kunstwerk en beschouwer uitdrukt. ‘Verticon’ drukt de *verhouding tussen beschouwer en kunstwerk* op een bepaald moment op een bepaalde plaats uit, net zoals een horizon alleen door ons waargenomen wordt op een bepaald moment en vanaf een bepaald standpunt. De horizon is afhankelijk van de blik en andersom is de blik afhankelijk van de horizon, omdat de horizon de begrenzing is van het blikveld. Verticon impliceert horizon en vice versa. De horizon bestaat op ooghoogte van de waarnemer en is afhankelijk van, wordt tevoorschijn geroepen door, een waarnemer die ik verticon noem. Het begrippenpaar verticon en horizon en de verschillende betekenissen die ieder van deze twee begrippen heeft, verduidelijken ook de *tweeledigheid* die al eerder ter sprake kwam en die mijns inziens eigen is aan de beeldende kunst en aan de ervaring van het kunstwerk.

‘Verticon’ moet duidelijk maken dat, wanneer we het hebben over de beschouwing van kunst, het altijd gaat over de daadwerkelijke en directe waarneming van het kunstwerk, over een bepaalde positionering ten opzichte van het kunstwerk die door het kunstwerk wordt verondersteld en over de ervaring en interpretatie van het werk als performatief proces.

Het begrip verticon zet ik dus in om de relatie tussen beschouwer en kunstwerk op een theoretisch niveau te begrijpen. Als nieuw woord heeft verticon iets onwennigs, maar het is mijn overtuiging dat het op een methodische manier inzicht kan bieden in wat het is om naar kunst te kijken en dat het een rijkere ervaring van het kunstwerk mogelijk kan maken.

In dit hoofdstuk komt het begrip horizon uitgebreid ter sprake, aangezien ik de horizon nodig heb voor de uiteenzetting van de betekenis van het begrip verticon. Verticon beschouw ik als de noodzakelijke heuristische tegenhanger van horizon, omdat ‘verticon’ in mijn opvatting de verschillende betekenislagen van ‘horizon’ weerspiegelt, zoals ik in dit hoofdstuk zal laten zien. Verticon en horizon zijn een onafscheidelijk begrippenpaar, omdat de positionering van de beschouwer haar maakt tot verticon en dit beïnvloedt (de waarneming van) het kunstwerk. De positionering, de activering van de blik stimuleert het denken en omgekeerd stuurt het denken de waarneming.

Beide begrippen, horizon en verticon, zowel het begrippenpaar als de begrippen afzonderlijk, vat ik op als een theoretisch discours. Daarom handelt mijn betoog niet primair over de horizon als onderdeel van de geschiedenis van de westerse schilderkunst, hoewel die geschiedenis wel aan de orde komt. Het is mijn veronderstelling dat de horizon als theoretisch concept kan helpen om een andere ingang vinden tot de kunstgeschiedenis, een andere focus, een andere manier om naar kunstwerken te kijken.

Zoals ik eerder stelde is het een belangrijke aanname van de receptie-esthetica dat de functie van het beschouwen belichaamd is in het werk zelf, als ‘impliciete beschouwer’, die door mij hernoemd is als ‘interne criticus’. Verticon vormt, naast verticon/horizon, een tweede begrippenpaar met ‘interne criticus’. Ook al is er een kwalitatieve ongelijkheid tussen interne criticus als abstracte functie van het kunstwerk en de verticon als concrete beschouwer, toch is de verticon als externe beschouwer op te vatten als de pendant van de interne criticus. De ongelijkheid is een gevolg van het gegeven dat de beschouwing van het kunstwerk een wisselwerking is tussen een mens en een ding. Dat ze desalniettemin elkaars tegenhanger zijn, wordt mogelijk door aan beide aan zelfbewustzijn toe te kennen. De principes van interne criticus (een functie van het kunstwerk die wisselwerking mogelijk maakt) en verticon (receptiviteit van een belichaamde en gesitueerde beschouwer in een specifieke historische context) zijn niet met elkaar in tegenspraak, ze vullen elkaar aan, ze veronderstellen elkaar. Ze bestaan, zo is mijn these, in en door hun wisselwerking. Het ene principe kan niet zonder het andere bestaan.

De verschillende betekenissen van horizon betreffen drie betekeniscontexten: het verschijnsel van de horizon in de dagelijks betekenis, als begrenzing van het blikveld; de betekenis of de rol van de horizon in de westerse kunst, als onderdeel van de perspectiefconstructie; en de betekenis van ‘horizon’ in het moderne westerse denken, in kennistheoretisch opzicht, waarbij voor mijn betoog met name Nietzsche, Gadamer en Merleau-Ponty relevant zijn. Verticon en horizon hebben zodoende beide drie betekenislagen: een lichamelijk bepaalde betekenis die gerelateerd is aan ‘horizontaal’ en ‘verticaal’; een betekenislaag in relatie tot de westerse kunst sinds Giotto die een bepaalde positionering van de beschouwer veronderstelt; en een theoretisch betekenisniveau, van verticon en horizon als theoretisch en filosofisch discours.

In zijn artikel ‘Phenomenology and the Limits of Hermeneutics’ laat de Amerikaanse kunsthistoricus Stephen Melville zien dat de vraag naar de werking van het kunstwerk

en de daar aan verwante vragen: *Hoe doet het kunstwerk zich aan mij voor? Wat gebeurt er tussen kunstwerk en beschouwer?* leiden tot interpretaties van kunstwerken die op andere gronden tot stand komen dan traditioneel in de kunstgeschiedenis het geval was (en voor een deel nog steeds is). In de conventionele kunstgeschiedenis wordt gezocht, zegt Melville, naar een legitimering van de interpretatie door middel van noties van objectiviteit van het soort die door Merleau-Ponty expliciet worden verworpen (Melville 1998, 146).

De vraag naar de theoretisering van het kijken naar kunst en het probleem van de plaatsing van een subjectieve ervaring in een reflexieve context komen, zoals ik aan het begin van dit boek heb uiteengezet, voort uit mijn kunstkritische praktijk. De praktijk van het beschrijven en analyseren van kunstwerken dwingt mij steeds om de eigen positie als beschouwer te onderzoeken. De receptie-esthetische benaderingswijze die ik in dit boek uiteenzet, inclusief de begrippen horizon en verticon, is gebaseerd op de inzichten die ik gaandeweg over de werking van het kunstwerk en over een mogelijke verhouding daartoe, heb ontwikkeld. Deze inzichten hebben mij doordrongen van de noodzaak om begrippen te ontwikkelen die ons in staat stellen om met elkaar te spreken over de waarneming van kunstwerken. De theorie is zodoende primair gefundeerd op de zintuiglijke ervaring van kunstwerken en niet op de duiding van kunstwerken als afbeeldingen van iets.

De drie betekenisniveaus van horizon en verticon: in relatie tot de betekenis van horizon als begrenzing van het blikveld (dagelijkse waarneming), in relatie tot de betekenis van horizon als onderdeel van de perspectiefconstructie (geschiedenis van de westerse kunst) en in relatie tot de betekenis van ‘horizon’ in kennistheoretisch opzicht (moderne filosofie), zal ik in de volgende subhoofdstukken van 4 behandelen.

4.2 Horizon en verticon

‘Horizon’ is afgeleid van het Griekse *horos*, dat limiet of grens betekent. *Horos* komt van het werkwoord *horizein*: omgeven, begrenzen. *Horos* is de afbakening van een

concreet gebied (net als het Latijnse *urvus*, de omtrek van een stad).⁵⁵ Verticaal komt van vertex, een term uit de astronomie die duidt op het hoogste punt in de baan van een hemellichaam. De horizon is de ogenschijnlijke scheidslijn tussen aarde en hemel, gezien vanaf een bepaald standpunt. Hij is de limiet van ons gezichtsveld, de begrenzing waarbinnen de dingen hun plaats vinden. De horizon bakent het gezichtsveld af, waardoor een meetbare, leefbare ruimte ontstaat. Daarom is de horizon de voorwaarde voor het zien, hij maakt de wereld zichtbaar. Scheppen en afbakenen zijn soms zelfs synoniem.⁵⁶ Zonder horizon is er geen boven en beneden, geen richting, geen beschutting. Zonder horizon zouden we geen referentiepunt hebben, geen maat, geen mogelijkheid tot ordening van de wereld.

De horizon heeft twee zijden. Aan ‘deze’ zijde is de wereld zichtbaar en kenbaar, maar wat er aan ‘gene’ zijde ligt, zien we niet. De horizon betekent tegelijkertijd op nabijheid en verte, zichtbaarheid en onzichtbaarheid, meetbaarheid en oneindigheid. Al kijkend zijn we ons bewust van wat we zien én van wat we niet kunnen zien. Dankzij de periferie van ons blikveld weten we dat datgene wat we waarnemen slechts een deel is van een veel groter geheel. Dat deel is voor iedereen anders, omdat de horizon zich met ons verplaatst, de horizon verwijdt zich altijd. Hij is ongrijpbaar, want hij is niet meer dan een door de waarnemer benoemde scheidslijn.

De horizon is niet alleen het punt tot waar de blik reikt en ons gezichtsveld eindigt, hij is ook, als kadrering van het blikveld en als markering van een periferie, het vertrekpunt van waaruit iets gestalte krijgt. Daarom is de horizon, net als de centrale lijn van de perspectief, nauw verweven met het vraagstuk van de positie van de beschouwer. Vooral dit aspect maakt de horizon relevant voor mijn betoog. De horizon ontstaat in de blik van degene die hem waarneemt en hij veronderstelt een waarnemer die zich op een bepaalde plek bevindt.

De horizon kadert het gezichtsveld, hij *is* het kader. De horizon betekent zichtbaarheid *als zodanig*.

⁵⁵ Een ander woord voor horizon is *kim*. Kim is synoniem met *gezichtseinder*. Het begrip ‘gezichtseinder’ is in de Renaissance ontstaan. Volgens Oettermann (1997, 9) komt ‘gezichtseinder’ voor het eerst voor in München in een handschrift uit 1477 en is het vervolgens gebruikt door Albrecht Dürer in zijn verhandeling over het perspectief *Unterweisung der Messung* (1525).

⁵⁶ In de Bijbel worden meten en afbakenen op verschillende plaatsen in verband gebracht met de scheppingsdaad. Het bekendst is de passage in het boek Job, 38: 4 – 7.

Een objectieve blik bestaat niet, er is geen horizon die voor iedereen dezelfde betekenis heeft. De virtuele begrenzing van ons gezichtsveld organiseert en coördineert onze waarnemingen en brengt ze met elkaar in overeenstemming. De ruimte die door de horizon wordt begrensd is homogeen en continu, kan met het oog worden doorlopen, is het speelveld van de beschouwing.

Het visueel ervaarbare is, in mijn opvatting, een samenspel tussen horizontaliteit en verticaliteit, tussen het zichtbare en het zien. De horizon ontleent zijn betekenis als theoretisch, discursief begrip aan het gegeven van de begrenzing van het zichtbare en, andersom, aan de bepaling van die begrenzing door degene die de horizon waarneemt: de verticon. De horizon impliceert de verticon, omdat de horizon uitsluitend bestaat in de blik. Zonder waarnemer is er geen horizon, hij is het optische resultaat van de fysieke verhouding tussen de staande mens, de aarde en de lucht. Horizon en verticon zijn één geheel dat deel uit maakt van ‘het vlees van de wereld’.

De horizon is onlosmakelijk verbonden met de menselijke schaal. Hij structureert onze waarnemingen van de wereld en schept een samenhang in die waarnemingen. Horizontaliteit symboliseert het gekende, het aardse, de natuur.

De blik omhoog daarentegen, de verticale blik, richt zich op het ongekende, het metafysische zo men wil. Terwijl de horizontale begrenzing van ons blikveld uiteindelijk wordt veroorzaakt door de kromming van de aardbol, is er geen verticale begrenzing van ons blikveld. ‘Hoog’ is al snel ‘te hoog’. We krijgen last van *vertigo*. Er zijn natuurlijk uitzonderingen, sommige mensen lijken helemaal geen hoogtevrees te kennen en anderen lijden aan pleinvrees, wat misschien op te vatten is als een vorm van *horizigo*. Hoe het ook zij, in het algemeen kan worden gesteld dat we de horizon waarnemen omdat we met beide voeten op de aarde staan, terwijl de waarnemingspositie van het verticale ons angst aanjaagt omdat het ons wegvoert uit de fysieke, aardse samenhang. De verticale lijn verwijst naar de oneindigheid en juist niet naar de menselijke schaal.

Het verticale kennen we ook nu nog op allerlei manieren als symbool van het hogere en van de oneindigheid. De kerktoeren is er een voorbeeld van en een beroemd voorbeeld in de twintigste-eeuwse kunst is de 29 meter hoge *Oneindige Zuil* (1938) van Constantin Brancusi. De kerktoeren en de *Oneindige Zuil* zijn voorbeelden van de *axis mundi*, as van de wereld en symbool van de verbindingslijn tussen aarde en hemel.

Hoewel we dus allerlei symbolisering van de verticale lijn kennen, hebben we geen ‘verticon’. Mijn hypothese is dat de verticon uit het zicht is gebleven omdat wij *zelf* het

zicht zijn. We zijn onze eigen blinde vlek. Wij *functioneren* als verticon. De verticon is de belichaamde beschouwer die de horizon tevoorschijn roept. Het is de belichaamde en gesitueerde waarneming, op het snijpunt tussen zelf en wereld.

De horizon bestaat dankzij het feit dat wij de verticon zijn: we staan rechtop, kijken vóór ons uit. Door ons hoofd te draaien nemen we het panorama rondom ons heen waar, met de horizon op ooghoogte. De horizon bestaat, wordt zichtbaar, dankzij de mens van wie de blik de horizon op ooghoogte doorkruist en die waarneemt. Dankzij ons lichaam oriënteren we ons in de wereld. Deze oriëntatie privilegieert de voorwaartse richting, het kijken ‘naar’ iets dat zich ‘voor’ ons bevindt. Het ‘a priori’ van de oriëntatie behoort tot het (vooruit lopende) lichaam, niet tot de geest.⁵⁷ Het lichaam bepaalt de waarneming: we zien met de ogen, raken aan met de handen, voelen met het hele lichaam.⁵⁸

Ik zet het begrip verticon in als heuristisch middel om een nieuw licht te werpen op de kwestie van de waarneming van het kunstwerk. De verticon is, net als het begrip horizon binnen de context van de fenomenologie, een *theoretisch* begrip, waarin een bepaalde notie van het lichaam een centrale rol speelt. De functie van de verticon is het actieve, betrokken kijken. In mijn opvatting van het kijken naar kunst gaat het niet in de eerste plaats om de historische bepaaldheid van het kunstwerk, zoals dat over het algemeen in de traditionele kunstgeschiedenis het geval is en waarbij het de taak van de beschouwer is om het kunstwerk historisch te duiden en in een geëigende historische context te plaatsen. Van minstens even groot belang is volgens mij de historische bepaaldheid van de beschouwer en de betekenis of de werking van het kunstwerk in het heden. De verticon is de belichaamde waarneming die het kunstwerk voltooit, omdat, zoals ik in het vorige hoofdstuk uiteenzette, de belichaamde waarneming het denken, het kritisch potentieel dat is opgeslagen in het kunstwerk, activeert en voortzet.

Het kunstwerk vraagt om een belichaamde beschouwer. De beschouwer stelt zich voor het kunstwerk op, loopt eromheen of er over heen, kortom doet datgene waartoe het

⁵⁷ Casey (1997, 127) verwijst naar Kant: “Without the body’s role in the implacement of things in regions, says Kant, material entities would be *unoriented*, lacking the definite directionality of ‘right’ and ‘left’, ‘up’ and ‘down’, ‘front’ and ‘back’. The dimensionality of space follows the directionality of the body.”

⁵⁸ Interessant is in dit verband de these die Freud (1930) opwerpt in zijn essay *Das Unbehagen in der Kultur*. Freud suggereert dat de verticale oprichting van de mens aan het begin staat van het hele cultuurproces. Freud stelt dat aanvankelijk de reuk het belangrijkste zintuig was, maar dat vanaf het moment dat de oermens rechtop ging lopen het oog het belangrijkste zintuig van de mens is.

kunstwerk haar uitnodigt. Hier gebeurt letterlijk en doelbewust wat door Merleau-Ponty in meer algemene zin omschreven is als: “In seeing, I am implicated. In being implicated, I am faced”. Ik heb letterlijk en fysiek deel aan het geziene, ik ben er in geïmpliceerd.

De verticon is ‘in gesprek’ met de interne criticus die belichaamd wordt door het van zichzelf-bewuste zelfreflexieve kunstwerk. Dit is niets mystieks of irrationeels, het gesprek vindt plaats in de waarneming van ieder kunstwerk, ook al zijn sommige beschouwers zich hiervan misschien meer bewust dan andere en ook al is het ene gesprek misschien boeiender dan het andere.

De beschouwer is, als een van zichzelf-bewuste, zelfreflexieve aanwezigheid, de noodzakelijke tegenhanger van het kunstwerk. ‘Noodzakelijk’, omdat ons kunstbegrip een als kunstwerk begrepen object en een beschouwer postuleert: het kunstwerk is voor iemand gemaakt. Van Dale omschrijft ‘tegenhanger’ als “persoon of zaak die een andere aanvult en er een paar mee vormt of zou kunnen vormen”. Dit is volgens mij precies hoe kunstwerk en beschouwer zich tot elkaar verhouden. Ze horen bij elkaar, vormen een geheel. In de woorden van Boehm: de structuur zelf van “Bildlichkeit” thematiseert de ondeelbaarheid van de mens met de context van het ervaarbare (Boehm 1978, 469).

Ieder kunstwerk nodigt uit tot een bepaalde positionering van de beschouwer. Een schilderij, bijvoorbeeld een 17^{de}-eeuws landschap, kan van de beschouwer vragen dat de blik de geschilderde horizon doorkruist en wordt idealiter met de horizon op ooghoogte opgehangen. Dit gebeurt lang niet altijd (het hoeft ook niet per se), met als gevolg dat de ruimtelijke illusie iets minder overtuigend is, omdat een afgebeelde horizon immers, in tegenstelling tot een echte horizon, niet met de blik mee verschuift als je het schilderij hoger of lager hangt.

De waarneming van een kunstwerk door de verticon hoeft niet een letterlijk op ooghoogte doorkruisen van de afbeelding van een horizon te zijn. Het kan ook zijn dat er een parallellie is tussen de positie van het kunstwerk en van de beschouwer, bijvoorbeeld in het geval van de *Oneindige Zuil* van Brancusi. Deze sculptuur organiseert een ontmoeting tussen een in principe oneindige verticaal en de mens als verticon. Het kunstwerk kan de beschouwer ook uitnodigen om te gaan liggen, te zitten, enzovoort. Of om door een fotoboek te bladeren, zoals Hans-Peter Feldmann of om aan een gesprek over het sublieme deel te nemen, zoals bij Ian Wilson. In alle gevallen veronderstelt het kunstwerk een fysiek aanwezige beschouwer (of deelnemer) die zich

positioneert ten opzichte van het kunstwerk. Voor alle duidelijkheid: verticon wil dus niet zeggen een bepaalde rigide, verticale positie van de beschouwer ten opzichte van het kunstwerk, bijvoorbeeld in het midden.

Het kunstwerk is een ‘Kommunikationsofferte’, een open uitnodiging die door de beschouwer ook verkeerd geïnterpreteerd, geweigerd of gewoon gemist kan worden. Het kunstwerk stelt het publiek in staat om een keuze te doen. Het gaat erom dat het kunstwerk een bepaalde verhoudingswijze tussen zichzelf en de beschouwer oproept, het vraagt om een bepaalde attitude, een bereidheid van de beschouwer om een dialoog te beginnen. De waarneming begint pas werkelijk wanneer de beschouwer besluit om deze interactie aan te gaan.

Kunstwerken onderscheiden zich in mijn opvatting van andere, ‘gewone’ objecten om de volgende twee redenen. Ten eerste omdat kunstwerken tweeledig van aard zijn: ze gaan over de wereld én over zichzelf. Dit ‘gaan over de wereld’ en het ‘gaan over zichzelf’ is in de beschouwing van het kunstwerk wel van elkaar te onderscheiden, maar niet te scheiden, het kunstwerk verenigt deze twee elementen in zichzelf. Ten tweede omdat kunstwerken een beschouwer impliceren die reflecteert op deze tweeledigheid. Door middel van de notie interne criticus en het begrippenpaar verticon/horizon probeer ik vat te krijgen op deze tweeledigheid, op de wederzijdse afhankelijkheid van reflectie en zelfreflectie.

Ter toelichting van deze dubbelheid citeer ik de schilder René Daniëls, die in 1987 schreef dat een van zijn preoccupaties het “vlies” was.⁵⁹ “Vormen en begrippen” verschijnen altijd twee keer aan hem, aldus Daniëls, de eerste keer als deel van een gebeurtenis of van een ervaring van de werkelijkheid en daarna een tweede keer, als idee voor werk. Tussen deze twee verschijningen zit “het vlies”, zoals hij het noemt. Het volgend voorbeeld kan verduidelijken wat Daniëls hiermee, volgens mij, bedoelt. Ooit, in de jaren zeventig, was de kunstacademie van Den Bosch tijdelijk gehuisvest in een bankgebouw. Daniëls was geïntrigeerd door de combinatie van bank en kunstacademie (ibid.) Deze situatie, die hij aantrof in de werkelijkheid, bracht hem vervolgens op een idee voor een schilderij dat hij de titel *Academie* (1982) gaf (afbeelding 7). Op dit schilderij is met enkele helderrode verfstreken de smalle, hoge façade van het bankgebouw op het doek gezet. De bovenste ramen van het gebouw

⁵⁹ Geciteerd door D. van den Boogerd in “Ondertussen, op de achtergrond ...”, in Groenenboom 2012, 160. De tekst van Daniëls is oorspronkelijk gepubliceerd als inlegvel bij de catalogus *René Daniëls, Kades-Kaden*, Bern, Kunsthalle Bern, 1987.

zweven in een azuurblauwe lucht met witte wolken. Naast de ingang op de begane grond schilderde Daniëls een bordje met het doorgestreepte woord 'bank' en boven de koepelvormige doorgang schreef hij het woord 'academie'. Schematische, striptekenachtige afbeeldingen, in rechthoekige vlakken die in de façade zijn uitgespaard, verwijzen naar wat achter de ramen gebeurt. Er wordt door de studenten intensief geschilderd, in allerlei stijlen van expressionistisch tot geometrisch abstract, ze bedrijven de liefde of verkeren in een psychische crisis, zo maken de schematische tekeningetjes in de raamvakken duidelijk.

Het 'idee voor werk', dat volgde op de gebeurtenis in de werkelijkheid, thematiseert de tegenstelling tussen een financieel-administratieve wereld en het ongeregelde, onaangepaste leven op de kunstacademie: dit is de ene, naar de werkelijkheid verwijzende laag van het kunstwerk. Minstens even belangrijk is de schilderkunstige transformatie van de gebeurtenis in de werkelijkheid in verf op doek, in een ritmische compositie van kleinere rechthoekige vlakken in een groter rechthoekig vlak. De toets van Daniëls is snel en trefzeker, de verflagen zijn dun en transparant. Hier en daar schemert roze door rood heen, oranje door zwart. Veel plekken zijn open gelaten, alsof het schilderij niet meer is dan een schets. De transparante verfstreken en de open plekken in de schildering richten de aandacht niet alleen op de afbeelding maar ook op het schilderij als schilderij: de andere, zelfverwijzende laag van het kunstwerk. Tussen de afbeelding en de zelfverwijzing bevindt zich het vlies.

Het 'twee keer verschijnen' geldt dus, tenminste in het geval van Daniëls, voor het ontstaansproces van het kunstwerk - het verschijnen als gebeurtenis in de werkelijkheid en daarna de gebeurtenis getransformeerd tot idee voor een kunstwerk -, maar het geldt ook voor het kunstwerk zelf. Kunstwerken 'verschijnen twee keer aan ons', als afbeelding en als beeld. Tussen de twee manieren van waarnemen zit een onzichtbaar vlies, omdat we afbeelding en beeld nooit als zodanig tegelijkertijd kunnen ervaren. We zien óf een façade óf een compositie in verf op doek. In het oeuvre van Daniëls is dit dubbele verschijnen zeer expliciet. Het 'vlies' in zijn 'vlinderstrik-schilderijen' bestaat letterlijk op het doek, doordat sluiers en transparante lagen verf over elkaar heen liggen. De sluiers hebben steeds een dubbele betekenis. Dat geldt ook voor de vlinderstrikken zelf, die gezien kunnen worden als platte kleurvlakken én als monochrome schilderijen hangend aan tentoonstellingswanden. Zodoende is het vlies tussen afbeelding en beeld gethematiseerd en tegelijkertijd is, door het onderwerp van de tentoonstellingswanden, het fenomeen van het exposeren en van het kijken naar kunst gethematiseerd.

Het begrip verticon verwijst naar deze voortdurende tweeledigheid die eigen is aan beeldende kunst, de tweeledigheid van kijken en bekeken worden, van opgaan in het beeld en erop reflecteren, van de gewaarwording van het gelijktijdig bestaan van beeld en afbeelding, een onmogelijke gelijktijdigheid die er toch is. Verticon wil zeggen het actieve kijken naar kunst en het performatieve karakter van dat kijken.

Kort samengevat: horizon en verticon impliceren elkaar, omdat de horizon alleen bestaat in de blik, terwijl de horizon tegelijkertijd de begrenzing is van het blikveld. Zonder horizon zijn we verloren, omdat we ons zonder horizon niet kunnen oriënteren. Andersom is er zonder waarnemer **geen horizon**. **‘Verticon’ wil zeggen: een bepaalde georiënteerde, actieve positionering ten opzichte van het kunstwerk in het hier en nu, in een historisch bepaalde context waar zowel kunstwerk als verticon deel van uitmaken. De verticon is een reflexieve, gesitueerde en lichamelijke aanwezigheid die reageert op het reflexieve kunstwerk, op de interne criticus. Beide bestaan als belichaamd ‘ding’. Het object van onderzoek van de receptie-esthetica is de wisselwerking tussen beide.**

Op alle niveaus van deze constructie van de kunstbeschouwing is er sprake van *tweeledigheid*. Het kunstwerk is een (zelf-)bewust object of anders gezegd, een object is kunstwerk door het (zelf-)bewustzijn. Het kunstwerk gaat over de wereld én over zichzelf. De beschouwer is deel van de wereld én observator, zij ziet én wordt gezien, is (zelf-)reflexief én receptief.

4.3 De horizon als discours in de westerse kunst

De horizon is in de westerse schilderkunst prominent aanwezig, als afbeelding en als thematisering van de illusionistische ruimte op het platte vlak. Ruimte, letterlijk of virtueel, speelt in vrijwel alle westerse beeldende kunst een centrale rol. De manier waarop in kunstwerken een illusionistische ruimte wordt weergegeven is niet het onderwerp van dit boek. Toch ga ik vrij uitvoerig op dit onderwerp in, omdat de afbeelding van de horizon en van een fictieve ruimte nauw verbonden zijn met de geschiedenis van de lineaire perspectief. De lineaire perspectief is op zijn beurt relevant voor het onderwerp van de gesitueerde en belichaamde waarneming en voor het

gegeven van het zelfbewustzijn van het kunstwerk en dus ook voor de thematiek van de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer.

Het is onmogelijk om de geschiedenis van de westerse schilderkunst vanaf de Renaissance buiten de perspectief en buiten de horizon om te denken. De perspectivische weergave van optische diepte is verbonden met de bevoorrechte positie van narrativiteit in de westerse kunst en van een mimetische of representatieve weergave van gebeurtenissen. De mimetische weergave gaat tot op zeker hoogte ten koste van de materiële eigenheid van het beeld: het beschilderde vlak wordt ‘transparant’, je kijkt door het vlak heen naar een andere wereld. De lineaire perspectief maakte het mogelijk om handelingen van personen weer te geven in een eigen, schilderkunstige ruimte en het schilderij te laten ‘spreken’.

In de schilderkunst vanaf circa 1400 fungeert de horizon hoofdzakelijk binnen de context van de perspectief en is hij min of meer identiek aan de horizonlijn van de perspectiefconstructie. Vóór de 14de eeuw wordt in de westerse schilderkunst de horizon als doelbewuste constructie niet zichtbaar.⁶⁰ Giotto schilderde rond 1300 in zijn fresco's een overtuigende illusie van ruimte, met name in de frescocyclus in de Scrovegnikapel in Padua, waar hij een driedimensionale ruimte op een min of meer samenhangende manier weergaf. Toch schilderde hij nergens een horizon. De geschilderde horizon ontstond rond 1400, met de uitvinding van de perspectiefconstructie. In deze constructie is de horizon de lijn die in een landschap de natuurlijke horizon verbeeldt. Omdat echter de lineaire perspectief een theoretische constructie is die de schilderkunst een bepaalde intellectuele status gaf, krijgt ook de horizon een betekenis die binnen dit kader te begrijpen is. Deze betekenis heeft alles te maken met het retorische besef van contingentie, het besef van één standpunt ten opzichte van een in principe oneindig aantal posities die samenkomen binnen de illusionistische ruimteconstructie van het schilderij.

In zijn traktaat over de schilderkunst, *De Pictura* (1435), legt Leon Battista Alberti uit dat de centrale lijn naar twee verschillende dingen verwijst. De lijn komt overeen met een denkbeeldige, door de schilder geconstrueerde en bepaalde ooghoogte van de

⁶⁰ Op enkele Pompeïaanse fresco's en mozaïeken en ook in sommige middeleeuwse manuscripten is een horizon te zien waar hemel en aarde elkaar raken. Het gaat hier om een intuïtief, niet om een geometrisch geconstrueerd perspectief. Een bekend en vroeg voorbeeld van een geschilderde horizon is het landschap dat het rechterluik vormt van het tweeluik met het thema “Goed Bestuur” (1338-1340) door Ambrogio Lorenzetti in het stadhuis van Siena.

beschouwer én hij is de begrenzing van het gezichtsveld. De horizontale centrale lijn bepaalt alle andere zichtlijnen en geeft aan of de afgebeelde objecten zich boven of onder ooghoogte bevinden. Alles wat zich in het schilderij boven deze lijn bevindt, is ‘hoger’ dan de ooghoogte van de beschouwer. Op deze lijn komen dus verschillende functies samen: vlak, geconstrueerde ooghoogte en centraal punt.

Het centrale punt of middelpunt is het punt waar de straal van het oog naar het doek loodrecht op het vlak staat, door Alberti de ‘middelstraal’ genoemd (Alberti 2011, 57). De horizontale centrale lijn loop dwars door het middelpunt. De ‘middelstraal’ is de middellijn van de piramide waarvan het oog de top is en de basis het object (of het oppervlak van het object waar de blik op is gericht, want lichamen zijn volgens Alberti “met oppervlakken bedekt”, Alberti 2011, 60). Het doek is een doorsnede van de piramide: “Een schildering is dus het snijvlak van een zichtpiramide vanaf een gegeven afstand, met een vastgelegd middelpunt en vastgesteld licht [...] (ibid. 61). Het woord ‘snijvlak’ verwijst, in ieder geval in de vertaling van Hermans (2011), niet alleen naar de dwarsdoorsnede van de optische zichtpiramide, maar ook naar het doorzichtige doek, het velum of raster dat Alberti aanbeveelt als technisch hulpmiddel bij het maken van een schets van de randen van de omtrekken in de schildering: “Het ziet er zo uit: een losjes geweven doek van heel fijne draden, geverfd in iedere kleur die je maar wilt, met dikkere draden in net zoveel evenwijdige vierkanten verdeeld als je goedgevindt en opgespannen op een raam. Dit plaats ik tussen het weer te geven lichaam en mijn oog, zodat de zichtpiramide door het dunne weefsel dringt” (Alberti 2011, 78).

Alberti gebruikt het woord ‘middelpunt’ voor dat punt “dat precies de plaats inneemt waar de middelstraal op rust”. Het woord ‘verdwijnpunt’ gebruikt hij wanneer hij uitlegt dat het noodzakelijk is dat de hoogte van de middellijn en de positie van het middelpunt op deze lijn niet willekeurig mogen zijn, maar gerelateerd moeten zijn aan de lengte van een gemiddelde figuur in de voorstelling: “... omdat zij de eerste evenwijdige lijn in het wilde weg hebben getrokken, hebben zij geen goed verdwijnpunt voor de blik kunnen vaststellen, ook al volgden de overige evenwijdige lijnen volgens een redelijk systeem. Daardoor ontstaan er in de schildering gemakkelijk grote fouten. Voeg hier nog aan toe dat hun systeem helemaal foutief zou zijn wanneer het middelpunt zou liggen boven of onder de lengte van een gemiddelde man in de schildering” (ibid. 67)⁶¹.

⁶¹ Interessant is dat Alberti de hoogte van de middellijn relateert aan de positie van de beschouwer, maar het verdwijnpunt niet. Het verdwijnpunt relateert hij hier aan figuren *binnen* de schildering. Wel zegt hij dat, wanneer het middelpunt “niet hoger boven de

De centrale lijn van de perspectiefconstructie wordt door Alberti niet ‘horizon’ genoemd. Hij noemt deze lijn ‘middellijn’ en omschrijft hem als volgt: “Deze lijn is voor mij het eindpunt en de grens, waar geen enkele omvang boven uitsteekt, tenzij deze hoger is dan het oog van de beschouwer. En omdat die lijn door het middelpunt gaat, wordt zij middellijn genoemd” (ibid. 69). Wanneer het gaat over de limiet van een blikveld verkiest Alberti een ander woord dan horizon: “... de uiterste rand waardoor een oppervlak wordt omsloten; sommigen noemen die omtrek de horizon. Wij zullen haar, als u het goed vindt, met een Latijns woord van dezelfde strekking zoom, of als het mag, rand noemen” (ibid. 52). Verder gebruikt Alberti het woord horizon maar één keer, waar hij het heeft over de toepassing van kleur in de schilderkunst en over kleurwaarden: “Want wij zien groenige bladeren streep voor streep hun groenheid verliezen tot ze wit worden. Hetzelfde zien we in de lucht zoals die, rond de horizon vaak bleek door een wittige nevel, langzaamaan naar haar eigen kleur terugkeert” (ibid. 59). Alberti gebruikt ‘horizon’ dus alleen om er het optische verschijnsel in onze waarneming van de wereld mee aan te duiden, en niet de horizon als constructief element in de lineaire perspectief. Pas in latere perspectiefverhandelingen, vanaf het einde van de 16^{de} eeuw, zal de centrale lijn consequent ‘horizon’ heten en wordt dit woord een vast onderdeel van het perspectief-vocabulaire.⁶²

liggende lijn dan de lengte van de te schilderen mens” ligt, het “zal lijken of de beschouwers en de geschilderde dingen zich in dezelfde ruimte bevinden” (67). Dit is nogal verwarrend, want waar ligt, volgens Alberti, nu de top van de piramide, in het oog van de beschouwer of in het middelpunt op de middellijn van het schilderij? Alberti geeft hier geen uitsluitsel over en zegt opmerkelijk genoeg dat het antwoord op deze vraag niet van belang is voor zijn betoog: “De antieken hebben er uitgebreid over gediscussieerd of deze stralen [de zichtstralen, JW] nu ontspringen uit het oppervlak of uit het oog. Aan deze discussie, die zeer ingewikkeld is en nauwelijks zinvol voor ons betoog, zullen wij voorbijgaan” (Alberti 2011, 54). Zwijnenberg en Van Eck wijzen er in hun inleiding bij Alberti 2011 op dat er een dichotomie is in Alberti’s beschrijving van de perspectiefconstructie. Deze dichotomie wordt volgens hen veroorzaakt doordat Alberti in § 19 van boek I overstapt van de theorie van de waarneming (optica) naar een beschrijving van de techniek van de perspectiefconstructie, dus, in mijn woorden, van de positie van de waarnemer naar de positie van een punt in de constructie van het schilderij. Alberti legt niet uit waarom de dwarsdoorsnede van de zichtpiramide, het schilderij, resulteert in de door hem beschreven constructie (Zwijnenberg en Van Eck 2011, 25). Volgens Zwijnenberg en Van Eck is de “relatie tussen de optica en de lineaire perspectief zwak en door de schilders zelf nauwelijks doordacht” (ibid. 26).

⁶² Het is veelzeggend dat de betekenis van de horizon als ‘gezichtseinder’, als scheidslijn tussen het gezichtsveld en de oneindigheid daarbuiten, pas in de Renaissance is ontstaan. In navolging van Aristoteles was tot in de late Middeleeuwen het begrip ‘oneindigheid’ ondenkbaar, want onverenigbaar met de theologische dogma’s. ‘Oneindigheid’ kende men alleen als attribuut van God of van het goddelijke. Oneindigheid kon echter, of juist daarom, geen uitbreiding of geen aspect van onze fysische werkelijkheid zijn.

De perspectiefconstructie, die over kijkposities gaat en die in mijn betoog, net als ‘horizon’, een theoretisch concept is, veronderstelt dus een gepositioneerde beschouwer. Alberti benadrukt dit keer op keer: het perspectivische schilderij wordt gedacht vanuit een bepaald standpunt van een beschouwer.⁶³ De beschouwer is zodoende in de perspectief geïncorporeerd, haar ooghoogte is bepalend voor de perspectief. Het wil ook zeggen dat de beschouwer als het ware door de figuren in het schilderij bekeken wordt. In de woorden van André Chastel: “La pratique usuelle est de disposer une structure complète, supérieurement organisée et *ournée vers le spectateur*. Celui-ci est moins celui qui regarde, que celui qui est regardée par cette structure et ses habitants” (Chastel 1980, 56).⁶⁴ Het perspectivische schilderij kijkt terug.

De perspectiefconstructie was vanaf het begin veel meer dan een relatief eenvoudige, beredeneerde methode, veel meer dan een trucje, om een illusie van ruimte, of van de positie van objecten binnen een samenhangend geheel, te suggereren op het platte vlak. Een vroeg voorbeeld van de complexiteit en dubbelzinnigheid die de perspectiefconstructie mogelijk maakt, is het middenpaneel van een drieluik dat Andrea Mantegna schilderde tussen 1456 en 1459 (afbeelding 8). Het toont de Kruisiging, met op het linkerpaneel een voorstelling van het gebed in de Hof van Getsemane en rechts de wederopstanding.

Op de voorgrond zien we een plateau van grote platte stenen waarop de drie kruisen zijn geplaatst. Als het drieluik op de juiste hoogte hangt bevindt de verste rand van het plateau zich ongeveer op ooghoogte van de beschouwer. Deze rand kromt zich als een horizon. De voegen tussen de tegels zijn perspectivische diagonalen die samen met barsten in de steen het onderliggend raster van de perspectiefconstructie vormen. Vooraan, parallel aan het vlak, staan de kruisen, ze verheffen zich hoog boven ons, een effect dat nog wordt versterkt door de soldaat die zich ongeveer op onze hoogte bevindt en die met zijn hoofd tot op borsthoogte uit een gat steekt, op voorplan. Er duikt er nog een op, net met zijn hoofd boven de rand. Het is alsof deze soldaten zich in een

⁶³ Voorbeelden: “Onderzocht moet worden hoe het komt dat bij verandering van positie de hoedanigheden die onlosmakelijk met het oppervlak zijn verbonden veranderd lijken” (Alberti 2011, 53). “Een schilderij is dus het snijvlak van een zichtpiramide vanaf een gegeven afstand ...” (61). “Het is de taak van de schilder gegeven lichamen met lijnen en kleuren zo op een oppervlak te schetsen en te schilderen dat wat je vanaf een bepaalde afstand en bij een bepaalde positie van de middelstraal in de schildering ziet, plastisch schijnt en volledig gelijkend op de gegeven lichamen” (97).

⁶⁴ “De gebruikelijke praktijk is om een volledige structuur in elkaar te zetten, door en door georganiseerd en *gericht op de beschouwer*. Deze is minder degene die kijkt, als degene die bekeken wordt door deze structuur en haar bewoners” (vertaling JW).

orkestbak bevinden, terwijl de kruisen op het toneel er direct achter staan. De figuren op het plateau zijn geheel volgens de regels naar achteren verkleind.

Maar de kromming van het plateau is niet het einde van het schilderij. Erachter, iets naar links, rijst een heuvel omhoog, iets spitsder dan het plateau, waarop de stad Jeruzalem is gebouwd, een ommuurde weg voert er naar toe. En daar weer achter, iets naar rechts, zien we een groene heuvel die met zijn kromming een echo is van het voorste plan. Mantegna schilderde in feite drie werelden achter elkaar, ieder met hun eigen horizon. Het diepte-effect ontstaat niet uitsluitend door de perspectivische verkleining, maar ook door de atmosferische perspectief waarbij de kleuren steeds lichter worden naar de verte. Interessant genoeg verstoort deze complexe ruimtelijke opbouw van het schilderij onze indruk van een systematische ruimte niet. Integendeel, de complexiteit van de verschillende ruimtelijke niveaus intensificeert juist een indruk van systematiek en maakt de ruimte des te sterker voor ons ‘aanwezig’.⁶⁵ We accepteren het geconstrueerde karakter van het beeld en begrijpen de gelaagdheid ervan. De perspectiefconstructie is niet de uitdrukking van een ‘natuurlijke’ wijze van zien, van de normale manier waarop we de wereld om ons heen bekijken. Het is een gecodeerde vertaling van de blik op het platte vlak, die we hebben leren lezen als de weergave van een natuurlijke manier van zien. Tegelijkertijd weten we, kijkend naar het schilderij, dat het een onnatuurlijke constructie is; anders zouden we de verschillende ruimtelijke constructies zoals in het schilderij van Mantegna moeilijk kunnen accepteren als het naast elkaar bestaan verschillende dieptes die tegelijkertijd een samenhangend of systematisch geheel vormen.

Elkins geeft in zijn *Poetics of Perspective* (1994) een overzicht van de grilligheid van de perspectiefgeschiedenis en van de vele verschillende en soms tegenstrijdige opvattingen van de perspectief door de eeuwen heen. Sommige zijn volgens Elkins filosofisch getint, andere richten zich op een meer algemene kritische analyse en evaluatie van de perspectief en weer andere concentreren zich op mathematische correctheid (Elkins 1994, 40). Ook laat Elkins zien dat er een kloof bestaat tussen

⁶⁵ Crowther spreekt in dit verband van de gewaarwording van ‘presentness’: “Relational foreshortening and linear perspective are significant not through corresponding to the perceptual mechanisms whereby we see things, but precisely because they go far beyond such mechanisms by investing the (normally taken-for-granted) systematicity of visual space itself, with the character of *presentness*. [...] There is a decisive separating off here – of the pictorial as a fascinating exemplification of spatial systematicity which is consistent with the way in which we perceive space but which is also significantly separate from it” (2009, 58).

kunstpraktijk en kunsttheorie. Ook al kent de perspectief vanaf het allereerste begin veel verschillende, soms zeer ongelijke, uitwerkingen en oplossingen en ook al werden al vanaf de Renaissance de verschillende perspectiefmethoden selectief toegepast, toch opereren kunsttheoretici tot in de 20^{ste} eeuw wanneer het gaat over de perspectief “under an assumption of uniform accuracy”, aldus Elkins (1994, 238).⁶⁶ Alsof er één juiste, accurate perspectivische constructie zou bestaan die algemeen geldig is en waar sommige schilderijen beter en andere minder goed aan voldoen – wat dus een onjuiste voorstelling van zaken is.

Vasari had het, aldus Elkins, over meer perspectieven, niet van één alomvattend perspectief. Ook sprak Vasari van een perspectief *in*, niet *van*, een schilderij. Een goed schilderij, bijvoorbeeld van Piero della Francesca, kon volgens Vasari vol zitten met perspectieven. Voor Vasari kan perspectief een verfraaiend element van een schilderij zijn, of een prijzenswaardig prestatie als chiaroscuro, reliëf, gratie, schoonheid, compositie (Elkins 1994, 55). Bovendien kan een perspectief talloze verdwijnpunten hebben, of twee, of één of zelfs geen. Schilders waren niet consequent in hun toepassing van de lineaire perspectief en zij veroorloofden zich er allerlei vrijheden mee. Schilderijen hebben zelden een consequent perspectief dat doorwerkt in het hele schilderij en dat tot in het detail klopt. Ook ontwikkelden schilders tal van strategieën om het verdwijnpunt te verbergen, verplaatsen of te benadrukken. Een bepaalde toepassing van perspectivische principes kan evengoed een uitdrukking zijn van wanorde, van een verborgen werkelijkheid, van irrationaliteit, als van ordening en overzicht.

Over de geschiedenis van de perspectief zijn bibliotheken vol geschreven. Daarentegen is er maar weinig geschreven over het onderwerp van de horizon in de kunst. Net zo goed als we onszelf als waarnemer van de horizon, als verticon, voor lief nemen, lijken we ook het ogenschijnlijk vanzelfsprekende fenomeen van de horizon voor lief te nemen. We zien tenslotte allemaal een horizon en het is heel moeilijk om een werkelijkheid buiten de horizon om te denken.

In 2005 promoveerde de filosofe Céline Flécheux aan de universiteit van Nanterre in Parijs op een dissertatie over de verschijningsvorm van de horizon in de geschiedenis van de westerse schilderkunst, getiteld *Horizon et Représentation*. Flécheux richt zich op het verband tussen horizon en (de mogelijkheid van) representatie. Haar dissertatie is

⁶⁶ Jay 1993 is hiervan een voorbeeld. Jay komt in hoofdstuk 5 ter sprake.

niet gedacht vanuit de kunstgeschiedenis of kunstbeschouwing, maar vanuit de filosofie. Flécheux concentreert zich op de periode 1400 – 1850. In haar betoog valt de horizon samen met de horizonlijn van de perspectiefconstructie en zij gebruikt de twee termen, horizonlijn en perspectieflijn, dan ook door elkaar heen. De geschiedenis van de horizon is voor Flécheux min of meer synoniem met de geschiedenis van de perspectief. Bezien binnen het kader van de kunstgeschiedenis levert haar dissertatie zodoende niet veel nieuwe inzichten op, omdat dit verhaal immers overeenkomt met de traditionele geschiedenis van de perspectief. Flécheux richt zich in haar proefschrift op een filosofische onderbouwing van deze geschiedenis, op de horizon in relatie tot het idee van wereldbeeld. Hierbij baseert zij zich hoofdzakelijk op Husserl en Heidegger. De leidende gedachte is dat de horizon een beeld van de wereld mogelijk maakt en dat dus ‘horizon’ en ‘wereldbeeld’ nauw met elkaar zijn verweven. Horizon en representatie horen bij elkaar, aldus Flécheux.

De zeelandschappen van Courbet zijn bij Flécheux het eindpunt van het verhaal van horizon en representatie. Courbet schilderde de golven dik en pasteus, met een spatel beeldhouwde hij de verf.⁶⁷ De golven rijzen hoog op, vrijwel parallel aan het vlak, ze benemen het zicht op de horizon. De voorstelling op het schilderij wordt daardoor sterk frontaal en de beschouwer raakt bewust van het feit dat zij niet alleen kijkt naar zeegolven maar vooral naar verf op doek. Volgens Flécheux lijkt de eenheid van lucht en aarde uiteen te zijn gevallen, ze functioneren in deze schilderijen onafhankelijk van elkaar. We zien niet langer een optisch betreedbare en coherente ruimte, begrensd door een horizon, maar vooral verflakken die weliswaar verwijzen naar de representatie van een zeelandschap, maar daar niet langer een illusionistische afbeelding van zijn.

Net zoals er weinig geschreven is over de betekenis van de horizon in de westerse kunst, zo zijn ook tentoonstellingen over dit thema zeldzaam. Het fenomeen van de horizon als theoretisch concept, de horizon als voorwaarde voor het kijken, wordt bij mijn weten vrijwel nooit aan de orde gesteld.⁶⁸ Een positieve uitzondering is *L'Horizon Chimérique*,

⁶⁷ Flécheux 2005, 40

⁶⁸ De tentoonstelling *Voorbij de horizon, Landschappen in de Moderne Kunst*, 5 september 2009 – 7 februari 2010, in het Haags Gemeentemuseum, met schilderijen uit de eigen collectie van de Romantiek en Haagse School tot de meer abstracte landschappen van Mondriaan, was een voorbeeld van een plichtmatig, conventioneel overzicht van het schilderkunstig landschap. Een gunstige uitzondering lijkt, zo doet de catalogus vermoeden, de meer speculatieve tentoonstelling *Drift* in het Centro Cultural de Belém te zijn geweest in 2004, over het panorama in de hedendaagse kunst, met werk van John Baldessari, Julião Sarmento en Lawrence Weiner. Ik heb deze tentoonstelling niet gezien.

in 2007 in het Musée de la Ville de Strassbourg, samengesteld door kunstcriticus Jean-Pierre Criqui. Hier werd de horizon niet alleen ingezet als thema in landschappelijke afbeeldingen, maar werd ook, zij het impliciet, de vraag opgeworpen of de horizon behalve als landschappelijk fenomeen opgevat kan worden als discours over de betekenis van ruimte in hedendaagse kunst.

De tentoonstelling omvatte werken van de Amerikaan Ed Ruscha (1937) en van de Fransman Jean-Marc Bustamante (1952).⁶⁹ De verschillen tussen het werk van de twee exposanten zijn groot: zij behoren tot verschillende generaties en verschillende culturen en hun werk verschilt ook qua medium, techniek en stijl. Maar beide oeuvres zijn grotendeels opgebouwd rond het gegeven van het landschap, waarbij het effect van de horizon vaak dusdanig overdreven is dat het beeld nog maar weinig te maken heeft met de normale waarneming van een landschap. De schilderijen van Ruscha en de fotowerken van Bustamante verbeelden mateloze ruimtes waarin de blik zich verliest, geen houvast heeft. De landschappen verbeelden geen specifieke plekken, het zijn eerder een soort ‘meta-landschappen’ die gaan over het discours van het landschap in de schilderkunst.

Beide kunstenaars oriënteren zich op conceptuele kunst. Ruscha maakte deel uit van een eerste generatie conceptuele kunstenaars in Californië en ontwikkelde een schilderkunst die een soort versmelting is van concept art en pop. Bustamante is een postmoderne kunstenaar van wie het oeuvre ten dele een verwerking genoemd kan worden van de erfenis van minimal art, zoals ik in het volgende zal laten zien.

Vanaf de jaren zestig vindt Ruscha zijn inspiratie in de voorsteden van Los Angeles en het woestijnachtige landschap eromheen. Op een monochrome of op een landschappelijke achtergrond schildert hij woorden en korte slogan-achtige teksten die afkomstig zijn van billboards en uit reclames (afbeelding 9). De uit hun verband gehaalde woorden hebben geen letterlijke betekenis en naar de relatie tussen tekst en achtergrond van het schilderij is het vaak gissen. De woorden drijven over het oppervlak, meestal parallel aan het doek, soms perspectivisch verdwijnend in illusionistische verte. In het werk *Falling but Frozen* (1962) zweeft het woord FISK, in

⁶⁹ Naast een tekst van Criqui over de denkbeeldigheid van de horizon (*L’Horizon Chimérique*, naar de titel van een gedicht van Jean de la Ville de Mirmont, postuum gepubliceerd in 1920) bevatte de catalogus ook een tekst van Flécheux, *L’Horizon mis à nu (Petite histoire de l’horizon en peinture)*, die een samenvatting van haar proefschrift is.

een ouderwets industrieel reclame-lettertype, op een monochroom groen vlak waarin een tuimelende witte autoband is bevroren in zijn val.

Ruscha's geschilderde landschappen, die op uitvergrote ansichtkaarten lijken, zijn opzettelijk kitscherig en vol effectbejag (afbeelding 10). De kleuren zijn over het algemeen hel en artificieel, het zijn de kleuren van nylon kleding, van industriële voorwerpen en interieurs uit de jaren zestig. Vaak is bij Ruscha het landschap zonder horizon, waarmee de ruimte dimensieloos wordt. Deze schilderijen tonen bijvoorbeeld wolkenluchten zonder aarde, of een onbegrensde leegte. Andersom kan het horisoneffect zo sterk overdreven zijn dat een zuigende werking ontstaat.⁷⁰ Afwezigheid van horizon of het tegenovergestelde, een overdrijving van het horisoneffect, hebben allebei voor de beschouwer een desoriënterende en vervreemdende werking. Het vertrouwde weefsel van de zichtbare werkelijkheid wordt uit elkaar getrokken. De horizon, voor zover hij is afgebeeld, biedt geen beschutting, is niet de afbakening van een geordende wereld. Het lichamelijke zelfbewustzijn van de beschouwer wordt versterkt, doordat in de beschouwing van deze dimensieloze ruimten de stabiliteit van de eigen positie wordt aangetast. De bestendigende werking van de horizon - zoals het schilderij *Monnik aan zee* van Kaspar David Friedrich, waar de contemplatie van het zeelandschap plaats vindt binnen de horizon-samenhang - heeft plaats gemaakt voor het tegenovergestelde: het horizonloze schilderij, dat bovendien niet is ingelijst en afgebakend ten opzichte van de omgeving, grijpt op een concrete en destabiliserende manier in op de werkelijke ruimte, waar de beschouwer zich bevindt.

Bustamantes gefotografeerde landschappen zijn herkenbaar als landschappen, maar zij tonen, net als bij Ruscha, geen specifieke plek. Op een foto van een bergdorp, compleet met aangeharkte tuintjes en straatlantaarns en rode daken en bergtoppen op de achtergrond, is alles tot in het kleinste detail weergegeven (*L.P IX*, 2000. Afbeelding

⁷⁰ Zoals *Hollywood to Pico* (1998), een schilderij dat het perspectivisch raster tematiseert. Op een monochroom grijs vlak met een mistige spikkelstructuur liggen lichtgrijze horizontale banen die naar omhoog steeds dichter op elkaar staan zodat optische diepte ontstaat; bovenaan is een smalle strook nog lichter grijs, als lucht boven een horizon. Bij iedere baan staat, ondersteboven, de naam van een suburb van Los Angeles: Hollywood, Sunset, Santa Monica, Melrose. De letters zijn perspectivisch getekend en worden naar boven toe steeds kleiner. In de geschiedenis van de schilderkunst gaan horizon en perspectief over kadrering van de blik en de kadrering van ruimte. Het door de blik afgebakende landschap is een specifiek landschap, een specifieke plek. Ruscha schildert onbepaalde, onbegrensde ruimtes.

11). Toch is het bergdorp, ook al herkennen en benoemen we het onmiddellijk als zodanig, in zekere zin visueel moeilijk herkenbaar. Door de hyperdetaillering, door de overdreven nadruk op ieder element van de foto, tot en met elk afzonderlijk boomblaadje en grassprietje, en ook door de afwezigheid van mensen en van alles wat beweegt, is het dorp een lege huls geworden, een abstractie, een non-plek.

Wanneer alles even gedetailleerd is, zijn er in feite geen details meer, er is geen onderscheid tussen een detail en een groter geheel. Je kan ook zeggen: zijn uitsluitend details, zonder hiërarchie in het beeld of zonder aandachtspunt. De blik dwaalt van detail naar detail, het is duidelijk de taak van de beschouwer om het beeld te ordenen, om er een hiërarchie in aan te brengen. De blik wordt niet geleid. Dit creëert een indruk van leegte, van een op zichzelf teruggeworpen zijn.

Waar ter wereld Bustamante ook landschappen fotografeert, altijd zijn het dit soort spookbeelden van landschappen die ontoegankelijk zijn, niet tastbaar worden voor de beschouwer. Net als voor de schilderijen van Ruscha geldt ook voor de foto's van Bustamante dat de perspectivische werking zo sterk kan zijn dat alles naar een verdwijnpunt wordt gezogen, als in een maalstroom (*T.3.01*, 2001). Het andere uiterste komt ook voor bij Bustamante, fotografische beelden die een loodrechte wand voor het oog omhoog rijzen, zoals een rij cipressen (*Cyprès T.134.91*, 1991) of, letterlijk, een rotswand (*T.36.80*, 1980).

De grenzenloze landschappen van Ruscha en Bustamante roepen een gevoel op van een zekere willekeur van de eigen positie als verticon, in plaats van, zoals bij een perspectivisch schilderij, het besef (of de illusie) van de 'juistheid' van het eigen standpunt ten opzichte van het werk. De werken in *L'Horizon Chimérique* laten zien hoe de horizon in landschappelijke beelden kan werken als beeldordenend en ruimtescheppend principe en hoe de afwezigheid van de horizon een gevoel van desoriëntatie teweegbrengt bij de beschouwer.

In mijn betoog gaat het niet zozeer over de horizon als representatie, niet over een geschiedenis van afbeeldingen van de horizon in de kunst, maar over de vraag naar de wijze waarop het theoretisch gegeven van de horizon onze opvatting van wat een beeld is, heeft bepaald en nog steeds bepaalt. Het gaat mij om de horizon als een theoretisch concept dat een gepositioneerde beschouwer, die ik als verticon vertaal, veronderstelt. Hierboven beschreef ik wat, in mijn ervaring, het effect is van de dimensieloze ruimten in het werk van Ruscha en Bustamante op de beschouwer, de verticon. Voor het werk van beide kunstenaars geldt dat het onderwerp, de referentialiteit, de perspectivische en

illusionistische ruimte die door minimal art uit de kunst verbannen was, weer terug is gebracht. Het terugbrengen van deze referentialiteit is in beider geval verbonden met een fascinatie voor de horizon. De horizon, die gaat over zichtbaarheid en kenbaarheid, en dus ook over afbeeldbaarheid, brengt onvermijdelijk een verhaal met zich mee, een wereldbeeld. Dit gebeurt zowel binnen het werk zelf, als ook ruimtelijk, wat betreft de positionering en situering van de beschouwer, de verticon, ten opzichte van het werk.

Op de expositie *L'Horizon Chimérique* lag een sculptuur van Bustamante op de grond, *Bac à Sable* (1880), een zandbak van cement met een glad gelakte, donkere houten rand, gevuld met zand. Door het industriële materiaalgebruik, de geometrische en sobere vorm en de plaatsing van het object in de ruimte roept deze bak, net als andere sculpturen van Bustamante, minimal art in herinnering, met name het werk van Judd en Andre. Het gele zand lijkt echter te verwijzen, naar schilderkunstige monochromie, een associatie die op de tentoonstelling versterkt werd door de nabijheid van de monochrome schilderijen van Ruscha. Ook verwijst de zandbak naar een voorbije kindertijd. Deze nostalgische herinnering is door Bustamante geësthetiseerd, of geformaliseerd en als het ware tijdloos gemaakt. Deze emotionele en narratieve laag botst met de kille design-uitstraling van de sculptuur en met de 'objectiviteit' en het streven naar autonomie van minimal art.

Iets vergelijkbaars geldt voor de op de grond liggende betonnen dozen van Bustamante (*Stationnaire II*, 1991). Dit zijn niet alleen dozen als sculpturale vorm zonder meer, ze hebben een 'inhoud' of een binnenkant, namelijk een kleurenfoto van bomen. *Inventaire*, (1989) is seriële witte sculptuur, opgebouwd uit identieke witte modules in de trant van Judd en LeWitt, die tegelijk een archiefkast is. Een vlak houten object kan tegelijk ook als tafel dienen door er een foto op te leggen (*Ouverture III*, 1996) en een houten wandreliëf, bestaande uit een langgerekte, horizontale kruisvorm van lichtgelakt hout gevat in een kader van donkerder gelakt hout, is tegelijk een landschap (*Paysage IV*, 1989, 270 x 80 x 22 cm). Net als bij de zandbak is het mede door het formaat dat deze objecten herkenbaar zijn als gebruiksvoorwerpen.

Een landschapsfoto die horizontaal in een doos ligt heeft niet de ruimtelijke, landschappelijke werking van een foto aan de muur. Voor de werking van een schilderij van Ruscha is het voor de beschouwer van belang om het schilderij verticaal hangend te zien. Een foto aan de muur is iets wezenlijk anders dan een foto in een boek. *Er in* kijken, *neer* kijken op, *er tegenaan* kijken, *ervoor* staan, *er tussendoor* lopen, al deze handelingen zijn bepalend voor de receptie van het kunstwerk. De positionering van de

werken in de ruimte is bijvoorbeeld in het geval van Bustamante de voorwaarde voor de herkenning ervan als kunstobjecten én als mogelijke gebruiksvoorwerpen: een kast waar je voor staat, een zandbak op de grond. De monochrome doeken van Ruscha – zowel de landschappelijke schilderijen als de tekstschilderijen – zijn tegelijk een abstractie en een lyrische evocatie van een *Jenseits* waar je je als beschouwer, er voor staand, in kunt verliezen.

Je zou kunnen zeggen dat de constatering, dat de fysieke positionering van een kunstwerk in een omgeving bepalend is voor de ervaring ervan is, een open deur is. Het is inderdaad iets vanzelfsprekends. Maar hoe vaak lezen we niet kunstkritieken of kunsthistorische analyses die op geen enkele manier rekening houden met de fysieke omstandigheden waaronder een werk wordt waargenomen en zelfs niet met het gegeven dat een kunstwerk daadwerkelijk *gezien* moet worden?

Waar minimal art gericht was op de grenzen van de waarneming van een object als kunstwerk, worden door Ruscha en Bustamante deze grenzen weer opengebroken door middel van het concept van de horizon. De mimetische band tussen werk en werkelijkheid is hier schijnbaar hersteld, op een zeer dubbelzinnige en multi-interpretabele manier. De voor minimal art kenmerkende fysieke positionering en werking van het kunstwerk op zo'n manier dat de ruimte deel uitmaakt van de waarneming van het werk en dat de beschouwer deel uitmaakt van de door het kunstwerk geësceneneerde situatie, geldt ook in hun geval. Het gevoel van deel uit te maken van een theatrale gebeurtenis of van een performance werd op de tentoonstelling *L'Horizon Chimérique* bovendien nog versterkt doordat, op instigatie van de tentoonstellingsmaker Criqui, de tentoonstellingszalen felgeel geschilderd en ook geel verlicht waren en getransformeerd leken te zijn in een soort toneel met props.

In hoofdstuk 5 zal ik op dit verband tussen minimal art, theatraliteit en de rol van de beschouwer uitvoerig terugkomen.

In dezelfde tijd dat, vanuit het Modernisme teruggedacht, de lineaire perspectief zijn paradigmatische betekenis voor de schilderkunst begon te verliezen, identificeerde Nietzsche in *De Vrolijke Wetenschap* (1882) het uitwissen van de horizon met de dood van God. In paragraaf 125 schreef hij de beroemd geworden regels: “Wie gaf ons de spons om de hele horizon uit te vegen? Wat hebben we gedaan, toen we deze aarde van haar zon loskoppelden? In welke richting beweegt ze zich nu? In welke richting bewegen wij ons? Weg van alle zonnen? Vallen we niet aan één stuk door? En wel

achterwaarts, zijwaarts, voorwaarts, alle kanten op? Is er nog wel een boven en beneden? Dolen we niet als door een oneindig niets? Voelen we de adem van lege ruimte niet in het gezicht? Is het niet kouder geworden?” (Nietzsche 1999, 130).⁷¹

Het uitvegen van de horizon betekende het uitwissen van het ene centrale gezichtspunt en van de illusie dat een overzicht over het geheel mogelijk is, alsook van de illusie dat een kunstwerk dit kan bieden. Het was het uitwissen van de gedachte van een samenhangend geheel überhaupt. “The death of God meant the end of a God’s-Eye view”, concludeert Jay.⁷² De alomvattende horizon was, als theoretische positie, het kader waarbinnen dingen en gebeurtenissen op een zinvolle manier konden verschijnen. De horizon had een samenhangende vertelling, een *wereldbeeld*, mogelijk gemaakt. Met het verdwijnen van de horizon uit het schilderij verloor de schilderkunst haar mimetische functie. Toen Kandinsky een van de Hooimijten (*Les Meules*, een serie van 25 doeken, geschilderd vanaf de zomer van 1890 tot de lente van 1891) van Monet voor het eerst zag, herkende hij het onderwerp niet, wat hem in eerste instantie onaangenaam verraste. Hij constateerde dat het schilderij van afbeelding tot ‘beeld’ geworden was: “Daarvóór kende ik alleen de realistische kunst ... en plotseling zag ik voor het eerst een *beeld*. Dat het een hooimijt betrof leerde mij de catalogus. Dit niet herkend te hebben trof mij onaangenaam. Ik vond ook dat de schilder het recht niet had zo onduidelijk te schilderen. Vaag besepte ik dat het voorwerp in dit beeld ontbreekt”.⁷³

Juist op het moment dat schilders als Courbet, Monet en Cézanne met de transformatie van het schilderij als afbeelding van een illusionistische ruimte naar zelfstandig beeld aan het experimenteren waren en dat Nietzsche de hierboven geciteerde regels schreef, beleefde de perspectiefconstructie een apotheose in de gedaante van het panorama, dat in de 19^{de} eeuw zeer populair was. Het was een apotheose in die zin dat de

⁷¹ “Wer gab uns den Schwamm, um den ganzen Horizont wegzuwischen? Was thaten wir, als wir diese Erde von ihrer Sonne losketteten? Wohin bewegt sie sich nun? Wohin bewegen wir uns? Fort von allen Sonnen? Stürzen wir nicht fortwährend? Und rückwärts, seitwärts, vorwärts, nach allen Seiten? Giebt es noch ein Oben und ein Unten? Irren wir nicht wie durch ein unendliches Nichts? Haucht uns nicht der leere Raum an? Ist es nicht kälter geworden?”

⁷² Jay 1993, 190.

⁷³ Geciteerd in Visser 1998, 233. Kandinsky zag het exemplaar dat nu in de verzameling van Kunsthuis Zürich is. In de meeste van de schilderijen uit de serie *Hooimijten* is nog steeds een horizon te zien, maar door de hardnekkige herhaling van het motief verdwijnt in deze serie de betekenis van het schilderij als afbeelding van een bepaald landschap. De *Hooimijt* in de verzameling van Kunsthuis Zürich (1891) is bovendien van bovenaf radicaal afgetopt. Wat van het onderwerp overblijft is vooral de gewaarwording van kleuren, van licht- en schaduwtonen die, van dichtbij gezien, opgebroken zijn in kleurpunten.

illusionistische ruimte, geschilderd op een plat vlak, zich nu een cirkel is van 360 graden rondom de beschouwer bevond. Het panorama is een soort fictie-machine.⁷⁴ De paradox echter van het panorama, dat ‘alles zien’ betekent, is dat de beschouwer zich moet verplaatsen om het hele cilindrische schilderij te kunnen bekijken. Een overzicht is niet langer mogelijk, de beschouwer moet zich voegen naar een horizon die nu, meer nog dan bij een conventioneel landschapsschilderij, nadrukkelijk statisch is, dit in tegenstelling tot de werkelijkheid waar de horizon zich voegt naar het waarnemer en zich met haar verplaatst. De ‘oplossing’ die hiervoor gevonden werd, was om het panorama te laten bewegen of ronddraaien. De paradox bleef hiermee natuurlijk bestaan, want nu zat of stond de beschouwer stil en keek zij naar een bewegende horizon.⁷⁵ Het panorama, dat uitdrukking gaf aan het verlangen naar een bewegend beeld, kan worden beschouwd als de voorloper van de film. Onmiddellijk na de uitvinding van de film raakte het panorama dan ook in de vergetelheid.

Zonder horizon is er, zoals Nietzsche schrijft, geen boven en beneden, geen richting, geen beschutting. De Russische constructivisten vervingen de lineaire perspectief door de axonometrische projectie, die het mogelijk maakt om bouwkundige constructies driedimensionaal weer te geven op zo’n manier dat lijnen niet convergeren, maar parallel aan elkaar lopen. Anders dan bij de perspectief blijven maatverhoudingen en originele hoeken bestaan, ten koste van de ruimtelijke illusie.

Het enkele gezichtspunt is in de axonometrische projectie vervangen door meervoudige gezichtspunten. Een voorbeeld is het schilderij *Proun P23 no. 6* van El Lissitzky (1919, collectie Van Abbemuseum). We zien, van bovenaf, als gezien vanuit de ruimte, een

⁷⁴ De voorloper van het panorama zijn de laatbarokke plafondschilderingen in kerken en barokke toneeldecors, zogenaamde ‘Rundprospekte’. Het woord ‘panorama’ is gepatenteerd door Robert Barker die in 1787 het eerste panorama bouwde, een grote ronde, houten constructie op Leicester Square in Londen. Hierna zouden honderden panorama’s in rap tempo volgen (Van Eekelen, 1996). Slechts enkele zijn bewaard gebleven, waaronder het Bourbaki Panorama (1881) in Luzern en Panorama Mesdag (1880) in Den Haag.

⁷⁵ Zo was er in 1834 in Londen een panorama dat beelden toonde van een landschap zoals het kan worden waargenomen vanuit de rijdende trein van Manchester naar Liverpool. In een ander geval was een panorama-platform gebouwd dat leek op het dek van een schip. Het schommelde heen en weer om de beweging van golven te suggereren. Zie Sardo, 2004, 11-13. Een variant op het principe van het panorama is het diorama. Benjamin, die zijn jeugdervaring van het diorama heeft beschreven in *Berliner Kindheit um 1900*, schijft in het *Passagenwerk*: “Es gab Panoramen, Dioramen, Kosmoramen, Diaphanoramen, Navaloramen, Pleoramen, Fantoscopes, Fantasma-Parastasen, Expériences fantasmagoriques et fantasmapurastatiques, malerische Reisen im Zimmer, Georamen; Optische Pittoresken, Cinéoramen, Phanoramen, Stereoramen, Cykloramen, Panorama dramatique” (Benjamin 1983, Q (Panorama)).

quasi-geordende geometrische wereld van rechthoeken en kegels. ‘Quasi’, omdat het onmogelijk is om vast te stellen waar de ruimte die we zien begint en ophoudt en om te bepalen of de roestbruine ellipsvormige vlakken waar we op ‘neer’ kijken ruimte of materie zijn. Perspectivische verdwijnpunten zijn er niet omdat schuine lijnen parallel blijven lopen, waardoor we wel diepte zien, maar geen enkele clou hebben van de dimensies van deze diepte. Deze ruimte kan even goed een kosmische wereld als een microwereld zijn, alsook louter beeldvlak. In feite doet dit verschil er helemaal niet meer toe. Zonder horizon is er geen meetbaarheid.

Met het verdwijnen van de perspectief als schilderkunstig paradigma lijkt de schilderkunst ook haar toonaangevende positie in het kunstdiscours, van “leermeester ofwel het voornaamste sierstuk van alle kunsten” zoals Alberti het noemde (2011, 74) te hebben verloren. Andere media en kunstdisciplines namen deze rol vanaf de jaren zestig over, zoals sculptuur (met minimal art), performance en installatie. Ook al is in het postmoderne tijdperk de perspectief niet langer paradigmatisch, toch maakt in de mate waarin het Postmodernisme kritiek levert op het idee van totaliteit en van een overkoepelend, centraal gezichtspunt, ook de postmoderne kunst nog steeds deel uit van de perspectieffraditie.⁷⁶ Het Postmodernisme omarmt de gedachte van een gefragmenteerd samenstel van talloze perspectieven.⁷⁷ Het enkele, statische gezichtspunt is vervangen door een meervoudig, diffuus, gefragmenteerd en bewegend gezichtspunt.⁷⁸

⁷⁶ Jameson verwoordt dit als volgt: “The negative and methodological status of the concept of ‘totality’ (Lukács) may also be shown at work in those very post-structural philosophies which explicitly repudiate such ‘totalizations’ in the name of difference, flux, dissemination, and heterogeneity; Deleuze’s conception of the schizophrenic text and Derridian deconstruction come to mind. If such perceptions are to be celebrated in their intensity, they must be accompanied by some initial appearance of continuity, some ideology of unification already in place, which it is their mission to rebuke and to shatter. [...] we will therefore suggest that these are second-degree or critical philosophies, which reconfirm the status of the concept of totality by their very reaction against it ...” (Jameson 1981, 53 e.v.).

⁷⁷ Sloterdijks *Sferen* (2003) is hiervan een uitdrukking. Sloterdijk beschrijft de geschiedenis van de mensheid als een ontwikkeling van samenhang, geborgenheid en eenheid (gesymboliseerd door de alomvattende bol) naar het uiteenspatten van deze bol of bel, zodat er schuim overblijft, clusters van belletjes die zich steeds opnieuw herformer.

⁷⁸ Jay formuleert het, sprekend over Lyotard, als volgt: “If Postmodernism teaches us anything, it is to be suspicious of single perspectives, which, like grand narratives, provide totalizing accounts of a world too complex to be reduced to a unified point of view” (Jay 1993, 545).

Om dit te verduidelijken volgt hier een korte analyse van drie werken van Marcel Broodthaers, die samen een groep vormen. Deze groep werken heeft op een ironisch-didaktische manier de omslag van het enkelvoudige naar het meervoudige gezichtspunt tot onderwerp. De diaprojectie *Bateau Tableau*, de film *A voyage on the North Sea* en het boekje *A Voyage on the North Sea* zijn kort na elkaar ontstaan, in 1973 en 1974 (afbeelding 12). Ze zijn uitgevoerd in verschillende technieken en materialen, maar ze gaan terug op dezelfde bron, een laat 19^{de}-eeuwse schilderij, dat in de drie werken voorkomt onder de titel *Un tableau représentant le retour d'un bateau de pêche*. Dit anonieme en ongesigneerde schilderijtje, ooit door Broodthaers gekocht in Parijs, toont in alle drie de werken een zeilschip op volle zee. Aan de horizon zijn andere zeilschepen zichtbaar en op de voorgrond een sloep met drie figuurtjes en een boei.

De hoofdthema's van Broodthaers' oeuvre komen in dit werkensemble, waarin genoemd 19^{de}-eeuwse schilderij met behulp van een camera tot in detail wordt onderzocht, aan de orde: de fascinatie met de horizon en met 19^{de}-eeuwse landschapsschilderkunst, de activiteit van het collectioneren, het ordenen van onderzoeksmateriaal, het verschijnsel van het panorama, de perceptie van beelden (van kunstwerken tot tijdschriftillustraties, educatieve afbeeldingen en reclamebeelden), de verhouding tussen origineel en reproductie en de kwestie van signatuur.

Bateau Tableau is de titel van een diaprojectie van een verzameling van 80 kleurendia's van het schilderij. De reeks begint met een aantal dia's van het schilderij gevat in een krullerige goudkleurige lijst, meermalen gefotografeerd tegen verschillend gekleurde muren. Hierna volgen dia's van het schilderij zonder lijst, gefotografeerd tegen een zwarte achtergrond. Vervolgens zoomt de camera in op fragmenten van de afbeelding, om dan direct weer uit te zoomen. Een enkele keer wordt een deel van de achterkant van het spieraam getoond. Ook krijgen we meermalen het niet-ingelijste schilderij te zien, van positie verschuivend ten opzichte van de zwarte achtergrond, zijwaarts en weer terug. Zo verplaatst de blik zich van het schilderij als ingelijst object naar het schilderij als afbeelding, van geheel naar fragment, dichterbij naar verder weg, van links naar rechts. De horizon is afwisselend hoog, dan weer laag of precies in het midden, al naar gelang de positie van de camera.

Soms is de monochrome verfstreek van bijvoorbeeld een opbollend zeil tot in detail zichtbaar, of zien we het grijsgroen van het zeewater als een dunne verflaag aangebracht op de grove textuur van het doek. Strepen witte en grijsblauwe verf, de drie mannen in het sloepje, fragmenten van wolkenlucht, alles wordt in een onvoorspelbare onlogische

volgorde getoond, vergelijkbaar met de snelle oogbewegingen en gedachtesprongen van een beschouwer.

Al kijkend maakt de beschouwer ‘een reis over de Noordzee’, als in één camerabeweging. De voorstelling als totaal wordt afgezet tegen het fragment, beweging tegen stilstand. Niet alleen het schip en de golven doen mee in deze beweging, maar ook het doek zelf, dat beweegt ten opzichte binnen het cameraframe van het beeld. In diaprojectie, film en boek fungeert de fotografische kadrering als de interne criticus die, door de positiebepaling ten opzichte van de horizon én ten opzichte van het kunstwerk als materieel object, de condities van de waarneming van het werk onderzoekt en de beschouwer bewust maakt van de positionering ten opzichte van de afbeelding, van de reproductie en van het kunstwerk als object (dia, film, boek). In dit spel van het kijken is de verticon zich bewust van de eigen blik, van de fysieke oogbewegingen die metaforisch gespiegeld worden door de bewegingen van de camera en van de tweeledigheid van het kunstwerk als afbeelding en het kunstwerk als object.

Hoofdstuk 4.3 was een uiteenzetting van het begrippenpaar horizon en verticon als discours in de westerse kunst, in relatie tot de lineaire perspectief. Het volgende hoofdstuk behandelt horizon en verticon in het kader van kennistheorie en fenomenologie.

4.4 Fenomenologie en de verhouding tussen lichaam en wereld

Twee aspecten van het fenomenologische denken zijn van belang voor mijn betoog. De gedachte van een belichaamde en gesitueerde waarneming, zoals die is getheoretiseerd in de fenomenologie, maakt het mogelijk om steviger grip te krijgen op de notie van verticon. De fenomenologische notie van *Erwartungshorizont* is relevant voor de uitwerking van het begrip horizon en voor de idee van een perspectivische (subjectieve en gesitueerde) blik op de wereld.

De recente Duitse hermeneutiek, en dus ook de receptie-esthetica die grotendeels is afgeleid van de hermeneutiek en daar onderdeel van uitmaakt, is gefundeerd op een fenomenologische denkwijze. Het ‘geleefde moment’, de verwevenheid van het zelf met de wereld, de aanwezigheid in het hier en nu voorbij aan het onderscheid tussen subject en object, zijn de elementen waar een fenomenologische benadering van het

beschouwerschap op stoelt. Bättschmann stelt, dat in de ‘kritische constellatie’ van de beschouwing van het kunstwerk, wanneer de beschouwer zich bewust wordt van het feit dat zij zich juist bij dit fragment uit het verleden in juist dit heden bevindt, de geschiedenis als chronologisch en continu verloop wordt ‘opgeblazen’: *In der kritischen Konstellation ist der kontinuierliche Geschichtsverlauf aufgesprengt*’ (Bättschmann 2001, 163). En zoals eerder gezegd stelt Boehm dat de structuur *zelf* van *Bildlichkeit* de ondeelbaarheid van de mens met de hele context van het ervaarbare thematiseert. Dit ondeelbare geheel wordt in en door het kunstwerk zichtbaar en ervaarbaar gemaakt.

De verwantschap tussen hermeneutiek en fenomenologie blijkt ook uit het feit dat het door Husserl gemunte begrip ‘Erwartungshorizont’ in beide denkrichtingen centraal staat. Niet alleen raakt ‘horizon’ de kern van Gadamer’s hermeneutiek, het begrip speelt ook een belangrijke rol bij Merleau-Ponty, in de betekenis van de begrenzing waarbinnen waarnemingen en kennis mogelijk zijn. ‘Horizon’ krijgt bij Merleau-Ponty een concrete, op de lichamelijke waarneming betrokken, lading. De voor mij belangrijkste punten van de filosofie van Merleau-Ponty zijn: het idee van de belichaamde en levende waarneming, die gebeurt met alle zintuigen én de perspectivische gesitueerdheid van de beschouwer die ertoe leidt beschrijving en interpretatie van de waarneming open zijn en per definitie ambigu. Overigens wil deze ambiguïteit niet zeggen dat interpretaties gelijkwaardig zijn en volkomen relatief.

De receptiviteit van de beschouwer, die een dynamische verhouding tussen beschouwer en object veronderstelt, dit kijken en bekeken worden, ‘facing and being faced’, deze lichamelijke eenheid van een waarnemer met de eigen omgeving of context, een waarnemer die, aldus Merleau-Ponty, van hetzelfde ‘vlees’ is als de wereld waarvan zij deel uitmaakt, noem ik *verticon*. Filosoof en socioloog Renée Van de Vall citeert Paul Davies, die deze paradox als volgt verwoordt: “In seeing, I am implicated. In being implicated, I am faced” (Van de Vall 2008, 69). Zij betoogt dat het kunstwerk deze implicatie enceneert en daardoor laat zien dat waarneming, het kijken, niet eenduidig en onveranderlijk is, maar verschillende “modes of sensibility” omvat.

Alvorens nader in te gaan op het idee van horizon in het denken van Merleau-Ponty, is het zinvol om eerst kort iets te zeggen over Nietzsches theorie van het Perspectivisme, waarin de concepten van het meervoudige standpunt en van de gesitueerde waarneming ook aan de orde komen.

Het Perspectivisme van Nietzsche is een theorie die gaat over de mogelijkheid van kennis en over de wijze waarop wij de wereld representeren. Wij denken uitsluitend,

volgens Nietzsche, vanuit een bepaald perspectief en al onze waarnemingen, alle kennis, is terug te voeren op een bepaald perspectief. De wereld op zichzelf is chaos en wij ontwerpen, vanuit ons perspectief, categorieën waarmee we de wereld ordenen en begrijpelijk maken. Perspectiviteit wil dus zeggen dat er niet zoiets als een absolute waarheid bestaat. Een stelling kan waar zijn binnen het kader van een bepaald perspectief, maar onwaar bezien vanuit een ander, perspectief.⁷⁹ Dit geldt voor perspectieven op allerlei gebied, zoals politiek, filosofie en ethiek, alsook voor de zintuiglijke waarneming, hoe direct en eenduidig de zintuiglijke waarneming ook mag lijken. Interpretatie, perspectief en waarde (of betekenis) zijn voor Nietzsche nauw met elkaar verbonden.⁸⁰

Hoewel we allemaal de wereld vanuit een bepaald perspectief waarnemen, zijn volgens Nietzsche sommige perspectieven toch minder vervormend dan andere. Ten eerste omdat een perspectief zich bewust kan zijn van het feit dat het een perspectief is. De bewustwording van de perspectivische aard van kennis is op zichzelf al een stap voorwaarts in de verwerving van kennis. Ten tweede omdat een perspectief breder wordt naarmate er meer verschillende perspectieven in samen zijn gebracht. Ons idee of ons begrip van iets wordt breder, objectiever, naarmate we er met meer verschillende ‘ogen’ naar kunnen kijken. Toegepast op het interpreteren van kunstwerken houdt Nietzsches Perspectivisme in dat er meer interpretaties van een kunstwerk mogelijk zijn én dat dit niet wil zeggen dat alle interpretaties gelijkwaardig zijn: sommige zijn waardevoller dan andere.

Gadamer's notie van ‘Erwartungshorizont’ raakt aan dit Perspectivisme van Nietzsche. Volgens Gadamer benadert iedere beschouwer het kunstwerk vanuit een eigen ‘verwachtingshorizon’. Omdat aan de verwachting niet (volledig) wordt voldaan, wordt de verwachtingshorizon in de wisselwerking met het kunstwerk bijgesteld. Het interpreteren van een kunstwerk houdt daarom per definitie de reflectie op de eigen historische bepaaldheid (de context van de beschouwer) in.

Kunstbeschouwing is, als dialoog tussen kunstwerk en beschouwer, een experimenteel en performatief proces. De ervaring van het kunstwerk en van een betekenis ontwikkelt

⁷⁹ Desalniettemin lijkt het begrip ‘waarheid’ wel degelijk geldigheid gehad te hebben voor Nietzsche. De claim van waarheid leidde in combinatie met het Perspectivisme tot de Nietzscheaanse paradox. Deze paradox voert buiten het kader van dit proefschrift.

⁸⁰ Zelfs in die mate dat volgens Nietzsche onze ervaring van betekenis van de werkelijkheid en onze beleving van de werkelijkheid überhaupt een kwestie is van projectie en daarom slechts schijn.

zich in de duur van het kijken of in de ‘geleefde waarneming’.⁸¹ In de fenomenologie fungeert ‘horizon’ in de zin van kennistheoretisch ervarings- of denkmodel. Bij Husserl, en ook bij Merleau-Ponty, fungeert *Erwartungshorizont* als de context, de begrenzing waarbinnen waarnemingen en kennis mogelijk zijn. Als begrenzing is hij ook de voorwaarde voor waarneming en kennis. Zoals eerder gesteld: de horizon begrenst en maakt zichtbaar. Bij Husserl is *Erwartungshorizont* vooral betrokken op de perceptie van het bewustzijn zelf. De term drukt uit dat de bestaansvoorwaarde voor het bewustzijn niet beschikbaar of objectiveerbaar is voor het bewustzijn zelf. Hetzelfde geldt voor de waarneming: we kunnen niet bewust onze aandacht richten op de waarneming zelf, we kunnen alleen reflecteren op onze waarneming tegen de achtergrond van het waargenomene. Omdat onze horizon deel van ons is, omdat ieder van ons steeds zijn eigen horizon projecteert en we de horizon als een schaduw met ons meedragen, omdat we dus zelf deel uitmaken van onze waarneming, kunnen we de condities van onze waarneming (onze horizon) nooit volledig objectiveerbaar maken. We kunnen wél proberen er zicht op te krijgen door onze waarnemingen van de wereld te analyseren.

Merleau-Ponty’s filosofie van een belichaamde intentionaliteit, van een intentionele betrokkenheid van de mens op de wereld, een betrokkenheid die mogelijk is omdat wij ‘van het vlees van de wereld zijn’, sluit aan bij mijn opvatting van de beschouwing van kunst. Toch is de fenomenologische notie van de belichaamde beschouwer voor mijn betoog niet voldoende en heb ik het theoretische concept van de verticon nodig. Dit is omdat de ‘belichaamde en gesitueerde waarneming’ van Merleau-Ponty geldt voor de waarneming van alle objecten in de wereld. Het begrip verticon daarentegen gaat specifiek over het kijken naar het kunstwerk. Het specifieke zit hem in de wisselwerking tussen twee actieve, (zelf-)bewuste partijen. Merleau-Ponty ontwikkelde zijn denken vanuit het standpunt van een filosoof, niet vanuit het kijken naar kunst, ook

⁸¹ Dit tegenstelling tot de opvatting van Fried, die in ‘Art and Objecthood’ stelt dat de “beste” en “authentieke” kunst van zijn tijd zich onderscheidt doordat het werk volledig aanwezig is en men deze volledigheid onmiddellijk ervaart: “It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation itself, that one experiences as a kind of *instantaneousness*: as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it”. Het “if only one were infinitely more acute” is puur retorisch, want onmogelijk: de belichaamde waarneming is per definitie bewegelijk en heeft een duur. Dat de *instantaneousness* voor Fried het karakter van een bijna religieuze openbaring heeft mag blijken uit de slotzin van zijn essay: “Presentness is grace” (Fried 1968, 146, 147, cursivering van Fried).

al heeft zijn ervaring van schilderkunst hem belangrijke inzichten opgeleverd. Voor Merleau-Ponty is het kijken naar kunst geen ‘dialogoog’ en lang niet altijd betreft hij de eigen lichamelijke gesitueerdheid bij zijn interpretaties van kunstwerken.

In zijn analyses van bijvoorbeeld het werk van Cézanne of Klee speelt de belichaamde en gesitueerde waarneming, die zo belangrijk is voor zijn denken, feitelijk nauwelijks een rol. Volgens Merleau-Ponty “zou men in de schilderijen zelf een aanschouwelijke filosofie van het zien, en als het ware zijn iconografie, kunnen zoeken” (Merleau-Ponty 1996, 32).⁸² Merleau-Ponty zet het kijken naar schilderijen in ter ondersteuning van zijn filosofie van de waarneming, zonder evenwel daarbij de positie van de belichaamde beschouwer *in de beschouwing* van het kunstwerk te onderzoeken. Hij richt zich op de vraag hoe ruimte in schilderijen wordt verbeeld en op de vraag hoe de schilder de wereld ziet. De belichaamde, gesitueerde waarnemer, het belang van de oriëntatie in de ruimte en van de gecontextualiseerdheid van de eigen waarneming, blijft in zijn analyses van kunstwerken vrijwel buiten beeld.

Het belang van het denken van Merleau-Ponty voor mijn onderzoek is de diepgaande wijze waarop hij de verwevenheid van lichaam en wereld filosofisch heeft doordacht. In het volgende zet ik uiteen hoe hij dit deed en zal ik mij richten op die aspecten van zijn denken die betrekking hebben op het thema van dit boek en op de concepten horizon en verticon.

Kort samengevat komt het belang van het denken van Merleau-Ponty voor de receptie-esthetica in mijn optiek op het volgende neer. De nadruk op de belichaamde, levende waarneming, die de kern is van het denken van Merleau-Ponty, betekent een nadruk op een ‘er-zijn’ op een ruimtelijk en temporeel specifiek moment. In het geval van de beeldende kunst is dit: de tijdsspanne van het beschouwen van een kunstwerk. De notie van een belichaamde waarneming houdt in dat we niet alleen met het oog, maar met het hele lichaam en met alle zintuigen waarnemen. Dit geldt net zo goed voor schilderijen als voor bijvoorbeeld driedimensionale kunstwerken. Het fysiek ondergaan van het formaat van het schilderij en van de relatie tussen het formaat en het eigen lichaam, de positionering van het lichaam ten opzichte van het schilderij, de tastzin, kortom heel de zintuiglijke gewaarwording maakt in belangrijke mate deel uit van de ervaring van het schilderij.

⁸² In de oorspronkelijke Franse tekst: “On pourrait chercher dans les tableaux eux-mêmes une philosophie figurée de la vision et comme son iconographie”. In *L’Oeil et l’Esprit*, ed. Gallimard, 1964, 32.

Betekenis ontstaat, benadrukt Merleau-Ponty steeds weer, op het snijpunt waar het zelf en de wereld elkaar raken. Kruispunt, knooppunt, snijpunt, *chiasme*, is voor Merleau-Ponty een kernbegrip.⁸³ Het menselijk bewustzijn is, door de verbondenheid met het lichaam, dusdanig verknoopt met het zijn in de wereld dat het onmogelijk is om het een zonder het ander te denken. In het menselijk lichaam komen ‘blik’ en ‘aانبlik’ samen, ze kruisen elkaar. De belichaamde waarneming is een gesitueerde waarneming, wat wil zeggen dat de waarnemer zelf deel is van het waarnemingsproces. Hieruit volgt dat de waarneming en de interpretatie die daarop gebaseerd is, altijd persoonlijk is, open, niet definitief. Een onbevooroordeelde waarneming en beschrijving daarvan bestaan niet. We nemen de wereld waar dankzij ons lichaam, zegt Merleau-Ponty. Het eerste niveau van betekenisgeving wordt bepaald door het levende of geleefde lichaam, *le corps vécu*. Het lichaam maakt de waarneming niet alleen mogelijk, het begrenst die ook en bepaalt de beperkingen ervan.

Terecht stelt Baxandall (1985, 5) dat hetgeen wordt weergegeven in een beschrijving van een kunstwerk een weergave is van het *denken over* het kunstwerk en niet een weergave van het kunstwerk zelf. Dit is in overeenstemming met de centrale gedachte van de receptie-esthetica dat het object van onderzoek niet het kunstwerk ‘op zichzelf’ is, maar de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer (het esthetisch object). Desalniettemin is het zinvol om onbevooroordeeldheid, of ten minste openheid van blik, na te streven in de beschrijving van een kunstwerk.

Merleau-Ponty beschrijft de waarneming in termen van een dialectiek tussen subject en object. “Je vise et je perçois un monde” schrijft Merleau-Ponty (1945, XI) – “Ik ben op een wereld gericht en ik neem een wereld waar”, (2009, 44). Het ‘ik’ is een “sujet voué au monde”, bestemd voor de wereld. Toch is er volgens Merleau-Ponty geen dualiteit van waarneming en het waargenomene. Waarneming en het waargenomen worden zijn onlosmakelijk met elkaar vervlochten. Volgens de fenomenologie vindt alle ervaring, alle waarneming, plaats vanuit een bepaald gezichtspunt. De waarneming is gesitueerd en perspectivisch.⁸⁴

⁸³ Merleau-Ponty betrok dit begrip, *chiasme*, ook op onze verhouding tot de ander. De waarneming, ons bewustzijn, is nooit volledig *en-soi*. ‘Zin’ wordt zichtbaar waar mijn waarneming en die van de ander op elkaar ingrijpen. Ons ‘zijn’ in de wereld is nooit een zuiver ‘zijn’.

⁸⁴ “Alles wat ik van de wereld, weet, zelfs via wetenschappelijke weg, weet ik op grond van een gezichtspunt dat het mijne is, op grond van ervaring van de wereld, zonder welke de symbolen van de wetenschap nietszeggend zouden zijn”, schrijft Merleau-Ponty in zijn voorwoord bij de *Fenomenologie van de Waarneming* (2009 35: II).

Merleau-Ponty spreekt over de oriëntatie door het lichaam en van een ‘georiënteerde ruimte’. Het lichaam impliceert het onderscheid tussen hoog en laag. Woorden als ‘op’, ‘onder’, ‘naast’, ‘boven’ en ‘beneden’, ‘rechts’ en ‘links’ ontlelen hun betekenis uitsluitend aan het lichaam.⁸⁵ Afstand is geen eigenschap van de horizon, schrijft Merleau-Ponty, afstand is een eigenschap van het lichaam. Waarneming veronderstelt beweging, beweging van het oog (ik kijk naar een schilderij) of van delen van het lichaam (ik draai een kubus rond in mijn handen) of van het hele lichaam (ik loop om een sculptuur heen). “Hetzelfde belichaamde subject kan beurtelings *vanuit* verschillende posities kijken” (Merleau-Ponty 2009, 275, cursivering van Merleau-Ponty).⁸⁶ Het is onmogelijk om een object als eenheid waar te nemen zonder de bemiddeling van het lichaam. De lichamelijke en de uitwendige ruimte vormen, aldus Merleau-Ponty, samen “een praktisch systeem” waarbij de lichamelijke ruimte de achtergrond is waartegen een object zich aftekent.

In principe gaat het interpreteren oneindig door, omdat onze horizon van wat gekend en zichtbaar is voortdurend verschuift. Dit zou tot de conclusie kunnen leiden dat interpretaties relatief zijn en gelijkwaardig en dat geen interpretatie waardevoller of overtuigender kan zijn dan een andere. Zo betoogt Holly (1996, 195) dat de sterke nadruk die de literaire receptietheorie legt op de ervaring van de lezer tot een vèrgaande relativisering van de interpretatie leidt. Inderdaad geldt in de receptie-esthetica dat iedere interpretatie open en tijdelijk en dat een oneindig aantal interpretaties mogelijk is. Dat wil echter nog niet zeggen, zoals Holly lijkt te impliceren, dat alle interpretaties gelijkwaardig zijn. Sommige beschouwers zijn beter toegerust om een kunstwerk te duiden en een esthetisch oordeel te geven dan andere. De mate waarin een visie ons weet te overtuigen hangt samen met het vermogen van de interpreter om het kunstwerk in een kader te plaatsen, met haar kennis van kunst en van ‘hoe te kijken’, met de kennis van geëigende criteria, kortom met een ‘ontwikkeld’ of ‘gevormd’ esthetisch bewustzijn. Dit alles samen stelt de beschouwer in staat zich af te stemmen op het kunstwerk.

⁸⁵ Merleau-Ponty’s impliciete verwijzing naar de a-priori categorieën van Kant leverde hem later, bijvoorbeeld bij Lacan, het verwijt op dat zijn denkwijze een voorzetting is van het transcendentaal idealisme van Kant dat hij juist zegt te verwerpen (Jay, 1993, 346,347). Het idee van een subjectieve autonomie, een ‘self-sufficiency of consciousness’ blijft volgens Lacan, een kern van het denken van Merleau-Ponty. Echter, volgens Merleau-Ponty is het echte mysterie de menselijke belichaming zelf, die door Descartes, Hume en Kant niet begrepen en ondergewaardeerd is, aldus Merleau-Ponty (Moran 2002, 427).

⁸⁶ “ [...] un même sujet incarné peut voir tour à tour *de* différentes positions” (Merleau-Ponty 1945, 235).

Het onderscheid dat Crowther in een lezing maakte tussen een “naive” versus een “informed agent” is wat dit aangaat verhelderend.⁸⁷ De ‘naive agent’ baseert het oordeel op “like and dislike”, op voorkeur of aversie. De ‘informed agent’ baseert het oordeel op argumentatie, op “reasons that can be tested”, zoals Crowther het formuleerde. Het open en persoonlijke karakter van een oordeel betekent niet dat zo’n oordeel puur subjectief is, betoogde hij. Een esthetisch oordeel, en hierin baseert Crowther zich op Kant, is ‘universeel’ in de zin dat wie een oordeel velt, vindt dat alle anderen het met dit oordeel eens zouden moeten zijn, in de wetenschap dat een totale consensus onmogelijk is. Crowther stelde dat juist in het geval van de kunst een artistiek oordeel van belang is. Dit artistieke oordeel, dat gebaseerd moet zijn op oordelen die getest moeten kunnen worden, vindt namelijk plaats binnen een door de tijden heen ontwikkeld evaluatiekader dat gevormd wordt door critici, kunstenaars, tentoonstellingsmakers, conservatoren, verzamelaars enzovoort.

Horizon en verticon horen in mijn betoog bij elkaar omdat dit begrippenpaar de kwestie van de ‘chiasmatische’ verhouding tussen kunstwerk en beschouwer verduidelijkt (ongeacht of in het kunstwerk een horizon is afgebeeld of niet). Ze vormen samen de constellatie van de waarneming van het kunstwerk. Of een kunstwerk nu hangt of staat, of het nu liggend op tafel of op schoot bekeken kan worden (een fotoboekje van Feldmann) of de beschouwer omringt (installatie van Angela Bulloch of Yayoi Kusama), om concrete participatie vraagt (project van Thomas Hirschhorn, het *Bataille Monument*, op Documenta 11 Kassel, 2002), altijd heeft het kunstwerk een horizon die een bepaalde houding of positionering van de beschouwer vraagt.

Eén belangrijke manier om zicht te krijgen op de ‘horizon’ van een werk (waarmee, opnieuw, niet de afbeelding van een horizon wordt bedoeld) is voor de beschouwer om zich te concentreren op de vraag *hoe* een werk is gemaakt. Dat een schilderij van Pollock liggend op de grond, dus horizontaal, is gemaakt en vervolgens is opgehangen, wat zichtbaar is doordat de verf niet recht naar beneden druipt, is van belang voor de interpretatie van het werk. Krauss gaat uitgebreid op deze kwestie in hoofdstuk zes van haar boek *The Optical Unconscious* (1993). Zij legt hier een verband tussen het verschijnsel van verticaliteit en sublimering. Het verticale is niet zo maar een neutrale as, een dimensie, stelt Krauss: “To stand upright is to attain a peculiar form of vision:

⁸⁷ Gehouden in Gent op 28 mei 2011 op de jaarlijkse conferentie van het Nederlands Genootschap voor Esthetica.

the optical; and to gain this vision is to sublimate, to raise up, to purify” (1993, 246). Het verticale betekent sublimering, weg van het horizontale, de materie. De significantie van Pollocks werk eindigt in Krauss’ visie dan ook toen hij, vanaf 1951, “the floorbound condition” van de drip paintings losliet (248) en, vanaf 1951, weer vormen en “images”, afbeeldingen, begon te schilderen. Zoals *Blue Poles* (1952), waar acht blauwe verticale banen of stokken geschilderd zijn over een veld van witte verfsporen, waarvan een groot aantal naar beneden druipet en dus getuigt van het feit dat de verf verticaal, op een hangend of staand doek, is opgebracht. Ook veranderde Pollock van techniek, door niet langer de verf op het doek te slingeren met behulp van dunne stokken en korstige verfkwasten, maar door te schilderen met spuiten (*basting syringes*), gevuld met zwarte lak. Krauss stelt dat deze spuiten met zwarte verf lijken op de “conventionele pen-en-inkt uitrusting van de tekenaar” (1993, 302). Het gevolg van dit alles is, aldus Krauss, dat de lijn vervluchtigt, in tegenstelling tot de lijnen en ‘drippings’ die met een bezem gemaakt zouden kunnen worden en die behoren tot het domein van de horizontale stoffelijkheid. Er ontstaat een beeld (in dit geval van *Poles*) dat de zwaartekracht weerstaat, dat boven het doek zweeft en op het vlak van het verticale (*the plane of the vertical*) terecht komt. Het visuele *all-over* veld van drippings wordt opengebroken door vormen. Voor Krauss markeert deze wending in Pollocks werk het einde van zijn scheppende kunstenaarschap, hij was “in de war” en vanaf dit moment “veroordeeld tot het vlak van het beeld” (1993, 303). Over dit oordeel valt te twisten, maar Krauss’ observaties over horizontaliteit en verticaliteit bij Pollock zijn mijns inziens waardevol.

Krauss zegt het niet met zoveel woorden, maar Flécheux zegt het in haar proefschrift over de verbeelding van de horizon wèl: de horizon heeft in de schilderkunst een beeld van de wereld mogelijk gemaakt. De concepten ‘horizon’ en ‘wereldbeeld’ horen bij elkaar. Een wereldbeeld is mogelijk door en ontstaat in de waarneming van de verticale, rechtopstaande mens, die zich positioneert ten opzichte van een horizon. Voor de schilderkunst betekende dit, zoals Alberti uiteen heeft gezet, dat de perspectiefconstructie georiënteerd is of gebaseerd is op het oog van de kijker, de verticon. Wanneer er geen horizon in het schilderij meer is, zijn we ‘veroordeeld tot het vlak van het beeld’.

Wat kan het, meer concreet, voor de verticon betekenen wanneer een schilderij niet perspectivisch is, wanneer het kunstwerk niet langer een overtuigende illusionistische weergave van de wereld is? De Waterlelie-schilderijen van Monet en, meer recent,

Entrare nell'opera van de Italiaanse Arte Povera-kunstenaar Giovanni Anselmo kunnen hierover iets verduidelijken. Beide kunstwerken tonen een geïsoleerd fragment van een landschap, waardoor onderwerp en beeldfunctie van het kunstwerk een specifieke ervaring oproepen. In het derde hoofdstuk van *De Druk van de Beleving* (1998), getiteld ‘Het sterven van het landschap bij Monet’, gaat de Leidse cultuurfilosoof Gerard Visser uitgebreid in op de ruimtebeleving in het werk van Monet. Monet maakte zijn late Waterlelies als grote wandschilderijen of muurpanelen, bestemd voor twee daartoe ontworpen, ovale zalen in de Orangerie van het Louvre (de zalen met schilderijen gingen in 1927 open voor het publiek, een jaar na het overlijden van Monet, die er tot aan zijn dood aan de Waterlelies heeft gewerkt).

Visser zegt dat bij Monet een “beeldruimte”, zoals die door Leonardo da Vinci “geopend” was met zijn voorstudie voor zijn *Aanbidding der Koningen*, “zich in de impressie van Monet [namelijk het doek *Impressie, Zonsopgang*] begint te sluiten” (Visser 1998, 198). Er is niet langer een horizon die de ruimte van het beeld mogelijk maakt. Doordat Monet de oever van de rivier, die in zijn eerdere waterlandschappen nog functioneerde als horizon, weglief, is het spiegelende oppervlak van het water veranderd in een kantelend vlak, “het oppervlak van het water wordt het oppervlak van het doek”, aldus Visser (ibid., 277).⁸⁸ Het wateroppervlak vult het beeldvlak volledig en toont zich parallel aan het doek, hoewel het wateroppervlak als representatie van een vijver zich haaks (of diagonaal) ten opzichte van het verticaal hangende doek bevindt. De lelies, die nog iets van een illusie in stand houden, lijken te zweven in een onmogelijke ruimte. De waterlandschappen van Monet zijn een “atmosferische beeldruimte”, in de woorden van Visser (285).

Visser analyseert de schilderijen van Monet en van andere Impressionisten in termen van het primaat van de beleving, van *sensation*, wat wil zeggen het “er onmiddellijk en volledig zelf bij zijn” (201). Bij Monet is de drang naar de onmiddellijkheid van de beleving (van een impressie van moment in de natuur, een bepaalde lichtval op het bewegende water, een bepaald moment van schaduw en licht op de façade van de kathedraal van Rouen) zo groot, aldus Visser, de “druk van de beleving” is dusdanig toegenomen, dat de schilder zich gedwongen zag in series te gaan werken.

Visser stelt dat de waterlelies op het geschilderde blauwe oppervlak “een spel van presentie” in stand houden (286). Ik vind dat goed uitgedrukt, al geef ik aan het begrip

⁸⁸ Dit weglaten van de ‘bovenste’ oever gebeurde vanaf 1905, in een serie waterlandschappen waarmee Monet was begonnen in 1903. Zie Visser 1998, 277.

‘presentie’ een iets andere betekenis dan Visser. Visser voert het begrip ‘presentie’ op als tegenpool van “voorstelbare actuele scène” of van “invoelbare ambiance”. De waterlelies hebben, in zijn woorden, een “pure aanwezigheid” (286). Presentie is bij hem een alternatief voor “mimesis en expressie”, van “het slaafs kopiëren en de subjectieve constructie” (287). Presentie wil zeggen een totale overgave van de schilder aan het motief, op zo’n manier dat het lijkt alsof het motief (bijvoorbeeld de vijver) de regie heeft over de opbouw van het beeld, betoogt Visser.

In mijn opvatting houdt het blauwe oppervlak met de waterlelies niet alleen een spel van presentie *binnen* het schilderij in stand, een spel van de aanwezigheid van het afgebeelde moment, een moment dat op zichzelf zo vluchtig was (het spiegelende wateroppervlak met waterlelies) dat het bijna niet vastgelegd of niet gegrepen kan worden. Wat geldt voor het schilderij geldt ook voor de beschouwer: de verhevigde presentie van het vlak brengt een sensatie van verhevigde presentie van een lichamelijk aanwezigheid bij de beschouwer teweeg dus van een werkelijkheid *buiten* het schilderij. Lopend langs deze late waterlelieschilderijen, die door hun formaat en de wijze waarop ze worden geëxposeerd eerder beschilderde muren dan schilderijen zijn, het oog tastend over het oppervlak, afstand nemend en weer dichterbij komend, is de beschouwer opgenomen in een spel van herkenning en niet-herkenning, van onderdompeling in het blauwe, van gewaarwording van verf en textuur, van herkenning van het beeld als afbeelding. Dit spel van herkenning en niet-herkenning leidt tot een gewaarwording van ‘presentie’, van er-zijn-op-die-plek-op-dat-moment.

Je zou kunnen stellen dat Monet met zijn Waterlelie-schilderijen het besef van ‘presentie’ heeft gethematiseerd. Dit gebeurt voor een groot deel door middel van typisch schilderkunstige middelen, zoals textuur, toets en de fragmentering van de afbeelding door middel van de verfstreek op zo’n manier dat de afbeelding wel van veraf, maar van dichtbij helemaal niet meer te herkennen is.

Het creëren van een gevoel van presentie is niet per se voorbehouden aan de schilderkunst. Het kan bijvoorbeeld ook gebeuren in de fotografie, zoals duidelijk wordt met een werk van Anselmo, *Entrare nell’opera* (*Het werk binnen gaan*, 1971, afbeelding 13). We zien een uitgestrekt grasveld, zonder horizon, met ongeveer middenin dit veld een figuur die van ons vandaan rent. Door de afwezigheid van een horizon wordt het grasveld optisch omhoog gekiept, het grasveld is parallel aan het beeldkader. *Entrare nell’opera* thematiseert de spanning tussen fotografische illusie en beeldvlak. De rennende figuur toont, net als de waterlelies in het blauwe vlak bij Monet,

dat het gras niet verticaal is. Dankzij de figuur is het vlak te begrijpen is als ruimte, maar een ‘normale’ optische ruimtebeleving is het niet. Het is alsof de figuur aan het vlak hangt, als een insect aan een wand. Door dit ‘hangen’ en doordat de foto suggereert dat het grasveld zich naar alle kanten uitbreidt en onbegrensd is, ontstaat een gevoel van een onmeetbaarheid en van vertigo.

De titel *Entrare nell'opera* lijkt te zeggen dat de kunstenaar of de beschouwer het werk binnengaat of betreedt. Door de afwezigheid van een horizon, toont de foto echter geen visueel betreedbare, illusionistische ruimte. Anselmo wijst het fictieve van de perspectivische ruimte af, zoals ook blijkt uit andere werken van zijn hand. Wat zou dan ‘het werk’ kunnen zijn dat hier wordt ‘binnengegaan’? Om deze vraag te beantwoorden is het, net als bij Pollock, zinvol om na te gaan *hoe* dit werk is gemaakt.

Entrare nell'opera is een zwartwit foto van variabele afmetingen, afgedrukt op doek of op papier. Op een overzichtstentoonstelling van Anselmo in de Kunsthalle in Bazel en het Van Abbemuseum in Eindhoven (beide in 1979) was het werk bijvoorbeeld te zien in een versie van 2,80 x 6 meter, op doek. De foto is gemaakt met een zelfontspanner. De beschouwer weet dit, omdat deze informatie standaard wordt gegeven op het titelbordje bij het werk, de informatie maakt deel uit van het werk. Anselmo moet de foto hebben gemaakt door de camera op een statief te plaatsen, want we zien de rennende figuur, die vanwege de afstand verkleind is, enigszins van bovenaf. Hij heeft de lens gericht op een van tevoren bepaalde plek, heeft de zelfontspanner ingeschakeld, is naar de plek toe gerend en op het moment dat hij daar aankwam heeft hij de foto genomen.

Zodoende toont de foto ons *duur en afstand* (de tijdsduur van de zelfontspanner, de duur en de tijdsspanne van het lopen naar de plek waar de foto genomen wordt), *kadrering* (de figuur is ongeveer in het midden van de foto is ‘stilgezet’) en de *perspectivische* verkleining van de wegrennende figuur. Het nemen van de foto en het resultaat van de handeling vallen samen, de figuur verschijnt in beeld door de handeling van de druk op de knop van de zelfontspanner. Ook is er het element van de *reproduceerbaarheid* van de foto en van de expliciet door de kunstenaar aangegeven mogelijkheid van variabele afmetingen. Al deze elementen samen maken *Entrare nell'opera* tot een demonstratie van de eigenschappen van fotografie. Anselmo maakte eigenlijk een foto van het maken van een foto, de foto is tegelijkertijd afbeelding en meta-afbeelding.

Deze dubbelheid van beeld en afbeelding, van illusoire ruimte en het letterlijke vlak, komt in het hele oeuvre van Anselmo overal terug. Anselmo is geïnteresseerd in verschijnselen als horizon, richting, zwaartekracht en licht, die hij op een letterlijke wijze presenteert. Zo bestaat een werk uit 1982, *Senza titolo (oltremare, pietra, tela)*, uit een reeks witte, geprepareerde en opgespannen doeken van circa twee meter hoog, die tegen de muur leunen en waarop een aantal rotsblokken van ca. honderd 100 kilo rusten. Boven de hoop stenen, dus ver boven ooghoogte, is een ultramarijn vlak direct op de muur geschilderd.

Het door het ultramarijn immaterieel ogende vlak contrasteert met de zware stenen. Ultramarijn, 'oltremare', betekent 'van de andere kant van de zee' - dus van een andere wereld, een ver verschiets. Het ultramarijn belichaamt het tegendeel van de rotsblokken. De lege doeken lijken het gewicht nauwelijks te kunnen dragen. De stenen vestigen de aandacht van de beschouwer op gewicht en materie, maar de blik wordt gericht op een immateriële verte, ook al wordt die niet perspectivisch afgebeeld, maar slechts opgeroepen door het pure blauw.

Entrare nell'opera belichaamt of thematiseert het fotografische beeld *als zodanig*. In de foto rent Anselmo naar het moment van het maken (*l'opera*) toe. 'Het werk binnengaan' betekent zodoende het maken zelf van het werk. 'Het werk' is de handeling, de gebeurtenis van het maken van het werk. Tegelijkertijd wijst 'Het werk binnengaan' op de onmogelijkheid van het betreden van deze fictieve en naar voren gekantelde ruimte. De plek blijft immers voor het oog ongrijpbaar en onherkenbaar als plek. Daarmee gaat *Entrare nell'opera* ook over in- en uitsluiting van de beschouwer. De beschouwer identificeert zich met de rennende figuur die tegelijk 'daar' is, in het werk en 'hier', achter de camera, buiten het werk. 'Presentie' heeft hier ook de dubbele betekenis: *daar*, in het beeld, presentie als overgave, onderdompeling in een onbeschreven, onbegrensde ruimte en *hier* de gewaarwording van presentie bij de beschouwer, van het 'er onmiddellijk en volledig zelf bij zijn', presentie in de zin van de lichamelijke verhouding tot de wereld. De 'onderdompeling' wordt in *Entrare nell'opera* gelijkgesteld aan het moment van het scheppen van het beeld, de beschouwer wordt uitgenodigd om dit moment te herbeleven of voor zichzelf op te voeren en zodoende het werk binnen te gaan. *Entrare nell'opera* thematiseert de performatieve handeling van het kijken door een verband op te roepen met de performatieve handeling van het maken van het werk.

Recapitulerend: Visser schrijft aan het einde van hoofdstuk 3 van *De Druk van de Beleving*: **“Het zwaartepunt van de beleving ligt in mijn zelf als een levend centrum van acten. Het zwaartepunt van het toebehoren aan een roep ligt in de mogelijkheid voor het zelf van inkeer in een eigenlijker verhoudingswijze”** (Visser 1998, 293). Hij voegt er in noot 152 aan toe dat **“beantwoording” verwant is aan het woord “toebehoren”** (Visser baseert zich hier op Heidegger). Toebehoren wil ook zeggen, aldus Visser, aanspreekbaarheid. In mijn woorden: de beschouwer laat zich aanspreken door het kunstwerk. De wisselwerking met het kunstwerk **komt tot stand ‘door het beantwoorden aan een roep’**. Dit beantwoorden is mogelijk door de bijzondere constellatie van kunstwerk en verticon.

Het begrip verticon, dat wisselende perspectieven in zich verenigt en dat de tegenhanger is van het begrip interne criticus, vat de zelfreflexieve verhouding tot het kunstwerk samen. De verticon is gegrond in een lichamelijke verhouding tot de wereld en duidt op de gesitueerde waarneming op een bepaald moment op een bepaalde plaats, net zoals als we de horizon altijd waarnemen op een bepaald moment en vanuit een bepaald standpunt. Horizon en verticon impliceren elkaar, ze zijn van elkaar afhankelijk, omdat de horizon wordt opgeroepen door de blik terwijl andersom de horizon als begrenzing van ons blikveld de waarneming mogelijk maakt. De twee kenmerkende eigenschappen van de verticon, zelfreflexiviteit en lichamelijke verhoudingswijze, geven de tweeledigheid weer die naar mijn opvatting eigen is aan de beeldende kunst en daarom ook aan de ervaring van het kunstwerk. De ervaring van het kunstwerk, het actieve kijken, is een performatief proces.

Hoofdstuk 5: Discours van het beschouwerschap

“Wir sehen in der Erfahrung der Kunst eine echte Erfahrung im Werke, die den, der sie macht, nicht unverändert lässt, und fragen nach der Seinsart dessen, was auf solche Weise erfahren wird.”

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 2010, 106.

5.1 Inleiding

Veel is sinds de jaren zestig geschreven over beschouwerschap. Onder de auteurs bestaat een algemene consensus over de idee dat minimal art een nieuw type beschouwer in het leven heeft geroepen. Het beschouwerschap werd in de kunstpraktijk vanaf de jaren zestig actief gethematiseerd en de rol van de participerende beschouwer werd in toenemende mate in het kunstwerk geïncorporeerd, in sommige praktijken werd de participerende beschouwer zelfs tot onderdeel van het kunstwerk. Dit hoofdstuk handelt over verschillende opvattingen van beschouwerschap in de kunst vanaf de jaren zestig van de vorige eeuw.

Het gaat er hierbij niet om een overzicht te geven van verschillende mogelijke typen van beschouwerschap. De veronderstelde ‘geboorte van de beschouwer’ met minimal art geeft aanleiding geeft tot de vraag wat voor soort beschouwer dit is en hoe zij zich verhoudt tot de beschouwer die aan de nieuwgeboren beschouwer voorafging. (zie 5.2). Deze nieuwe beschouwer wordt zelden in een samenhangende theorie gekarakteriseerd ten opzichte van eerdere beschouwers. Kunstcriticus en kunsthistoricus Michael Fried is wat dit aangaat een uitzondering, reden dat ik zijn kunsttheoretische positie uitvoerig behandel. Het denken van Fried is de rode draad door heel hoofdstuk 5.

De andere reden dat ik mij hoofdzakelijk richt op het beschouwerschap volgens de theorie van Fried is het belang van zijn denken voor de receptietheorie van Kemp en diens specifieke benaderingswijze van 20^{ste}-eeuwse kunst. De teksten van Robert Morris, ‘Notes on Sculpture’ (deel I en II, verschenen in het Amerikaanse tijdschrift voor hedendaagse kunst *Artforum* in februari en oktober 1966) en de tekst ‘Art and Objecthood’ die Michael Fried, deels in reactie op Morris, een jaar later publiceerde in *Artforum* (in de zomer van 1967, in een nummer dat gewijd was aan de Amerikaanse

sculptuur), zijn van grote invloed geweest op de geschiedenis van het beschouwerschap. Kemp baseert zich in de poging zijn receptie-esthetische theorie toe te passen op moderne kunst, grotendeels op genoemde tekst van Fried. Naast Fried zijn de artikelen over de *White Cube* van O'Doherty het tweede belangrijke referentiepunt voor Kemp wanneer het gaat over moderne kunst (O'Doherty 1999). Kemp noemt Fried (naast Stoichita 1997 en Sherman 1993) als voorbeeld van onderzoek naar "het potentieel van een interpretatie-methode van hele kunstperioden" en het denken van O'Doherty noemt hij als voorbeeld van hoe het onderzoek naar de context waarin kunst wordt getoond, informatie heeft opgeleverd over de receptie van moderne kunst (Kemp 1998, 184 en 185).⁸⁹

Vervolgens bekijk ik hoe de opvattingen over beschouwerschap uitwerken in installatiekunst en *relational aesthetics*. Installatiekunst en vooral relational aesthetics zijn als kunstvorm de culminatie van de idee van een actief participierend beschouwerschap. Ze mogen als actualisering van het beschouwerschap in dit boek niet onbesproken blijven.⁹⁰

De argumentatie van Fried is gebaseerd op een tegenstelling tussen een in- en uitsluiting van de beschouwer, twee beschouwersrollen die worden voortgebracht door het kunstwerk en die hij benoemt als 'absorptie' en 'theatraliteit' (5.3). Deze tegenstelling is het hoofdthema van 'Art and Objecthood' (1968), van *Absorption and Theatricality, Painting & Beholder in the Age of Diderot* (1980) en van *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2009). Fried (2009) zet de door hem besproken fotografie in om zijn betoog van *absorption* en *theatricality* te ondersteunen. Hij beschouwt deze fotografie als het absolute tegendeel van *literalistic* minimal art. De sterke dichotomie

⁸⁹ John Sherman: *Only Connect ...: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1988; Bollingen Series XXXV, Washington D.C. and Princeton: National Gallery of Art/Princeton University Press, 37. Kemp 1985b (319) baseert zich bij zijn interpretatie van schilderijen van Prudhon en Ney ten dele op Fried's theorie van theatraliteit en absorptie. In Kemp (1992), *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, W. Kemp (red.), Berlin [etc.]: Reimer Verlag, zijn bijdragen van Fried en O'Doherty opgenomen. In 1996 heeft Kemp O'Doherty's *Inside the White Cube* vertaald als *In der weissen Zelle* (Berlin: Internationaler Merve-Diskurs 190).

⁹⁰ Het debat over het thema van de participatie van de beschouwer en hedendaagse kunst duurt voort, zoals bijvoorbeeld blijkt uit de overzichtstentoonstelling *The Art of Participation: 1950 to Now*, in het San Francisco Museum of Modern Art, 8 november 2008 – 8 februari 2009. Deze tentoonstelling was gewijd aan diverse uitingen van sociaal geëngageerde kunst, institutional critique en relational aesthetics sinds 1950 tot nu.

in het denken van Fried, een dichotomie die de grondslag is van zijn kunsttheorie, doet volgens mij de kunstwerken die hij bespreekt, tekort. Hij negeert het belang van een lichamelijk aanwezige en gesitueerde beschouwer en vat de ervaring van het kunstwerk uitsluitend op in termen van zichtbaarheid. Dit geldt ook voor het lineaire tijdsbesef dat uit zijn teksten spreekt, namelijk de neiging om kunst voornamelijk te bezien in het licht van een bepaalde kunsthistorische chronologie. Fried negeert de bijzondere gelaagdheid, de tweeledigheid, het dualisme dat eigen is aan westerse kunst sinds Giotto, de tweeledigheid van het kunstwerk dat twee keer aan ons verschijnt, als afbeelding en als beeld.

In O'Doherty's versie van de geschiedenis van het beschouwerschap is de nieuwe beschouwer een zeer specifieke beschouwer, te weten een gespleten wezen dat zich beurtelings manifesteert als een onafhankelijk, geamputeerd oog en een blind lichaam. Ik zal laten zien dat de posities van Fried en O'Doherty, die deels met elkaar overeenkomen maar ook van elkaar verschillen, terug zijn te voeren op een historisch betoog over zichtbaarheid of visualiteit, zoals dat is opgeschreven door de Amerikaanse historicus Martin Jay in zijn boek *Downcast Eyes: The denigration of vision in 20th century French thought* (1993). Jay publiceerde zijn boek weliswaar decennia nadat Fried 'Art and Objecthood' en O'Doherty zijn artikelen over de *White Cube* publiceerden, maar Fried en O'Doherty maken beiden deel uit van de door Jay beschreven traditie van de privilegiëring van het oog in de westerse kunst en het westerse denken. Jay relateert deze geschiedenis, die kan worden gekarakteriseerd als de geschiedenis van een alziend maar ontlichaamd oog, aan de uitvinding van de lineaire perspectief. In mijn opvatting gaat de theorie van Jay op een vergelijkbare manier mank als die van Fried. Hij legt een grote en eenzijdige nadruk op visualiteit, die hij verbindt aan een zeer specifiek idee van de lineaire perspectief. Ook Jays benadering van de kunst wordt bepaald door een strikt chronologisch en lineair tijdsbesef.

De tegenpool van de beschouwer als een oog is, volgens Fried en O'Doherty, de beschouwer die 'geboren' wordt met minimal art. Deze beschouwer bezielt het kunstwerk niet langer met een alziend en intelligent oog, maar zij neemt met het hele lichaam deel aan het kunstwerk, waarbij zij onderworpen is aan een door het kunstwerk opgelegd scenario.

In *relational aesthetics* wordt een actief en participierend beschouwerschap tot inhoud van het kunstwerk verheven. Terwijl volgens O'Doherty de *Spectator* dom en passief is, omdat zij zich laat manipuleren door het kunstwerk en zich in een theatrale situatie laat

manoeuvreren, heeft de relationele esthetiek juist een geëmancipeerde beschouwer voor ogen. Hier is de receptie van het kunstwerk een zaak geworden van de kunstpraktijk. In zekere zin geldt dat ook al voor de kunst vanaf de jaren zestig, zoals ik zal laten zien, maar in de relationele esthetiek wordt dit expliciet. In een kritische uiteenzetting over relationele esthetiek ga ik in op de hoedanigheid van dit participerende beschouwerschap en stel ik de vraag in hoeverre dit beschouwerschap relevantie heeft voor de receptie-esthetica.

In zijn verzameling van artikelen *Esthétique relationnelle* stelt de Franse tentoonstellingsmaker Nicolas Bourriaud dat het relationele kunstwerk een moment van ontmoeting is en dat de structuur van een relationeel kunstwerk als ontmoetingsplek twee belangrijke kenmerken heeft, namelijk een collectief publiek en convivialiteit. De vraag die zich hier opdringt is *hoe* de participatie aan het kunstwerk in zijn werk gaat en *wie* erin participeren. De suggestie is dat deze kunstwerken zijn bedoeld voor iedereen. Is het daadwerkelijk zo dat iedereen eraan mee kan doen?

Een tweede belangrijke vraag is de vraag naar de specifieke aard van het beschouwerschap in het geval van relationele kunst. Volgens Bourriaud gaat het om intersubjectieve relaties en om een concreet *gebruik* van het kunstwerk, in plaats van een verondersteld passieve contemplatie zoals die gebruikelijk zou zijn bij traditionele kunst. Dit zou betekenen dat de ‘intersubjectieve relatie’ het belangrijkste criterium is bij de beoordeling van deze kunst.

De tegenstelling tussen een actieve deelname aan het kunstwerk versus contemplatie blijkt voor Bourriaud morele en politieke implicaties te hebben. De mate aan politiek en maatschappelijk engagement wordt tot beoordelingscriterium verheven. In zekere zin doet de Britse kunstkriticus Claire Bishop hetzelfde, ondanks het feit dat zij Bourriaud op dit punt bekritiseert.

Het beschouwerschap in relationele kunst is gebaseerd op een ideologie die de emancipatie van de beschouwer centraal stelt. Deze emancipatie van de beschouwer, die eveneens vooral een politieke betekenis heeft, is erop gericht om de beschouwer aan te zetten tot concreet handelen. Dit vraagt om een kunstwerk dat open van karakter is en participatie toelaat, wat onder meer wil zeggen dat het op verschillende manieren te interpreteren is. Deze openheid is echter niet specifiek voor relationele esthetiek, maar is eigen aan veel kunst vanaf de jaren zestig. De vraag naar het specifieke karakter van relationele kunst en relationeel beschouwerschap blijkt moeilijk te beantwoorden te zijn. De letterlijkheid van de interactie of de participatie die kenmerkend is voor relationele

kunst, lijkt eerder te gaan over een ontmoeting tussen een publiek met een *kunstenaar*, dan een ontmoeting tussen een publiek en een *kunstwerk*.

De genoemde opvattingen van beschouwerschap zijn alle ideologisch van aard en dus verbonden met een bepaalde kunstopvatting. De auteurs propageren een specifiek en tamelijk beperkt idee van beschouwerschap. Ik wil laten zien dat deze opvattingen geen recht doen aan de complexe ervaring van de beschouwing van kunst. De stap naar een bredere theoretisering van de rol en aard van het beschouwerschap in relatie tot hedendaagse kunst wordt niet gezet. Voor een receptie-esthetica van moderne en hedendaagse kunst is mijns inziens een ruim en, voor zover mogelijk, niet-ideologisch begrip van beschouwerschap nodig, in ieder geval een opvatting van beschouwerschap die verder reikt dan een bepaalde kunststroming. ‘Voor zover mogelijk’, omdat een volstrekt onbevooroordeelde positie natuurlijk niet mogelijk is en iedere opvatting gebaseerd is op een individuele verwachtingshorizon.

5.2 Minimal art en de geboorte van de beschouwer

In Smithsons ‘Notes on Sculpture’ en in Frieds ‘Art and Objecthood’ is voor het eerst het tegenwoordig vrij algemeen geaccepteerde inzicht verwoord dat minimal art een keerpunt betekent in de geschiedenis van het beschouwerschap. De consensus over dit inzicht blijkt uit het werk van uiteenlopende auteurs, van Fried (1968), O’Doherty (1999) en Krauss (1998), tot Foster (1996) en Bishop (2005). Zo betoogt Krauss dat minimal art de betekenis van het kunstwerk verplaatste van ‘de innerlijke structuur van het werk’ of van de ‘privacy van de psychologische ruimte’, naar het publiek of naar de culturele ruimte (Krauss 1998, 270). Deze kunst gaat niet meer over het ‘private zelf’ van het individu, maar over de vraag ‘hoe de wereld er uit ziet’, het gaat over de buitenkant van de dingen en ook over de betekenis van het werk als iets wat aan de oppervlakte ligt (*externality of meaning*) (Krauss *ibid.*, 266). De Amerikaanse kunsthistoricus en -criticus Hal Foster beschouwt minimal art als een ‘historisch keerpunt’ (*crux*), een moment waarop de formalistische autonomie tegelijk bereikt werd én weer werd opgebroken. Het ideaal van een zuivere kunst werd volgens Foster losgelaten en vervangen door een opvatting van het kunstwerk als een ‘specifiek object’ te midden van andere objecten in de omringende werkelijkheid (Foster 1996, 54). Foster: “Minimal art focuses on the perceptual conditions and conventional limits of art

more than on its formal essence and categorical being” (ibid., 40). Enkele bladzijden verder suggereert hij dat de basis van minimal art fenomenologisch van aard (“phenomenological at base”) is (ibid., 43). Hij bedoelt hiermee dat minimal art gaat over de analyse van de waarneming. Dit veronderstelt ook een actualisering van het beschouwerschap, van het proces van het kijken op zo’n manier dat het hele lichaam bij de waarneming betrokken is. Deze focus van minimal art, stelt Foster, was voor een volgende generatie kunstenaars de aanleiding tot een verder onderzoek naar de voorwaarden van de waarneming. Kunstenaars als Michael Asher, Daniel Buren en Hans Haacke richtten zich respectievelijk op een kritiek op de tentoonstellingsruime, op de conventies van de tentoonstellingspraktijk en op de status van het kunstwerk als handelswaar (ibid., 59). Ook Bishop (2005) voert installatiekunst en relational aesthetics terug op minimal art. Zij spreekt van een ‘decentrerings’ van de waarnemer sinds minimal art. Net als bij minimal art veronderstelt installatiekunst een ‘gedecentreerde’, gefragmenteerde waarnemer, omdat de waarneming van het kunstwerk niet vanuit een bepaalde, voorgeschreven positie gebeurt en de beschouwer het werk nooit in één keer kan ondergaan. De beschouwer wordt door het kunstwerk omgeven en zij krijgt door het kunstwerk een bepaalde rol toebedeeld, zij moet zich er doorheen bewegen en het werk met alle zintuigen ondergaan. Tegelijkertijd kan de ‘gedecentreerdheid’ alleen ervaren en rationeel begrepen worden vanuit een positie van ‘gecentreerde subjectiviteit’ (Bishop 2005, 63). Hierdoor is een dilemma ontstaan van een ‘decentred’ en een ‘centred subject’, een dilemma dat volgens Bishop eigen is aan installatiekunst. Bishop contrasteert dit gedecentreerde subject met Frieds model van het subject als zijnde “centred and transcendent”, in overeenstemming met het “centred and self-sufficient painting before us” (ibid., 131).

Fried betoogt in ‘Art and Objecthood’ dat minimal art, door hem denigrerend *literalist art* genoemd, niets anders is dan een pleidooi voor een nieuw soort theater. Dit theater is volgens hem de ontkenning van kunst. De ervaring van ‘literalist art’ is niet gelegen in het kunstwerk, zo betoogt hij, maar in een theatrale ‘situatie’. Fried parafraseert Morris: “an object *in a situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder*” (Fried 1968, 125). In de optiek van Fried betekent dit, dat het kunstwerk een object is geworden dat de beschouwer op geen enkele manier in zich opneemt, naar binnen trekt, of zoals Fried het elders noemt, “absorbeert”. Het doet juist het tegenovergestelde: het kunstwerk schept afstand tussen zichzelf en de beschouwer, het is een gesloten object

dat naar niets anders verwijst dan naar zichzelf, het opent zich op geen enkele manier naar de beschouwer en werpt haar daarom op zichzelf terug.

Theatraliteit en de tegenhanger ervan, door Fried ‘absorptie’ genoemd, vormen het thema van zijn boek *Absorption and Theatricality, Painting & Beholder in the Age of Diderot* (1980). Een dramatische opvatting van schilderkunst in de tweede helft van de 18^{de} eeuw, die geïnspireerd is door het gedachtegoed van Diderot, leidde er volgens Fried toe dat in het schilderij, dat een zo overtuigend mogelijke illusie moest verbeelden, de figuren dusdanig geabsorbeerd zijn door hun handelingen en door elkaar, dat de beschouwer die naar het schilderij kijkt zich buitengesloten weet. De beschouwer bestaat niet voor de personages in het werk, het tafereel speelt zich af in een eigen, geïsoleerde, ontoegankelijke tijd en ruimte. Als voorbeelden noemt Fried onder andere een schilderij van Chardin, *Un Philosophe occupé de sa lecture* (1753) en een schilderij van Greuze, *L’Aveugle trompé* (1755), waarbij de titels al voor zichzelf spreken. Het feit dat de figuren zich niet van een beschouwer van het kunstwerk bewust zijn, is door de schilder duidelijk gemaakt, het is dus te *zien*: de filosoof is verdiept in zijn studie, de blinde man kijkt het schilderij uit, in de richting van de beschouwer, maar ziet de beschouwer niet. Fried betoogt dat in deze opvatting van schilderkunst van de schilder wordt gevraagd dat hij een paradoxale relatie tussen schilderij en beschouwer creëert: de schilder moet laten zien dat het weergegeven tafereel een in zichzelf besloten, ontoegankelijke situatie is (de filosoof zit te studeren) én dat de beschouwer toch in het tafereel opgenomen is *doordat zichtbaar moet zijn* dat de personages in zichzelf geabsorbeerd zijn en zich in een voor de beschouwer ontoegankelijke ruimte bevinden. Het paradoxale zit hem erin dat de interesse van de buitengesloten beschouwer juist gewekt wordt wanneer dit geabsorbeerd zijn, de fictieve situatie, op een overtuigende manier gestalte heeft gekregen. Fried: “... the demand that the painter bring about a paradoxical relationship between painting and beholder – specifically, that he find a way to neutralize or negate the beholder’s presence, to establish the fiction that no one is standing before the canvas. (The paradox is that only if this is done can the beholder be stopped and held precisely there.)” (Fried 1980, 108). De beschouwer is door de zichtbare, herkenbare ontkenning van haar aanwezigheid geïmpliceerd in het schilderij. Het feit dat Fried zowel in zijn studie van de Franse schilderkunst in de tijd van Diderot, als in zijn essays over Modernisme en minimal art de categorieën absorptie (of anti-theatraliteit) en theatraliteit hanteert, heeft, zoals hij zelf later schrijft in een terugblik op zijn kunstkritische praktijk, nogal wat verwarring veroorzaakt. In deze terugblik stelt

Fried dat tussen hem als historicus van de Franse anti-theatrale traditie en de criticus die ‘Art and Objecthood’ schreef een brede kloof gaapt (Fried 1998, 51). In het eerste geval, dat van de Franse schilderkunst, was het hem te doen om een historisch begrip van deze schilderkunst en weigerde hij principieel om waardeoordelen te geven; in het tweede geval zag hij het juist als zijn taak om waardeoordelen uit te spreken. Tegelijkertijd moet Fried toegeven dat het latere essay tot een traditie van ‘anti-theatrale kritiek’ behoort die is ontstaan in de tijd van Diderot, twee eeuwen eerder. Volgens mij maakt dit het alleszins gerechtvaardigd om inhoudelijk een direct verband te leggen tussen Frieds kunsthistorische en zijn kunstkritische werk.

Minimal art, betoogt Fried, keert de relatie tussen absorptie en theatraliteit, zoals Diderot die eiste van de schilderkunst, om: er is geen virtuele ruimte ‘in’ het werk, er is alleen een in zichzelf voltooid, autonoom object, een ‘specific object’ zoals Donald Judd het noemde in zijn artikel ‘Specific Objects’ (voor het eerst gepubliceerd in 1965 in *Arts Yearbook*, 8, New York). Dit brengt een (over)bewust-zijn bij de beschouwer teweeg van het eigen kijken naar het werk. Het kunstobject dwingt de beschouwer in een *situatie* waarin zij zich bewust wordt van de omringende ruimte en van het gedrag dat haar door het kunstwerk wordt opgelegd. Het kunstwerk transformeert de tentoonstellingsruimte in een theatraal decor dat de beschouwer manipuleert door haar te dwingen of te verleiden om een bepaalde houding aan te nemen of een bepaald gedrag te vertonen.⁹¹

Dit bewustzijn van het eigen gedrag en de sensatie dat een bepaald gedrag wordt voorgeschreven is inderdaad gemakkelijk na te voelen bij dit type kunst. De beschouwer loopt om het object heen (een ‘doos’ van Morris), of erlangs (een langgerekte wandsculptuur van Judd), wordt expliciet uitgenodigd om over het object heen te lopen (een vlakke vloersculptuur van Carl Andre), wordt als het ware tegen de wanden van de tentoonstellingsruimte aangedrukt wanneer het kunstobject bijna de hele ruimte vult (de cederhouten sculptuur van Andre in de collectie van het Haags Gemeentemuseum), enzovoort. Het eigenlijke werk en de ‘situatie’ die het creëert zijn niet van elkaar te scheiden.

⁹¹ In zijn aanval op minimal art stelt Fried ook dat minimal kunstwerken geen neutrale objecten zijn, geen “specific objects”, zoals hun makers claimen, maar in feite latent antropomorfe objecten. Als de beschouwer een afstand ervaart tussen zichzelf en de stalen kubus *Die* van Tony Smith (1962), dan wordt dit gevoel van afstand door het kunstwerk opgeroepen op een manier die vergelijkbaar is met de “verontrustende, zwijgende aanwezigheid” van een andere persoon.

De alomvattende theatraliteit van minimal art heeft tot gevolg, zegt Fried, dat deze kunst niets meer is dan “an un compelling and presenceless kind of theatre”. Met andere woorden, het gevolg van hun theatraliteit is dat deze kunstobjecten verliezen aan “presentness” en aan “instantaneousness”, terwijl de kwalificaties ‘aanwezigheid’ en ‘ogenblikkelijkheid’ juist het doel van de kunst behoren te zijn, volgens Fried. De ‘situatie’ wordt belangrijker dan het werk, aldus Fried.

Fried beschouwde minimal art als het einde van ‘hoogmodernistische’ schilderkunst. Hij ziet minimal art evenwel niet in het verlengde van modernistische kunst, als een uitkomst of laatste fase daarvan. Hij maakt tussen de twee een scherp onderscheid, zoals ook blijkt uit zijn studie *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2009). Op dit onderscheid kom ik later in dit hoofdstuk terug.

Ook O’Doherty betoogt dat de context waarin het kunstwerk werd getoond sinds minimal art belangrijker is geworden dan het werk zelf. De context *werd* het kunstwerk, doordat het kunstwerk ingrijpt in zijn omgeving: “In a peculiar reversal, the object introduced into the gallery ‘frames’ the gallery and its laws” (O’Doherty 1999, 15). Het kunstwerk schept het kader voor de galerie en voor de condities waaronder de galerie functioneert. Kort gezegd komt de these van O’Doherty erop neer, dat de ruimte of de omgeving die door het minimalistische kunstwerk wordt geschapen of geëvoceerd, de status van de beschouwer herdefinieert (ibid., 38). De ruimte van het kunstwerk is van nu af aan niet langer de ruimte die binnen de grenzen van de omlijsting wordt gearticuleerd, de illusionistische ruimte die in de 18^{de}-eeuwse schilderkunst de figuren absorbeerde of in zich opnam. Dit is nu de daadwerkelijke ruimte waarin het kunstwerk zich bevindt. Omdat de beschouwer zich in diezelfde ruimte ophoudt komt hij (volgens O’Doherty is deze kijker eerder mannelijke dan vrouwelijk) terecht *in* het kunstwerk, en wordt hij “a wandering phantom – the Spectator”.

Tot zoverre ben ik het grotendeels met Fried en O’Doherty eens, met dit verschil dat volgens mij een onderscheid tussen het werk en de situatie die door het werk opgeroepen wordt obsoleet is geworden, de veroorzaakte situatie is nu deel van het werk, *is* het werk. Met minimal art lijkt daarmee inderdaad een omslag plaats te hebben gevonden waardoor een ander soort beschouwerschap is ontstaan. Mijn kritiek op de theorie van Fried en O’Doherty betreft in de eerste plaats het ideologische karakter van de manier van denken over de verschillende beschouwersrollen. Hiermee hangt een kwalificatie van kunst als goede of slechte kunst samen, al naar gelang het soort

beschouwerschap dat bij een bepaalde soort kunst zou horen. Ten tweede betreft mijn kritiek de dichotomie die voortdurend wordt opgeroepen – ‘voor’ en ‘na’ minimal art, voor en na de lineaire perspectief, oog versus lichaam, ingesloten/uitgesloten, binnen/buiten – die een al te eenvoudige voorstelling geeft van zowel de kunstpraktijk als van de werking van het kunstwerk. Ten derde betreft mijn kritiek het lineaire tijdsbesef dat inherent is aan de besproken theorieën en de aanname van de ontwikkeling van de westerse kunst als een chronologie met een wetmatige dynamiek. Ook dit betekent een simplificatie van de kunstpraktijk en het veronderstelt een geschiedopvatting die uitgaat van één grote, onvermijdelijke en causaal verklaarbare stroom van gebeurtenissen waarin ieder oeuvre, ieder kunstwerk keurig in te passen is. Ook in de kunst van vóór minimal art is de lichamelijke en gesitueerde beschouwer van essentieel belang. Zij wordt door de perspectiefconstructie zelfs als noodzakelijk verondersteld en is er onderdeel van.

5.3 *In- en uitsluiting van de beschouwer*

Om de kwestie van de bijzondere interactie tussen beschouwer en kunstwerk nader te belichten keer ik terug naar Frieds thematiek van ‘absorption and theatricality’. Dit doe ik vrij uitgebreid, omdat hier een verschil van inzicht tussen Fried en mijzelf aan de orde komt dat de kern raakt van mijn betoog.

Volgens Fried vroeg de Franse opvatting over schilderkunst in de tweede helft van de achttiende eeuw (zoals verwoord door Diderot) van de schilder, dat hij door middel van het schilderij gestalte geeft aan een paradoxale verhouding tussen schilderij en beschouwer. De paradox bestaat eruit, zoals ik hierboven uiteenzette, dat het schilderij de aanwezigheid van een beschouwer *ontkent* omdat de in het schilderij afgebeelde figuren volledig in hun handelingen opgaan (geabsorbeerd zijn), terwijl het schilderij tegelijkertijd veronderstelt dat het *wordt gezien*: de aanwezigheid van een beschouwer is immers de rechtvaardiging van het bestaan ervan. Zodoende is de beschouwer tegelijk wel en niet aanwezig. Deze tamelijk ingewikkelde paradox komt opnieuw aan de orde in Frieds boek over hedendaagse fotografie, *Why Photography Matters as Art as Never Before* (2009). Dit boek is een vervolg op zijn uiteenzetting over het thema van ‘absorption and theatricality’, alsook op zijn kruistocht tegen ‘literalist art’.

Why Photography Matters as Art as Never Before behandelt het fotografisch werk van een generatie kunstenaars die vanaf begin jaren tachtig werkzaam is, onder wie Jeff Wall, Jean-Marc Bustamante, Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer, Andreas Gursky, Rineke Dijkstra, Thomas Demand, en Bernd en Hilla Becher (de laatsten behoren als enigen tot een oudere generatie). Fried stelt dat de ‘tableaux’, zoals hij hun fotowerken noemt (term die hij ontleent aan Jean-François Chevrier, een Franse kunsthistoricus gespecialiseerd in de toepassing van fotografie in de hedendaagse kunst), de erfenis in zich dragen van de problematiek van theatraliteit en anti-theatraliteit zoals die voor het eerst circa 1750 in Frankrijk gestalte kreeg. Ook actualiseert de term *tableau* de tegenstelling tussen ‘high modernism’ en ‘minimal art,’ zoals door Fried behandeld in “Art and Objecthood”. Kenmerkend voor het fotowerk als ‘tableau’ zijn de grote schaal, een sterke frontaliteit en het feit dat het gemaakt is om aan de muur te hangen (in plaats van als foto in een fotoboek te worden opgenomen) en wel op zo’n manier dat er een grote afstand tussen kijker en werk is (Fried 2009, 40). Volgens Chevrier roept het Franse woord *tableau* connotaties op van “constructedness” en van “being the product of an intellectual act”, connotaties die het woord ‘picture’ mist (ibid., 146). Chevrier lijkt hiermee te willen zeggen dat een dergelijke foto meer gewicht, een grotere zelfstandige aanwezigheid heeft dan een foto die ‘zomaar’ genomen is. Het is geen kiekje, maar een grondig van tevoren doordachte en geconstrueerde compositie.

Fried betoogt dat het probleem van ‘absorption and antitheatricality’ gethematiseerd wordt in een aantal van de meest karakteristieke werken van genoemde kunstenaars (ibid., 145). Het oeuvre van Gursky, Wall, Struth en anderen herneemt de antitheatrale impuls die door minimal art beëindigd was: hun werk “marks a resumption, not so much after as across a minimalist and postminimalist interregnum, of the antitheatrical impetus” (ibid., 162). Fried spreekt van “a renewed and revised antitheatrical tradition” (ibid., 165). ‘Absorption’ wil zeggen, zoals Fried het nu definieert: “the picture is what it is regardless of the ‘performance’ of the viewer, who finds himself confronted with the challenge of coming to terms with it simply as it stands” (ibid., 333). Theatraliteit is precies het tegenovergestelde: “the work depends on enticing the viewer into a kind of indeterminate, open-ended situation of which the hollow steel cube itself is only one ingredient.” Fried beschrijft als voorbeeld van een ‘puur theatraal’ werk de sculptuur *Die* (1962/68) van Tony Smith, een holle stalen kubus van 183 x 183 x 183 cm (afbeelding 14).

Frieds argumentatie berust op de tegenstelling tussen de ‘uitsluiting’ en de ‘insluiting’ van de beschouwer. In ‘Art and Objecthood’ had hij dit als volgt omschreven: “Whereas in previous art ‘what is to be had from the work is located strictly within it’, the experience of literalist [i.e. minimal] art is of an object in a *situation* – one that, virtually by definition, *includes the beholder*” (citaat in Fried 2009, 323, cursivering van Fried.) In het eerste, absorptieve, geval bevindt dat, wat een kunstwerk de beschouwer te bieden heeft, zich *erin*, in het tweede, theatrale geval is dat, wat het kunstwerk te bieden heeft, gelocaliseerd in *de situatie* waarin het werk zich bevindt en die ook de beschouwer omvat. Fried stelt dat de werking van het kunstwerk in het eerste geval bepaald (‘determinate’) is, terwijl in het tweede geval die werking onbepaald (‘indeterminate’) is, de beschouwer wordt aan haar lot overgelaten. Weliswaar wordt zij door het werk aangezet tot een theatrale performance, wat toch een zekere mate aan bepaaldheid veronderstelt, maar h  e zij deze performance uitvoert is helemaal open en ongedefinieerd en de manier waarop zij het werk ervaart of hoe zij het interpreteert, hangt volledig van haar af. Het kunstobject wordt dus in zekere zin vervangen door de ervaring van het werk en van de situatie die door het werk wordt opgeroepen. Fried: “The literalist object itself is in effect replaced by the embodied subject’s ongoing and in principle open-ended experience not only of that object but also of the total situation in which the subject finds himself or herself by virtue simply of entering the room” (ibid., 288). Minimal art legt het primaat bij “the experiencing subject” (ibid., 289). Fried heeft als een van de eersten de aandacht gevestigd op het theatrale aspect dat ontegenzeggelijk eigen is aan minimal art. De kunst die na minimal art kwam maakte deze theatraliteit expliciet, te denken is bijvoorbeeld aan happening (happening ontstond ongeveer gelijktijdig met minimal art), performance, installatiekunst, participatiekunst, enzovoort. In deze zin is Frieds analyse voor een groot deel juist. Maar Fried maakt de tegenstelling tussen absorptief en theatraal, uitsluiting en insluiting, bepaald en onbepaald, zeer absoluut. Daarbij verbindt hij aan de twee categorieën een kwalitatief oordeel: absorptieve, antitheatrale kunst is goede kunst, theatrale kunst is slechte kunst, zoals keer op keer blijkt in “Art and Objecthood”.⁹²

⁹² Kemp omschrijft ‘absorptie’ net iets anders, namelijk als “de schijn van de niet-waarneming”. Hiermee lijkt hij de tegenstelling tussen absorptie en theatraliteit enigszins af te zwakken. In de inleiding van zijn essay ‘Verständlichkeit und Spannung.   ber Leerstellen in der Malerie des 19. Jahrhunderts’ schrijft Kemp: “... und wieder wird deutlich dass der Schein einer Nicht-Betrachtung des Betrachters immer tr  gt.” Kemp

De kern van het betoog van Fried (1968, 1980, 2009) betreft dus steeds de kwestie van in- en uitsluiting van de beschouwer en de tegenstelling tussen theatrale en letterlijke minimal art aan de ene kant en antitheatrale en absorptieve hoogmodernistische en 18^{de}-eeuwse schilderkunst aan de andere kant. Het lijkt voor hem een bijna religieuze missie te zijn om aan te tonen dat de enige ware kunst antitheatrale kunst is, die zich in het beste geval in één keer in zijn essentie aan de beschouwer weet te openbaren (“Presentness is grace”). Relativering lijkt hier wel op zijn plaats.

Allereerst is het verschijnsel dat een kunstwerk een situatie schept waar de beschouwer in wordt opgenomen, zeker niet voorbehouden aan minimal en postminimal art. Theatrale beeldende kunst kent een lange geschiedenis. Theatraliteit is bijvoorbeeld prominent aanwezig in de vroeg 20^{ste}-eeuwse kunst, denk aan het Constructivisme en de Proun-experimenten van Lissitzky, aan de multidisciplinaire experimenten van Dada en aan de Merzbau van Schwitters en aan een Surrealist als Dalí die niet alleen schilderijen maakte maar ook totaalinstallaties ontwierp van meubels, gebruiksvoorwerpen en kunstvoorwerpen. Verder terug is te denken aan het 19^{de}-eeuwse verschijnsel van het panorama, dat de beschouwer rondom omgeeft en waar de bezoeker langs moet lopen (of, andersom, het panorama beweegt als een film om de beschouwer heen), denk aan de vele voorbeelden van Barokkunst waar schilderkunst en architectuur zijn geïntegreerd op zo’n manier dat een theatrale totaalervaring wordt gecreëerd waar de beschouwer volledig in wordt opgenomen, zoals ook het geval is bij frescocycli in Renaissance-paleizen en –kerken. Kortom al die kunstvormen waarbij expliciet een beroep wordt gedaan op een belichaamde en gesitueerde beschouwer.

Ook de stelling van Fried dat de werking van een minimal kunstwerk volkomen open en onbepaald is, behoeft relativering, het is zelfs de vraag of deze opvatting houdbaar is. Een wandobject van Judd, dat bestaat uit een ritmische en lineaire opeenvolging van een aantal identieke, maar proportioneel veranderende eenheden, schrijft vrij precies een bepaald gedrag voor (afbeelding 15). Er is eigenlijk maar één ‘juiste’ manier om het te zien, namelijk door er van dichtbij langs te lopen van de ene kant naar de andere, waarbij je er aan de kopse kanten van het holle object, aan de twee uiteinden dus, bovendien toe wordt uitgenodigd om er doorheen te kijken. Of hooguit twee manieren: van een afstand doet het werk zich voor als een horizontale band op de muur.

1985 b, 307. Kemp heeft het hier over het schilderij *De dood van Maarschalk Ney* (1868) van Léon Gérôme.

Iets soortgelijks geldt voor het werk van Andre. “Mijn idee van sculptuur is een weg”, zei hij ooit in een interview. “Je reist er overheen, of erlangs.”⁹³ Er is niet één standpunt van waaruit je de weg kan overzien, benadrukte Andre, er is alleen het bewegend standpunt van een beschouwer die de weg volgt. Daarom heeft sculptuur een “oneindig gezichtspunt”. Zo’n sculptuur-als-weg, *Thrones* (1978), was in 2010 te zien op de overzichtstentoonstelling van Andre in Museum Kurhaus in Kleef (afbeelding 16). *Thrones* bestaat uit 100 identieke balken van dennenhout, afwisselend staand en liggend. De losse elementen meten 30 x 30 x 91 centimeter, een standaardmaat die Andre voor veel van zijn houten sculpturen gebruikt, zodat de totale lengte van het werk ruim 30 meter is. Van een afstand bezien lijken de balken inderdaad op een soort monumentale zetels of ‘tronen’. De afstand tussen de balken choreografeert de pas van de beschouwer die erlangs loopt. Het is een zintuiglijke ervaring, de beschouwer loopt met het werk mee, wordt ertoe uitgenodigd om zich te concentreren op maat, proportie, op verschillen in grootte enzovoort.

De opvatting van sculptuur als een ‘weg’, zonder één bepaald standpunt van waaruit de weg overzien kan worden, wijkt inderdaad af van de opvatting van een schilderij dat een min of meer vast standpunt voorschrijft (maar al minder sterk van klassieke sculptuur die vraagt om van alle kanten bekeken te worden). Dit bewegende, onbepaalde, ‘oneindige gezichtspunt’ wil echter zeker niet zeggen dat daarmee ook de ervaring van een sculptuur van Judd, Andre of Smith ‘onbepaald’ is of dat de ‘situatie’, die door het werk tot stand wordt gebracht, onbepaald is.

De essentie van Frieds kritiek op ‘de onbepaaldheid van de situatie’ is zo bezien eerder te vinden in de toevoeging “(a kind of indeterminate, open-ended situation) *of which the hollow steel cube itself is only one ingredient.*” [cursivering JW] Fried vindt de holle stalen kubus als slechts een ingrediënt in een situatie *te weinig*. De sculptuur is geen autonoom object dat een bepaalde ervaring afdwingt. Het is slechts een ingrediënt van een open kunstervaring en is als zodanig op ‘de situatie’ van de beschouwer gericht en heeft ‘te weinig van zichzelf’. De sculptuur stimuleert hem niet, levert geen voor hem bevredigende ervaring op. Er zit te weinig ‘in’ (terwijl “in previous art ‘what is to be had from the work is located strictly *within it*’”), waardoor de beschouwer zich op zichzelf teruggeworpen voelt. [cursivering JW] Fried mist een innerlijke structuur, een

⁹³ Phyllis Tuchman: ‘An interview with Carl Andre’, *Artforum*, vol. VIII, nr.10, juni 1970, p.57.

innerlijke rijkdom, die hem als beschouwer in staat zou stellen zich te verdiepen in het kunstwerk.

De kwalificatie dat hetgeen het kunstwerk te bieden heeft 'er in' zit, in plaats van dat het iets teweegbrengt 'buiten zichzelf' is geen rationele basis voor een waardeoordeel over het kunstwerk, ook al doet Fried zijn best om zijn oordeel als een sluitende, onweerlegbare redenering te doen klinken. Zijn oordeel is gebaseerd op een bepaalde persoonlijke voorkeur, op het verlangen zich te kunnen verdiepen, zichzelf te kunnen verliezen in een kunstwerk. Een minimal art object staat dat niet toe, want het kunstwerk richt de aandacht van de beschouwer niet op zichzelf, maar op de omgeving. De situatie is belangrijker dan het kunstwerk zelf. Fried wijst een veranderde rol van het kunstwerk als aanstichter van een situatie radicaal af.

De vragen die zich hier opdringen zijn: schept niet *ieder* kunstwerk, klassiek of minimal, een 'situatie' waar de beschouwer, wil zij het werk kunnen ervaren, deel van uitmaakt? Geldt dit niet voor alle kunst sinds de vroege Renaissance? En is andersom ook in het geval van minimal art de fysieke aanwezigheid van het kunstobject voor de beleving ervan (voor de beleving van de situatie die het teweegbrengt) niet essentieel?

Waar het Fried werkelijk om lijkt te gaan is eerder dat het minimal kunstwerk weinig 'vertelt', dat het biedt geen blik biedt op een andere, een 'hogere' werkelijkheid. De ervaring van een minimal kunstwerk komt dicht bij een ervaring van de dagelijkse wereld, het is een alledaagse ervaring die door het kunstwerk 'gere-presenteerd' wordt. Een klassiek kunstwerk (tot en met, in de opvatting van Fried, het Hoogmodernisme) representeert een 'andere' wereld. Echter, hoe gesloten en theatraal het ook mag zijn, een minimal kunstwerk is mijns inziens wel degelijk een representatie, te weten van de concrete, alledaagse wereld. Met minimal art is, evengoed als bij klassieke kunst, sprake van een representatie die door de beschouwer *als zodanig* moet worden herkend. Evenals ieder kunstwerk is een minimal kunstobject een object dat gemaakt is om bekeken te worden en te worden *herkend* als een ding dat gemaakt is om te worden bekeken.

Fried spreekt naar aanleiding van de absorptieve 18^{de}-eeuwse schilderkunst van de paradoxale verhouding tussen kunstwerk en beschouwer, waarbij de beschouwer buitengesloten wordt, terwijl haar aanwezigheid tegelijkertijd door het schilderij wordt verondersteld. In mijn opvatting wordt de aanwezigheid van de beschouwer *altijd* door het kunstwerk verondersteld, of dat nu ingesloten of buitengesloten is en *vaak in beide hoedanigheden tegelijk*.

Ter illustratie van deze paradox van tegelijkertijd buitengesloten en opgenomen zijn noem ik het schilderij *Het Kaartenhuis* van Chardin (ca.1737, National Gallery of Art, Washington D.C.), een van de schilderijen die door Fried zijn gekozen is als voorbeeld van een ‘absorptief’ schilderij (1980, 53). Het toont en profileert een jongen die speelkaarten rechtop op tafel zet. In een opengeschoven tafellade staan nog twee kaarten: de ene, een hartenboer, is naar ons toegedraaid, de andere staat met de achterkant naar ons toe. Volgens Fried emblematischeert de open kaart het gegeven dat het oppervlak van het schilderij naar ons is toegekeerd en dus open is voor onze blik. Fried neemt dit schilderij in *Why Photography Matters* opnieuw tot uitgangspunt om zijn theorie van absorptie toe te lichten (nu in relatie tot het fotografische werk van Jeff Wall). De omgekeerde kaart, schrijft Fried, symboliseert de mentale ‘afwezigheid’ van de jongen, zijn voor ons “sealed off consciousness”. Hij vervolgt: “The juxtaposition of the two cards thus offers a condensed statement of the structural duality of the painting as a whole, at once facing the beholder as artifact and closed to him or her as representation (Fried 2009, 39)”.

Fried trekt uit deze constatering merkwaardigerwijs geen conclusies. Hij wijst hier in mijn opvatting op een cruciaal punt. Hij raakt met ‘structurele dualiteit’ aan ‘de structuur zelf van zichtbaarheid’ van het kunstwerk die ik eerder ter sprake bracht, de structuur ‘van zien en gezien worden’ die geësceneerd wordt door het kunstwerk. Hij laat dit punt verder echter ten onrechte voor wat het is en verbindt er geen conclusies aan voor zijn theorie. In al zijn teksten richt Fried zich hoofdzakelijk op het aspect van het in zichzelf besloten zijn van een schilderij, zoals bij Chardin, óf op het theatrale, naar buiten gericht zijn van een minimal kunstwerk. Het dualistische karakter van het kunstwerk wordt door hem verder nauwelijks uitgewerkt.

In tegenstelling tot wat Fried oproept heeft alle westerse schilderkunst sinds Giotto, zo is mijn opvatting, deze tweeledigheid, in meer of mindere mate, in zich. ‘Insluiting’ en ‘uitsluiting’ lijken twee polen te zijn waartussen kunst zich beweegt. Soms overheerst de ene, soms de andere positie, maar beide aspecten zijn in principe altijd in het kunstwerk aanwezig.⁹⁴ Deze tweeledigheid heeft alles te maken met de kern van de receptie-esthetische aanname van wat het kunstwerk is, een aanname die in zijn algemeenheid geldigheid lijkt te hebben voor een westerse kunstopvatting, namelijk dat

⁹⁴ Hoe fundamenteel deze dualiteit is voor ons kunstbegrip heeft Richard Wollheim laten zien in *Painting as an Art*, 1987.

kunstwerk een object is dat gemaakt is met de intentie om te worden bekeken, het richt zich tot een beschouwer die er iets mee moet aanvangen.

De dualiteit van minimal art zit hem er in dat het werk ons, de beschouwer, in letterlijke zin buitensluit (de kubus is gesloten, we kunnen er nergens in, zelfs niet met de blik), terwijl het *in de werking* ervan de beschouwer juist insluit. We worden immers opgenomen in een door het werk geïnitieerde ‘performance’. Een minimal kunstwerk *kan* ons niet virtueel buitensluiten (zoals een schilderij van Chardin dat wél doet), omdat er geen illusionistische afbeelding is.

Het gaat hier om het verschil tussen een letterlijke en virtuele uitsluiting. Het ‘literalistische’ kunstwerk valt samen met zijn uiterlijke verschijningsvorm. Dit is wat Robert Morris bedoelt wanneer hij minimale sculpturen omschrijft als *Gestalt*: “Characteristic of a gestalt is that once it is established all the information about it, *qua* gestalt, is exhausted”.⁹⁵ In letterlijke zin sluit een minimale sculptuur de beschouwer buiten: het object is er, onomstotelijk, als ‘specific object’ dat naar niets anders verwijst dan naar zichzelf, het is ‘onbeschreven’. Maar in de werking ervan sluit het de beschouwer juist in, door te demonstreren dat het deel uit maakt van dezelfde werkelijkheid waarin ook wij ons bevinden. Daarom vraagt het om een bepaalde respons, een bepaalde wijze van waarnemen, die door Fried wordt omschreven als een theatrale performance. Het is dan ook begrijpelijk en zeker niet verkeerd dat Fried het woord ‘literal’ gebruikt. Alleen, voor hem is dit een negatieve kwalificatie. In mijn kunstopvatting is er aan ‘letterlijk’ op zichzelf geen negatieve of positieve lading te verbinden, evenmin als aan ‘virtueel’.

In zijn boek over fotografie geeft Fried zich niet consequent rekenschap van het onderscheid tussen aan de ene kant de (vermeende) inhoud van een werk (de afbeelding) en aan de andere kant het werk als artefact en evenmin van de wisselwerking tussen de twee, dus van de tweeledigheid van het kunstwerk. Deze tweeledigheid pas niet in zijn betoog, omdat het hem te doen is om een kwalitatief onderscheid tussen het ene en het andere type kunst. Een gevolg van deze normatieve focus is dat Fried belangrijke aspecten van de door hem besproken kunstwerken over het hoofd ziet en dat hij uitkomt bij een eenzijdige interpretatie. Het kan ook zijn dat hij die bepaalde aspecten opzettelijk negeert, omdat ze niet passen in zijn theorie, in welk

⁹⁵ Citaat in Fried 2009, 333, afkomstig uit Morris’s essay ‘Notes on Sculpture, Part 1’, oorspronkelijk gepubliceerd in *Artforum*, vol. 4 (februari 1966).

geval hij de kunstwerken ondergeschikt maakt aan zijn betoog en ze reduceert tot illustraties daarvan.

In *Why Photography Matters*, waarin het dus gaat om fotografie die volgens Fried “a renewed and revised antitheatrical tradition” vertegenwoordigt, gaat de sterke nadruk op de ‘antitheatrical impetus’ ten koste van de aandacht voor het fotografische kunstwerk als artefact, als object (Fried 2009, 165). Wanneer Fried het heeft over een “strategy of exclusion in recent art photography” (ibid., 299) betreft hij dit op de *afbeelding*, op de representatie van de foto. Een voorbeeld is *Stateville, Illinois* van Andreas Gursky, een kleurenprint uit 2002 (afbeelding 17). Dit is een panoramische foto van een gevangenis in de traditionele architecturale gedaante van een panopticon.⁹⁶ De gevangenen bevinden zich achter doorzichtige stalen hekken, in lange rijen cellen rondom een lege middenruimte, in vier etages boven elkaar. Voor de bewakers zijn ze volledig zichtbaar, ze zijn onderworpen aan het regime van het alziend oog van het panopticon. Maar voor de beschouwer van de foto zijn ze onzichtbaar, omdat de afstand te groot is en omdat de zilverkleurige hekken, hoe transparant ook, de blik verstrooien en het zicht benemen op wat zich daar achter bevindt.

Volgens de interpretatie van Fried laat deze foto zien dat de beschouwer buitengesloten is uit de gevangenis (2009, 169). (Andersom wordt daarmee ook het opgesloten zijn van de gevangenen benadrukt, al gaat Fried hier niet op in.) Dit maakt de foto volgens Fried tot een absorptief kunstwerk. De beschouwer maakt geen deel uit van het tafereel en weet zich buitengesloten, net zoals de beschouwer van 18^{de}-eeuwse Franse schilderkunst. Fried vat dit in genoemde terugblik op zijn eigen werk nog eens als volgt samen: “Voor Diderot, en in de Franse antitheatrale traditie in het algemeen, was het de cruciale taak van de schilder om dat, wat ik de oeroude conventie dat schilderijen zijn gemaakt om bekeken te worden heb genoemd, te negeren of te neutraliseren” (1998, 47,48).

Het is mogelijk dat Gursky deze uitsluiting van de beschouwer op symbolische wijze wil laten zien. Maar wat de foto mijns inziens bovendien, of misschien bovenal, laat zien, is dat de beschouwer niet alleen buitengesloten is uit de *afbeelding* of het verhaal, maar ook buitengesloten uit het *beeld*, uit de foto als ding. De foto heeft een metathematiek omdat de afbeelding van de gevangenis *als beeld* is gethematiseerd. Het abstracte raster van de glanzende hekken, de sterke reflecties op de overdreven

⁹⁶ Gursky brengt met dit werk de principes van panorama en panopticon samen.

gepoetste vloer die het zicht op de vloer-als-afbeelding belemmeren, de (voor de afstand) te kleurrijke en minutieuze (maar niet duidbare) details achter de hekken, dit alles maakt de beschouwer ervan bewust dat zij kijkt naar een object, een gemanipuleerd beeld.

Deze foto is zodoende enerzijds een representatie van een virtuele ruimte, zoals foto's dat meestal zijn, maar anderzijds is de foto een concreet object dat voor de blik ondoordringbaar is, het oppervlak is niet transparant, de ruimte blijft voor ons gesloten. De beschouwer weet dat zij kijkt naar een object waartoe zij geen 'toegang' heeft. Het werk werpt de beschouwer op zichzelf terug. Het feit dat het thema van deze foto een gevangenis is, benadrukt dit nog eens. Maar het is niet noodzakelijk om het bouwsel als gevangenis te herkennen om toch direct te ervaren dat je een buitenstaander, 'buitengesloten' bent. In mijn opvatting is het deze tweeledigheid van afbeelding en beeld, een tweeledigheid die duidt op het naar zichzelf verwijzende karakter van de foto *als foto*, waardoor we de foto als kunstwerk accepteren. Hier krijgen we zicht op het kritische potentieel of de zelfreflexiviteit van het werk, die dus alles te maken heeft met de tweeledigheid van het kunstwerk. Fried is door zijn eenduidige benadering niet in staat om tot een dergelijke analyse te komen.

Een enkele keer refereert Fried (2009) aan de wisselwerking tussen foto en beschouwer, in lijn met zijn opmerking over 'de oeroude conventie dat schilderijen gemaakt zijn om bekeken te worden'. Bijvoorbeeld wanneer hij verrassend, en mijns inziens terecht, stelt dat "de beladen ruimte tussen foto en beschouwer" de eigenlijk betekenis is van de *Paradise* serie van Thomas Struth (genomen tussen 1998 en 2001), een reeks foto's van ondoordringbare jungles en groene bossen.⁹⁷ Fried trekt hieruit echter niet de logische conclusie dat deze strategie, die er op is gericht om de ruimte tussen werk en beschouwer te activeren, verwant is aan de strategie van minimal art.

Fried erkent dus hier en daar dat in veel van deze foto's naast 'absorptie' ook dingen aan de hand zijn die eerder te maken hebben met 'theatraliteit'. Hij negeert ze echter verder en benadrukt door het hele boek heen het geabsorbeerd zijn, het op zichzelf betrokken zijn van een wereld in de foto, waardoor de beschouwer zich buitengesloten weet.

⁹⁷ Fried (2009, 300): "Struth's own understanding of his project is characteristically 'spiritual' – the pictures in his view 'emphasize the self' and provide occasions for meditation and internal dialogue. No doubt this is true, but their deepest significance lies elsewhere, in the charged space between photograph and viewer."

Als laatste voorbeeld van Frieds benaderwijze van de fotografie noem ik de familieportretten van Struth. Dit zijn zeer grote, soms zelfs levensgrote groepsportretten die door onderwerp, compositie en formaat inderdaad directe associaties oproepen met het klassieke *tableau* zoals omschreven door Chevrier. In veel opzichten echter doen deze portretten tegelijkertijd juist het tegenovergestelde van ‘absorptie’.⁹⁸

De familieportretten van Struth zijn monumentaal van karakter, ze hebben de allure van een ceremonieel genre, zoals het familieportret dat ooit had in de schilderkunst en in de begintijd van de fotografie. In dit verband is het zinvol om stil te staan bij de wijze waarop Struths portretten tot stand komen. De fotosessie is bij hem, zoals uiteen wordt gezet in de inleiding bij de tentoonstellingscatalogus *Familienleben* (2008), een plechtigheid die volgens vaste regels verloopt en waar een aantal ontmoetingen aan vooraf gaat (Conrath-Scholl, 2008, 9). Struth werkt niet in opdracht, hij fotografeert alleen vrienden en bekenden. De meesten van hen kent hij uit de kunstwereld, het zijn verzamelaars, collega-kunstenaars, museummedewerkers. Samen met hen bepaalt hij waar ze geportretteerd worden, in de woonkamer, de keuken, op het tuinterras. In ieder geval op een plek waar ze vaak als gezin samen zijn en waar, belangrijke voorwaarde, voldoende daglicht is, er wordt niet geflitst. De foto's worden gemaakt met een grote platencamera. De uitgeprinte formaten zijn relatief groot, 125 bij 160 centimeter is geen uitzondering. Deze formaten dragen sterk bij aan het ceremoniële karakter van de foto's. De geportretteerden zijn vereeuwigd binnen de hechtheid van de familieband. Of het nu een gezin is uit Lima, Chicago, Keulen, Milaan of Hiroshima, ze zijn allemaal even beheerst en bewegingloos. Het kan bijna niet anders of Struth heeft hun ook gevraagd om niet te lachen, want een glimlach is zelden te bespeuren. De geportretteerden concentreren zich op de lens van de camera. Dat is ook nodig, want de sluitertijd kan oplopen tot acht seconden. Gedurende de seconden dat de foto genomen wordt, kijkt Struth niet door de lens van zijn camera, maar staat hij er naast. Dit doet hij, zo vertelt hij stevast in interviews, om te voorkomen dat de geportretteerden de illusie hebben dat ze naar de fotograaf kijken. Ze kijken niet naar hem, maar in de lens. De geportretteerden projecteren een beeld van zichzelf op dit moment in de tijd, de sluitertijd. Het is voor de beschouwer van de foto waarneembaar dat deze mensen

⁹⁸ Van 29 november 2008 tot en met 22 februari 2009 waren zo'n dertig foto's uit de serie *Familienleben* in museum De Pont in Tilburg te zien, op een reizende tentoonstelling die door de Photographische Sammlung in Keulen was gemaakt.

zichzelf zien. Ze zijn zich overbewust van zichzelf en van hun positie binnen de constellatie van het gezin. Ieder afzonderlijk individu benut het moment om zich te positioneren ten opzichte van de anderen, bijvoorbeeld door een arm op een schouder of een bovenbeen van de persoon ernaast te leggen of door juist afstand te nemen en op een rigide manier naast een ander te staan, door een houding te imiteren, enzovoort. Alle afgebeelde personen, inclusief de kinderen (zie bijvoorbeeld de foto van het gezin van kunstenaar Gerhard Richter), zijn overduidelijk aan het poseren.

De foto's zijn tot in het kleinste detail fotografisch bepaald. De scherptediepte van de *Schirmer Family* is zeer gering, de personen bevinden zich op een smalle strook tussen een witte tafel en een witte muur. De bloemen op de voorgrond zijn onscherp, de scherpste focus is op het gezicht van de moeder, het enige vrouwengezicht in de groep. De drie mannen staan voor drie vakken van erkerraam, muur en geopende deur, een precieze en formele opstelling die de afstand tussen hen onderling, alsook tussen hen en ons, visueel nog vergroot.

Ook bij veel andere foto's is de gefotografeerde ruimte een ondiep toneel (*The Smith Family*, *The Richter Family*, *The Martin-Mason Family*). Waar de ruimte niet beperkt is, waar de groep bijvoorbeeld poseert op een terras met uitzicht op een heuvel landschap (*The Bernstein Family*) is de groep op zo'n manier opgesteld, dat een rij staande personen een afscheiding vormt tussen het landschap achter zichzelf en de smalle ruimte van het terras vóór hen. Deze afscheiding wordt verder versterkt door laaghangende takken die het zicht op het landschap belemmeren. Of, in een ander geval, is het interieur dusdanig nadrukkelijk vormgegeven en op een 'cleane' manier gefotografeerd (*The Consolandi Family*), in monochroom grijs en zeegroen met hoogglanzende zuilen en ingelijste kunstwerken, dat het effect ook hier van een grote toneelmatigheid is.

Het gemanipuleerde karakter van de afbeelding, de nadrukkelijke vormgeving van de omgeving waarin de personen zich bevinden, het overduidelijke poseren van de geportretteerden, al deze aspecten dragen bij aan een demonstratie van de foto als *constructie*. Deze foto's roepen door hun geconstrueerde aard geen illusionistische werkelijkheid op. Het gevolg hiervan is dat de beschouwer, die door de geportretteerden recht wordt aangekeken, zich net als hen sterk van zichzelf bewust wordt.

Fried bagatelliseert evenwel het poseren van de geportretteerden. Hij legt er de nadruk op dat Struth hen niet voorschrijft waar of hoe ze moeten staan of zitten, maar dat ze zich overal binnen het kader van de foto mogen bevinden op een manier die hen

goeddukt. Fried relateert ook dit bepalen van het kader: “The circumstances are such that a certain element of posing is inevitable, but as a point of principle the sitters are not posed by Struth” (196). De bepaling van het fotografisch kader is echter min of meer de belangrijkste handeling, de sleutelbeslissing, van de fotograaf. In zijn betoog probeert Fried voortdurend de aanwezigheid en de activiteit van de fotograaf te minimaliseren. Zo suggereert hij dat het feit dat de gezinsleden niet naar Struth, maar in de cameralens kijken leidt tot intimiteit. Het projecteren van een spiegelbeeld in de cameralens is, schrijft hij, “something one does by oneself, typically in conditions of privacy”. Dit is mijns inziens dubieus: in een privésituatie in de spiegel kijken is iets heel anders als kijken in een cameralens waar de fotograaf ook nog eens naast staat.

Voor de ervaring van deze foto's is het belangrijk dat Struth ook letterlijk werkt met het gegeven van spiegeling, namelijk doordat ze worden geëxposeerd achter spiegelen glas. Fried betreft dit aspect niet in zijn analyse. Hij benadrukt “the wealth of relationships,” “families as ‘inherently psychologically intense entities’ ”, en “the physical resemblances among them [tussen de leden van een gezin]”, wat allemaal, aldus Fried, tot gevolg heeft dat we ons buitengesloten voelen. We zijn geen deel van het gezin. Die gewaarwording kunnen we delen, we zien inderdaad een fascinerende veelvoudigheid aan relaties tussen de gezinsleden en we raken ervan doordrongen dat we geen deel uitmaken van het geportretteerde gezin. Fried betreft zijn analyse hier uitsluitend op de *afbeelding* van de foto en vergeet daarbij de werking van de foto als *beeld*.

Want tegelijkertijd is er iets anders aan de hand. Het gegeven dat de foto's op Struths tentoonstelling in De Pont achter glas hingen, waarbij de spiegeling van het glas nog versterkt werd door het bovenlicht van de tentoonstellingszalen, gecombineerd met de levensgrote formaten, had tot gevolg dat de beschouwer, die zich dus in mentaal opzicht op grote afstand bevindt van de geportretteerden en ‘er niet bij hoort’, tevens tot onderdeel van het tafereel wordt gemaakt (afbeelding 18). De beschouwer is ongeveer even groot als de afgebeelde personen en ziet zichzelf in het glas gereflecteerd, waardoor zij als reflectie juist wél wordt opgenomen in het groepsportret. Dit is een sterk theatrale situatie waar de beschouwer, of zij wil of niet, in participeert. In mijn opvatting van de interactie tussen beschouwer en kunstwerk maakt de zelfreflectie van de beschouwer in het glas deel uit van de interpretatie van het werk. De beschouwer wordt letterlijk en figuurlijk uitgenodigd om zich te spiegelen aan de situatie in de foto. De context waarin het werk gezien wordt, moet worden mee betrokken in de interpretatie van het werk. De beschouwer wordt als het ware opgenomen in het

groepsportret, ook al is er tegelijkertijd het bewustzijn dat zij vóór een kunstwerk staat. Zij kijkt naar de mensen in de foto en tegelijkertijd naar zichzelf als bezoeker van de tentoonstelling in het museum. Dit leidt tot vragen naar de identiteit van de kijker in relatie tot deze mensen. De foto's van Struth zeggen veel over de maatschappelijke positie van de geportretteerden, zodat de beschouwer wordt uitgenodigd te reflecteren op de eigen maatschappelijke positie in relatie tot de wereld in de foto.

De theatrale werking van de foto's van Struth kan nauwelijks worden overschat. Daar komt bij dat Struth in andere fotoseries de theatraliteit van het kijken naar kunstwerken in een officiële kunstcontext gethematiseerd heeft, zoals in zijn foto's van groepen mensen in musea. Fried daarentegen spreekt over de foto's van Struth als een “tour de force of antitheatrical art despite the overall frontality of the image” (203). Ik kan me niet aan de indruk onttrekken dat de tour de force niet Struth betreft, maar Fried zelf, die zijn best doet om de “anti-theatrical sensibility” en de “anti-theatrical values” van deze portretten aan te tonen (204). De foto's van Struth zijn mijns inziens veel complexer dan dat. Er is op het niveau van de afbeelding én op het niveau van het beeld zowel insluiting en uitsluiting, absorptie en theatraliteit. Precies in deze dubbelzinnigheid schuilt de kracht van de groepsportretten van Struth.

Samengevat: Fried (2009) negeert die aspecten van de door hem besproken kunstwerken die zijn theorie van absorptie en theatraliteit weerspreken. Daarmee simplificeert hij het complexe karakter van zowel deze fotografie als van minimal art. Frieds betoog over de fotografie is grotendeels gebaseerd op een idee van het kunstwerk als een structuur van een vorm en een inhoud, waarbij hij de inhoud **vooral mimetisch en iconografisch duidt. Zijn analyses suggereren dat “het kunstwerk hetzelfde is als zijn inhoud”, zoals Sontag schreef. Dit is in wezen een mimetische kunstopvatting, Fried begrijpt en waardeert het kunstwerk primair naar de mate waarin het een afbeelding van iets anders is, niet als een dualistisch en toch samenhangend beeld dat meer is, of iets anders, dan de afbeelding.**⁹⁹

⁹⁹ Dit wordt bijvoorbeeld duidelijk waar Fried zijn aanvankelijke onbegrip of gebrek aan waardering voor de foto van *The Martin-Mason Family, Düsseldorf*, uitlegt als een gebrek aan “emotional acces, or sense of overall intelligibility”. Dit weerhoudt hem ervan “to ‘read’ the work or ‘get into’ it”. Ook al zet hij deze woorden tussen aanhalingstekens, de woordkeuze is treffend. Fried waardeert een werk naarmate hij zich ermee kan identificeren.

Frieds boek over de fotografie is uiteindelijk een bevestiging van de eerder **ingenomen standpunten ten aanzien van minimal art** (zoals verwoord in “**Art and Objecthood**”). In de ijver om aan te tonen dat de door hem beschreven fotografie na een (post-)minimalistisch tijdperk de hervatting is van de ‘**antitheatrale impuls**’, laat Fried de tweeledigheid van de betreffende werken onderbelicht. Deze benadering leidt tot een negeren van het kunstwerk als een geconstrueerde beeld (inclusief de wijze van totstandkoming van het werk) en tot de ontkenning van de wezenlijke dualiteit van het kunstwerk als afbeelding en beeld.

Weliswaar omschrijft Fried aan het einde van zijn boek de paradox van afbeelding en artefact als “**the double valence of absorption and to-be-seenness**” (349). “**To-be-seenness**” is wat ik het zelf-bewustzijn van het kunstwerk noem: het kunstwerk drukt uit dat het de bedoeling is dat het gezien wordt, het richt zich tot een **beschouwer**. Maar dit aspect van “**to-be-seenness**” wordt door Fried nauwelijks uitgewerkt en evenmin trekt hij geen conclusies uit deze “**double valence**”. Tenslotte reflecteert Fried niet op de eigen positie als beschouwer, hij maakt zichzelf bij wijze van spreken onzichtbaar. Door dit te doen suggereert hij dat zijn interpretatie objectieve geldigheid heeft. Geen enkele interpretatie kan in mijn opvatting objectieve geldigheid hebben.

In weerwil van het betoog van Fried, getuigt een belangrijk deel van de door hem **besproken foto’s juist van een doorwerking van de erfenis van minimal art**. Minimal art, zo blijkt hier, heeft, naast andere dingen, ook geleid tot een nieuwe opvatting van fotografie. De fotografie die een *directe* voortzetting is van minimal art komt bij Fried evenwel niet ter sprake. In *Why Photography Matters as Art as Never Before* negeert Fried de geschiedenis van de conceptuele fotografie, of de geschiedenis van de rol van de fotografie in de conceptuele kunst, hiermee **suggererend dat deze fotografie “does not matter as art”**. Te denken is aan het werk van Giovanni Anselmo, Jan Dibbets, Ger van Elk, Ed Ruscha, John Baldessari, Dan Graham, Bruce Nauman, Hans Feldmann, Robert Barry, Richard Long, Sherrie Levine, Louise Lawler en vele anderen. In hun werk gaat het inderdaad om de foto als artefact, als object, deze kunstenaars problematiseren de **foto als illusionistische (‘absorbistische’) afbeelding**. Conceptuele fotografie is in alle opzichten, ook bijvoorbeeld wat betreft formaat, kadrering, cameratechniek, wijze van exposeren, enzovoort het tegendeel van het ‘tableau’.

De eenzijdige nadruk op de foto als afbeelding, waarbij de inhoud van het werk gelegen zou zijn in die afbeelding, negeert de aanwezigheid van het kunstwerk als materieel object. Bovendien wordt niet alleen het kunstwerk als concrete, materiële aanwezigheid genegeerd, maar ook de lichamelijke en gesitueerde aanwezigheid van de beschouwer. Het kijken naar kunst is, naar mijn overtuiging, een dynamische, performatieve verhouding tussen kijken en bekeken worden (de beschouwer ziet zichzelf gespiegeld in het glas) door een beschouwer die, zoals Merleau-Ponty het noemt, van hetzelfde ‘vlees’ is als de wereld waar zij, met het kunstwerk, deel van uitmaakt, zoals ik dat heb samengevat in het begrip verticon. Fried betreft de lichamelijk aanwezige beschouwer niet bij zijn interpretaties omdat hij een zeer bepaalde, zij het niet geëxpliciteerde, opvatting heeft van beschouwerschap, zoals ik in 5.4 zal laten zien. In deze opvatting gebeurt het kijken naar kunst vooral met de ogen (en de hersenen), de overige zintuigen en de rest van het lichaam spelen geen rol, evenmin als de contextualiteit van het beschouwerschap.

5.4 Twee soorten beschouwers: oog of lichaam

De vraag naar de manier waarop de nieuwe beschouwer, geboren met minimal art, zich verhoudt tot een er noodzakelijk aan voorafgaande beschouwer (ieder kunstwerk veronderstelt immers een beschouwer, ook vóór minimal art) komt bij de meeste auteurs niet aan de orde. Fried is hierop een uitzondering. Ook al schiet Fried's theorie in mijn ogen in meer dan één opzicht tekort, zijn poging om over de verhouding tussen de nieuwe beschouwer en een eerdere beschouwer een samenhangende theorie te ontwikkelen verdient waardering.

Wat hield de ‘geboorte van de beschouwer’ nu eigenlijk in?

Zoals gezegd postuleert Fried een fundamentele tegenstelling tussen hoogmodernistische kunst en minimal art, een tegenstelling die in zijn visie gemarkeerd wordt door de geboorte van de beschouwer.¹⁰⁰ Fried reageerde met zijn ‘Art and Objecthood’ op de een jaar eerder door Morris gepubliceerde ‘Notes on Sculpture’,

¹⁰⁰ ‘Hoogmodern’ is voor Fried het werk van met name Kenneth Noland, Morris Louis, Jules Olitski en Frank Stella, die hij “radicaal abstracte kunstenaars” noemt (Fried 1998, 41).

waarin Morris het belang benadrukte van de rol van de beschouwer in minimal art. In 'Notes on Sculpture, part II', schreef Morris hierover:

"The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light and the viewer's field of vision. The object is but one of these terms in the newer aesthetic. It is in some way more reflexive because one's awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context. Every internal relationship, whether it be set up by a structural division, a rich surface, or what have you, reduces the public, external quality of the object and tends to eliminate the viewer to the degree that these details pull him into a intimate relation with the work and out of the space in which the object exists" (Morris 2003, 832).

Minimal art maakt de beschouwer meer dan daarvoor het geval was bewust van het feit dat zichzelf een relatie met het kunstwerk teweegbrengt, aldus Morris. De voorwaarden waaronder het werk wordt gezien, bijvoorbeeld licht en de ruimtelijke context, zijn essentieel voor de ervaring ervan: "het kunstwerk is een functie van ruimte, licht en het blikveld van de kijker". De situatie, de publieke ruimte waarin het werk zich bevindt en waarin het wordt waargenomen, is bepalend voor de betekenis van het werk. De 'interne relaties' (Morris) van een kunstwerk brengen de beschouwer in een intieme relatie met het kunstwerk en reduceren de uiterlijke, 'publieke' eigenschappen ervan. Om deze reden verwerpen minimal kunstenaars het kunstwerk als een object met een rijke innerlijke structuur (denk aan compositie, verfstreek, textuur, kleurcontrasten enzovoort), een minimal kunstwerk heeft een 'gereduceerde' gedaante. Met minimal art verschuift de nadruk van de aandacht van het kunstwerk zelf naar de voorwaarden waaronder het wordt gezien.

Kort na Morris en Fried publiceerde Barthes in 1968 de tekst 'La Mort de l'Auteur', een tekst die opvallende overeenkomsten vertoont met "Art and Objecthood". Volgens Barthes was in de jaren zestig de Lezer geboren als gevolg van de dood van de auteur. Barthes stelt dat een moderne tekst niet langer ontspruit aan het verbeeldingsvermogen of de denkkraft van een auteur, zoals dat in de klassieke literatuur het geval was, maar

is opgebouwd uit een veelvoud van teksten of geschriften die ontleend zijn aan uiteenlopende bronnen en culturen (reden waarom Barthes de schrijver van een moderne tekst niet ‘auteur’, maar ‘scripteur’ noemt). Deze moderne tekst is, als structuur bestaande uit andere teksten, gericht op de lezer. De lezer is de ‘plek’ waar deze gevarieerde structuur samenkomt. De eenheid of samenhang van een tekst is zodoende niet te vinden in zijn oorsprong, maar in zijn bestemming (de lezer).

Ook Fried stelt dat de samenhang van een literalistisch kunstwerk niet te vinden is in zichzelf of in de bedoeling van de maker, maar in zijn bestemming: de beschouwer. De interpretatie van een moderne tekst of van een literalistisch kunstwerk wordt niet bepaald of ingeperkt door de auteur of kunstenaar. Barthes concludeert dat het ‘ontcijferen’ van een tekst hiermee futiel is geworden, want een boek heeft geen ‘geheime’, ultieme betekenis meer, aldus Barthes: de betekenis ligt bij de lezer. Er bestaat wat de tekst betreft geen andere tijd dan het moment waarop de tekst gelezen of uitgesproken wordt, zodat iedere tekst eeuwig geschreven wordt in het hier en nu. Hieruit volgt, aldus Barthes, dat schrijven niet langer een notatie, verslag of afbeelding van iets is, maar een zeldzame verbale vorm die geen andere inhoud heeft dan de handeling van het (voor-)lezen. Dit komt overeen met Fried's notie van ‘presence’: het werk bestaat alleen in de ervaring van de beschouwer en is afhankelijk van de performance van de beschouwer.

In de slotparagraaf van *Why Photography Matters as Art as Never Before* citeert Fried instemmend Jennifer Ashton: “Art and Objecthood (1967) argues for a distinction between high modernist *presentness*, which denies duration, and minimalist/literalist *presence*, which positively exploits it. It is a critique of minimalism/literalism’s reliance on the viewing subject’s ‘experience’ as a substitute for the intentions, the meanings of the artist” (Fried 2009, 352).¹⁰¹ *Presentness*, ‘aanwezigheid’, legt de nadruk op de aanwezigheid van het *kunstwerk* en ontkent (tijdelijke) duur, zodat het lijkt alsof het kunstwerk een ‘eeuwige’, of tijdloze, aanwezigheid heeft.¹⁰² Het betekent bij Fried, die deze term met name betreft op wat hij hoogmodernistische kunst noemt, een zuivere, autonome en onmiddellijke aanwezigheid. *Presence* refereert aan ‘het-aanwezig-zijn’ van de *beschouwer* en aan de tijdelijkheid, de vluchtigheid zo men wil, van de ervaring

¹⁰¹ Het citaat is afkomstig uit J. Ashton: *From Modernism to Postmodernism: American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge [etc.], 2005, p. 169-176.

¹⁰² *Presentness* en *presence* betekenen dus allebei net iets anders dan de term ‘presentie’ bij Visser (1998).

van het kunstwerk.¹⁰³ Deze ervaring is een substituut voor de intenties van de maker van het werk. Fried betoogt dat het de literalisten niet was te doen om ‘the relationship within the work’ (door Morris ‘internal relationships’ genoemd), maar om “the relationship *between* the literalist work and the experiencing subject” en om de “realtime experience of the work” (2009, 270). Een literalistisch object is per definitie onvolledig zonder het ervarende subject, reden waarom Fried voor dit soort werk de term ‘theatraal in de negatieve zin van het woord’ gebruikt.

Hoogmodernistische schilderijen en sculpturen zijn volgens Fried ‘fundamenteel antitheatraal’, omdat ze volstrekt onverschillig zijn voor en onafhankelijk van een beschouwer. De betekenis en de werking ervan, die bepaald worden door de verhoudingen binnen het werk, zijn als zodanig bedoeld door de kunstenaar. Fried geeft als voorbeeld de schilderijen van Morris Louis, de *Unfurleds*, waarvan hij zegt dat ze de beschouwer confronteren door hun buitengewone directheid, die hun ‘structurele onverschilligheid’ voor haar daadwerkelijke aanwezigheid als beschouwer des te duidelijker maakt.

Bij een minimal of literalistisch kunstwerk daarentegen gaat het niet om de verhoudingen *binnen* het werk, maar om de verhoudingen tussen het werk en de beschouwer, zodat een theatrale situatie ontstaat, een *presence* – een aanwezig zijn op een moment. De relatie tussen werk en beschouwer is *niet* als zodanig bepaald of bestemd door de maker. Daarom is de betekenis van het werk onbepaald en is in het geval van dit soort kunst elke respons even goed als iedere andere respons.

O’Doherty postuleert in ‘The Eye and the Spectator’ een moderne beschouwer die gefragmenteerd is en uit verschillende personages bestaat. Deze fragmentering gaat langer terug dan minimal art en is ontstaan toen de ruimte van het kunstwerk niet langer de ruimte is die binnen de grenzen van het kunstwerk wordt gearticuleerd, maar de ruimte waarin het kunstwerk zich samen met de beschouwer bevindt. Dit viel samen

¹⁰³ Terugkijkend op ‘Art and Objecthood’ schrijft Fried, refererend aan de oorspronkelijke tekst uit 1967, aangevuld met een paar opmerkingen: “‘It is as though one’s experience of [modernist painting and sculpture] has no duration,’ I wrote, ‘not because one in fact experiences a picture by Noland or Olitski or a sculpture by David Smith or Caro in no time at all, but because *at every moment the work itself is wholly manifest*. ... It is this continuous and entire *presentness* [a term I adopted in opposition to literalist ‘presence’], amounting, as it were, to the perpetual creation of itself that one experiences a kind of *instantaneousness*, as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it”. Minimalist art daarentegen is “an art of time” (Fried 1998, 44,45).

met de verdwijning van de perspectief, dat wil zeggen, aldus O'Doherty, met de impressionistische schilderkunst, toen de afbeelding onzichtbaar werd wanneer de kijker dicht bij het schilderij staat. Het impressionistische schilderij laat de kijker afstand nemen en dan weer dichterbij komen om het in ogenschouw te kunnen nemen en zo steeds heen en weer. Het kunstwerk werd een "actieve partner in de waarneming" (O'Doherty, 1999, 55).

Het moderne kunstwerk schrijft de beschouwer een specifiek soort, 'theatraal' gedrag voor. O'Doherty (1999, 39) omschreef hem als volgt: "Who is the Spectator, also called the Viewer, sometimes called the Observer, occasionally the Perceiver? It has no face, is mostly a back. It stoops and peers, is slightly clumsy, its attitude is inquiring, its puzzlement is discrete. He – I'm sure it is more male than female – arrived with modernism, with the disappearance of perspective. He seems born out of the picture and, like some perceptual Adam, is drawn back repeatedly to contemplate it. He is a little dumb (...). He not only stands on command; he lies down and even crawls as modernism presses on him its final indignities."

De beschouwer van O'Doherty is dom, hij is een beschouwer die het Oog mist en in feite blind is: "[he] stumbles around between confusing roles: he is a cluster of motor reflexes, a dark-adapted wanderer, the vivant in a tableau, an actor manqué, even a trigger of sound and light in a space land-mined for art. He may even be told that he himself is an artist and be persuaded that his contribution to what he observes or trips over is its authenticating signature" (O'Doherty 1999, 41). In feite is deze beschouwer een passieve toeschouwer, die braaf doet wat hem wordt opgedragen. Hij is klagerig en stelt niet alleen de vraag "What is it supposed to be?" en "What does it mean?" maar ook: "Where I am supposed to stand?"

Volgens O'Doherty is het (over-)bewustzijn, van het eigen gedrag en van de eigen lichaamshouding (*deportment*) intrinsiek aan het Modernisme. In zijn ietwat zouteloze parodie is het Oog het pedante neefje van de Spectator. Het Oog is veel slimmer dan hij, is in tegenstelling tot de 'spectator' kritisch en laat zich niet zomaar een bepaald gedrag opleggen. O'Doherty (ibid., 61) : "The Eye stands for two opposite forces: the fragmentations of the self and the illusion of holding it together".

De wijze waarop de verschillende gedaanten van de beschouwer zich volgens O'Doherty tot elkaar verhouden blijft schimmig, net zo goed als hun herkomst. O'Doherty suggereert dat ze in ieder geval terug gaan op het 18^{de}-eeuws rationalisme en

misschien nog verder terug.¹⁰⁴ De essentie van zijn betoog lijkt te zijn dat de beschouwer een gespleten persoonlijkheid is, die nu eens de ene en dan weer de andere rol op zich neemt. O'Doherty betoogt dat een voorloper van de Spectator "the Romantic self" is, "which quickly splits to produce an actor and an audience, a protagonist and an eye that observes him". Het slimme Oog is losgemaakt van het lichaam, maar houdt desalniettemin de illusie van een eenheid met het lichaam in stand. Beide, Oog en Spectator, zijn onvolledig en beide symboliseren een vervreemding van de mens van zichzelf.

De opvatting van het kijken als de activiteit van een van het lichaam losgekoppeld en intelligent oog ligt ook ten grondslag aan het boek van Martin Jay (1993), *Downcast Eyes: The denigration of vision in 20th century French thought*. Jay schetst hier een geschiedenis van het kijken en van de rol van de blik in de westerse cultuur sinds de Renaissance, een geschiedenis die bij hem min of meer gelijk staat aan de geschiedenis van de lineaire perspectief. Het is een nogal bevooroordeeld en eenzijdig relaas waarin het kunstwerk een te beperkte rol krijgt toebedeeld, maar dat veel kan verduidelijken over de geschiedenis van de moderne beschouwer in de versie van Fried, O'Doherty en met hen Kemp.

In Jays opvatting is de perspectief een constructie die, ten eerste, het oog privilegieert boven alle andere zintuigen en ten tweede een alziend oog veronderstelt. De visuele waarneming is in het betoog van Jay een loutere aangelegenheid van het oog, het lichaam speelt geen rol. Jay behandelt het oog als een geamputeerd ding. De lineaire perspectief als een geschiedenis van de privilegiëring van de blik en van de fragmentatie van oog en lichaam vertegenwoordigt precies het soort denken waar tegenover de fenomenologie zich positioneerde en waar ze een alternatief voor probeerde te ontwikkelen.

Hoe komt Jay (en anderen met hem) ertoe om de perspectiefconstructie gelijk te stellen aan de blik van één ontlichaamd, alziend oog? Jay geeft aan de lineaire perspectief, die hij omschrijft als 'de rationalisering van het kijken', een zeer bepaalde betekenis. Toen de perspectief, schrijft hij, in de 16de eeuw eenmaal bevrijd was van religieuze betekenissen, kreeg hij de status toebedeeld van een wetenschappelijk, of in ieder geval

¹⁰⁴ "...the Spectator has a dignified pedigree. His genealogy includes the eighteenth century rationalist with an astute eye – Addison's Spectator, perhaps, whose gallery equivalent is called 'the onlooker' and 'the beholder' " (O'Doherty 1999, 41).

een ‘natuurlijk’, fundament van de nieuwe artistieke orde (1993, 51).¹⁰⁵ Daarmee kreeg de perspectief het karakter van een wetmatigheid die gefundeerd is in de fysieke wereld en ging functioneren als een ‘container van objectieve processen’, een stelsel dat gaandeweg werd opgevat, aldus Jay, als een geordend, uniform systeem van abstracte lineaire coördinaten (vergelijkbaar met het raster van Krauss). In het proces van objectivering dat in gang werd gezet door de wetenschappelijke revolutie kreeg de perspectief, alsook de perspectivische opvatting van de ruimte die wetenschappers eraan verbonden, de betekenis van een cognitieve methode die de ‘waarheid’ over de werkelijkheid zou laten zien.

Deze opvatting van de blik is gebaseerd, aldus Jay, op een Cartesiaans onderscheid tussen subject en object. Descartes, voor wie het oog het edelste der zintuigen was, geloofde dat de geest een soort natuurlijke geometrie, een soort intellectueel tekensysteem, bezat die overeenkwam met de geometrie van de fysieke, natuurlijke werkelijkheid (Jay 1993, 80). Hiermee kreeg de visuele waarneming, en ook de praktijk van de lineaire perspectief, de status van een natuurlijke wet en van een onomstotelijk waarheid. De blik, het gezichtspunt, werd het bevoorrechte middelpunt van het perspectivische gezichtsveld: “a monocular, unblinking fixed eye (or more precisely, abstract point) rather than the two active, stereoscopic eyes of embody actual vision” (Jay 1993, 54). Dit betekende volgens Jay voor de praktijk van de kunst dat de levende, sterfelijke lichamen van zowel de schilder als de kijker buiten spel werden gezet ten gunste van een eeuwig oog. En de kijker trok zich volledig terug uit het tafereel in het schilderij, waarvan hij gescheiden is door Alberti’s kogelbestendige venster. De schilder leek niet langer emotioneel betrokken te zijn bij de ruimte die hij afbeeldde en de beschouwer was niet langer geabsorbeerd in het doek. Op dit punt doet Jays betoog denken aan Frieds theorie van absorptie en theatraliteit. Overigens onderbouwt Jay de stelling dat de schilder minder emotioneel betrokken zou zijn bij de ruimte die hij afbeeldt niet.

Jay verwaarloost of ontkent het feit dat de perspectiefconstructie gebaseerd is op een fysiek gepositioneerde beschouwer en dat de beschouwer zodoende in het kunstwerk is geïmpliceerd. Ook kan zijn opvatting van een emotionele afstand tussen schilder en

¹⁰⁵ De rationalisering van het kijken: Jay citeert hier de titel van het boek van William W. Ivins Jr. (1973): *On the Rationalization of Sight: With an Examination of Three Renaissance Texts on Perspective*. Jay schrijft: de perspectief werd “the naturalized visual culture of the new artistic order”.

afgebeelde ruimte, die het gevolg zou zijn van de perspectiefconstructie, niet zonder meer aan Alberti worden toegeschreven. Volgens Jay betekende Alberti's concept van de lineaire perspectief dat individuele perspectieven er niet toe doen, omdat alle kijkers hetzelfde raster van orthogonale lijnen zien, samenkomend op hetzelfde verdwijnpunt. Daarom is Alberti's perspectief, concludeert Jay, a-temporeel, onlichamelijk en transcendentiaal.

Volgens mij is dit niet af te leiden uit de tekst van Alberti. Alberti's traktaat is een retorische verhandeling over de schilderkunst, bedoeld om het aanzien van de schilderkunst te verhogen door haar de status van een intellectuele bezigheid te verlenen en haar zo een plaats te geven te midden van de *Artes Liberales*. Daarnaast is zijn traktaat een tamelijk praktische uiteenzetting over hoe de perspectiefconstructie in elkaar steekt.¹⁰⁶ Alberti heeft het niet over een 'mentale blik' en mijns inziens valt nergens uit af te leiden dat de Albertiaanse perspectief gelijkgesteld kan worden aan een 'God's eye view'.

Het einde van de perspectiefgeschiedenis als het einde van de alziende blik: dit is het kader waarbinnen het beschouwerschap van Fried en O'Doherty te begrijpen is. De opvatting van een beschouwerschap dat het oog privilegieert boven alle andere zintuigen, een beschouwerschap van een ontlichaamd subject, is inderdaad niet relevant voor de postmoderne kunst met haar nadruk op een gelijktijdigheid van perspectieven en op een beleving van het werk met het hele lichaam.

Deze redeneertrant is echter gebaseerd op een bepaalde historische constructie van visualiteit en kunsthistorische chronologie. Het is nog maar de vraag in hoeverre het beschouwerschap van het oog ook recht doet aan de traditionele, perspectivische kunst waaraan het is ontleend.

Tot zoverre de tegenstelling tussen absorptie en theatraliteit en tussen oog en lichaam bij Fried. Niet verrassend zijn er ook denkers en kunsttheoretici, met name vanaf de tweede helft van de 20^{ste} eeuw, die juist de opvatting van het beschouwerschap als alziend en ontlichaamd oog kwalificeren als verwerpelijk. De privilegiëring van het oog staat volgens hen gelijk aan een vervreemd zijn van de werkelijkheid. Guy Debord schrijft in *The Society of the Spectacle* dat de spektakelmaatschappij de erfenis is van de westerse filosofie, die één grote poging was om activiteit te begrijpen door middel van

¹⁰⁶ Zie de inleiding van Zwijnenberg en Van Eck bij Alberti (2011).

verschillende categorieën van het kijken, van ‘vision’: “Le spectacle est l’héritier de toute la *faiblesse* du projet philosophique occidental qui fut une compréhension de l’activité, dominée par les catégories du *voir*” (Debord 1992, 23. Cursivering van Debord). Over de mens in de spektakelmaatschappij schrijft Debord: “... plus il contemple, moins il vit” (hoe meer hij contempleert, des te minder hij leeft) (ibid., 31). Debords boek is een manifest tegen visuele contemplatie en vóór concreet en actief engagement.

Rancière herneemt in *Le spectateur émancipé* (2008), dat in de eerste plaats over het theater gaat, de stellingname van Debord. Hij schrijft dat ‘de essentie’ van het spektakel voor Guy Debord ‘exterioriteit’ is, het veroordeeld zijn tot de buitenkant van de dingen: “Le spectacle est le règne de la vision et la vision est extériorité, c’est-à-dire dépossession de soi” (Rancière 2008, 12). Contemplatie en de illusie van of het verlangen naar een overzicht en naar een begrip van de wereld verhinderen een actieve deelname aan de werkelijkheid, verhinderen ons te *leven* – dit is, aldus Rancière, de boodschap van Debord. De gedachte is dat de eenzijdige nadruk op visualiteit vraagt om een nieuw soort kunst die de vervreemding kan doorbreken. De kritiek op deze vervreemding is gebaseerd, zegt Rancière, op de romantische idee dat waarheid gelijk is aan niet-scheiding, aan niet-gescheiden of afgesneden zijn. Sinds de Duitse Romantiek wordt het theater geassocieerd met het concept van een levende gemeenschap, een gemeenschap die deelneemt aan wat zich in het theater afspeelt in plaats van het willoos en passief te ondergaan. Meer dan andere kunstvormen heeft het theater te maken met het Romantische idee van een esthetische revolutie die niet zozeer de staat en zijn wetten verandert, maar de menselijke ervaring, aldus Rancière. Theater is dan niet langer een spektakel waarbij actie en beschouwing van elkaar zijn gescheiden. De ware deelname aan het leven betekent een niet-afgescheiden zijn van de gebeurtenissen.

De afwijzende houding van Kemp ten opzichte van de hedendaagse kunst (hierover schreef ik in hoofdstuk 2.3) is naar ik aanneem mede ingegeven door de ideologische constructie van Fried. Er zijn duidelijke overeenkomsten tussen hun benaderwijzen. Het lijkt erop dat hun negatieve houding ten opzichte van een belangrijk deel van de kunst van na minimal art het gevolg is van een verwaarlozing in de kunstbeschouwing van de rol van de lichamelijke en gesitueerde beschouwer, de verticon. De contextualiteit van de beschouwer wordt ofwel genegeerd (in het geval van Fried) ofwel onvoldoende uitgewerkt (in het geval van Kemp – zoals ik heb uiteengezet in hoofdstuk 2.3).

Interessant is dat Kemp in zijn analyse van het schilderij van Gérôme *La Mort du Maréchal Ney* (1868) laat zien hoe de concrete, fysiek aanwezige beschouwer juist *dankzij* de perspectiefconstructie in het schilderij is geïncorporeerd. Hij schrijft:

“Die Schrägstellung der Szene, der Anschnitt der Mauer rechts, die Vektoren, die der Zurückblickende und der Tote in den Raum davor richten, eröffnen ein Kontinuum, das nicht nur den Betrachter plaziert, sondern auch als Handlungsraum ausgewiesen ist. Bei Prudhon [Kemp spreekt hier van het schilderij *La Justice et la Vengeance divine poursuivant le Crime*] hat der Raum vor dem Bild keine Relevanz für die Szene im Bild. Aus ihm kommen keine ausschlaggebenden oder zusätzlichen Handlungsanstösse, ja, was diese Öffnung nach vorne anbelangt, so bekräftigt das Gemälde die ‘höchste Fiktion’ (Michael Fried) der klassizistische Malerei, die behauptet, dass von einer Gegenwart des Betrachters nicht die Rede sein kann” (Kemp 1985b, 319).

Gérôme zet de lineaire perspectief in om de beschouwer letterlijk een plek te geven en deel te laten nemen aan de handeling. Hiermee wijkt hij af, aldus Kemp, van de klassieke kunstopvatting die voorschrijft dat het kunstwerk een coherente tijdruimteconstructie moet zijn, ‘de hoogste fictie’. Kemp verwijst hier, zo blijkt uit de voetnoot (zonder paginaverwijzing), naar Fried’s *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980). Het is een mooi voorbeeld van hoe de perspectiefconstructie voor tegenovergestelde doeleinden, voor in- én uitsluiting, kan worden ingezet.

In de inleiding bij de tekst van Kemp over “Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts” (Kemp 1985b) wordt eveneens, zij het impliciet en zonder zijn naam te noemen, verwezen naar Fried en diens theorie van absorptie en theatraliteit. Er staat dat Kemp in zijn artikel het begrip ‘Leerstelle’, lege plek, toepast op een historieschilderij uit de tweede helft van de 19^{de} eeuw: “und wieder wird deutlich, dass der Schein einer Nicht-Betrachtung des Betrachters immer trügt. So wenige Vorgaben das ausgewählte Bild bereithält, so stark ist doch seine Macht über den Rezipienten”. De schijn van het niet-beschouwen van de beschouwer, van het uitgesloten zijn uit het beeld, is altijd bedrieglijk. Zo weinig informatie, weinig richtlijnen, als het schilderij geeft, zo groot is de macht die uitoefent over de ‘recipiënt’. De bedrieglijke schijn van het niet-beschouwen van de beschouwer: dit raakt aan de paradox, de tweeledigheid, die in mijn

opvatting essentieel is voor het kunstwerk en die Fried en Kemp, zoals ik eerder heb laten zien, moeilijk of niet kunnen accepteren. Afbeelding (verhaal) en beeld zijn verschillende zaken die niet per se samenvallen, evenmin als afbeelding en de betekenis die de beschouwer ervaart of aan het beeld toekent. En de beschouwer is *altijd* geïmpliceerd in het kunstwerk.

In het volgende hoofdstuk ga ik nader in op *relational aesthetics*, een term bedacht door Nicolas Bourriaud. Hierin staat de participerende beschouwer centraal en draait alles om het overwinnen van de vervreemding door zich concreet en fysiek met de wereld te engageren. Debord, Rancière en Bourriaud delen de opvatting dat de blik, het kijken, gelijkstaat aan passiviteit en dat het afgesneden zijn van datgene waar de blik zich op richt, overwonnen kan (moet) worden door actieve deelname aan de handeling. Kortom, het tegenovergestelde programma van Fried.

5.5 Participatiekunst en de rol van de beschouwer

Relational aesthetics is een ideologische visie op de contemporaine kunstpraktijk. Bourriaud stelt dat relational aesthetics geen kunsttheorie vertegenwoordigt, maar een “theorie van de vorm” (Bourriaud 2004, 19). Onder ‘vorm’ verstaat hij “een coherente eenheid, die typische kenmerken van een wereld vertonen” (“*a coherent unit, which shows the typical features of a world*”) (ibid.) ‘Vorm’ kan ook worden gedefinieerd, stelt Bourriaud, als een “langdurige ontmoeting”. Ook al kan relationele esthetiek, als ideologische visie op een bepaald type kunst, op theoretisch niveau niet veel bijdragen aan een receptie-esthetische theorie – die immers gaat over de waarneming van kunstwerken in meer algemene zin – , toch is deze kunstopvatting als actuele visie op beschouwerschap wel relevant voor de thematiek van de ervaring van het kunstwerk. Mijn kritiek op relational aesthetics betreft niet de kunstwerken die onder deze noemer zouden vallen of de praktijk van individuele kunstenaars, maar de theoretische claims over een geëmancipeerd beschouwerschap die eraan ten grondslag liggen.

De term ‘relational aesthetics’, tevens de titel van zijn bundel artikelen *Esthétique Relationnel* (oorspronkelijk gepubliceerd in 1998), is bedacht door Bourriaud.¹⁰⁷ De naam staat voor een kunstpraktijk die menselijke interacties ten doel heeft en die de sociale context waarin die interacties plaatsvinden, thematiseert. Weliswaar is kunst altijd in meer of mindere mate relationeel geweest, aldus Bourriaud, met name experimentele, modernistische kunstuitingen als Dada en het werk van Mondriaan, maar de kunstenaars die onder de noemer relationele esthetiek samengebracht kunnen worden, onderscheiden zich van de modernisten, doordat zij geen utopische of imaginaire modellen ontwerpen en evenmin voorstellen doen voor een radicale reconstructie van de maatschappij. Zij proberen daarentegen kleinschalige en concrete veranderingen in de alledaagse leefomgeving teweeg te brengen. “Het gaat erom de wereld op een betere manier te bewonen”, aldus Bourriaud (Bourriaud 2004, 13).¹⁰⁸

Qua vorm, stijl, techniek of medium vertonen de kunstwerken van de door Bourriaud genoemde vertegenwoordigers van relationele esthetiek geen overeenkomsten. Zo bestaan de installaties, ‘monumenten’ en semi-architecturale projecten van Thomas Hirschhorn grotendeels uit gerecycled papier en karton, ze zijn nadrukkelijk handgemaakt en geïmproviseerd, ze zijn met bruin plakband aan elkaar geplakt; Liam Gillick maakt ruimtelijke installaties die juist een koele, high tech uitstraling hebben; Carsten Höller ontwerpt ‘toestellen’ en environments die bedoeld zijn om met behulp van geavanceerde technologie de beschouwer te desoriënteren en de fysieke beleving te prikkelen, zoals glijbanen en lichtwanden met hallucinerende lichtprojecties; Jorge Pardo ontwerpt postmoderne interieurs die op het snijvlak liggen van sculptuur en design, zoals een café-restaurant in K21 in Düsseldorf en een loungehoek bestaande uit leestafel, stoelen en lampen in Museum Boijmans; Rirkrit Tiravanija kookt maaltijden voor bezoekers; Santiago Sierra zet mensen in als onderdeel van zijn kunstprojecten, bijvoorbeeld een doorlopende lijn van 250 centimeter lengte te tatoeëren op de ruggen van zes mensen die hij daar voor betaalde (in Havana, 1999) of door in Venetië tientallen donkerharige mensen uit Afrika en Azië op straat aan te spreken en hen te

¹⁰⁷ Volgens Frieling is de term ‘relational aesthetics’ terug te voeren op de kunstpraktijk in de jaren zeventig van de Braziliaanse kunstenaar Lygia Clark, die gericht was op wat zij “relational objects” noemde (Frieling 2008, 36).

¹⁰⁸ Hagoort schrijft dat de kleinschaligheid van ontmoetingen “met een hoog lounge-gehalte” kenmerkend is voor relationele esthetiek. Grootschaliger ontmoetingen “met een sociaal-maatschappelijk doel worden sociaal engagement genoemd” (Hagoort 2005, 7).

vragen om, eveneens tegen betaling, hun haar gelijktijdig te laten blonderen in de Arsenale, bij de opening van de Biënnale in 2001.

Ondanks deze grote uiterlijke verschillen is relationele kunst volgens Bourriaud toch wel als zodanig te herkennen, namelijk aan een bepaalde ‘structuur’ die erop gericht is om het publiek deel te laten nemen aan een gemeenschappelijke ontmoetingssituatie. Een relationeel kunstwerk kan worden gedefinieerd als een ‘ontmoetingsplek’ of als ‘een moment van ontmoeting’, en ieder kunstwerk “is een voorstel om in een gedeelde wereld te leven” (Bourriaud 2004, 22). Het kunstwerk produceert sociale relaties met een publiek dat als *collectief* wordt opgevat, ook al kan dit een micro-publiek zijn, van personen die zijn samengebracht in een intieme situatie.

Het is echter de vraag in hoeverre collectiviteit en de gedeelde ervaring inderdaad kenmerkend zijn voor relationele kunst en voor het werk van door Bourriaud genoemde kunstenaars. Het werk van Höller bijvoorbeeld werpt de individuele bezoeker eerder op zichzelf terug, doordat de beleving van zijn werk om een zekere mentale en in sommige gevallen ook een fysieke afzondering vraagt. Een collectieve beleving is evenmin per se het resultaat van een werk van Pardo. Convivialiteit mag misschien belangrijk zijn voor het werk van Tiravanija, maar voor bijvoorbeeld Sierra en Gillick geldt dit zeker niet. Zo herschiep Gillick met zijn installatie *Three Perspectives and a Short Scenario* (2008) de tentoonstellingszalen van Witte de With (Rotterdam) in een soort pseudo-functioneel kantoor met donkergrijs tapijt (afbeelding 19). De ramen waren verduisterd en dankzij een schaarse verlichting door neonlampen heerste er een permanente schemering. De afzonderlijke ruimtes werden van elkaar gescheiden door middel van een kaarsrechte, donkergrijs geschilderde corridor met wanden die bestonden uit halftransparante schermen van horizontale latten waardoorheen je naar binnen kon kijken. De aldus gecreëerde omgeving was kil en anoniem, er ging een dreiging vanuit van totale beheersing en controle. De bezoeker waande zich alleen in een labyrintische situatie, zo was mijn ervaring.

Hoe kunnen we in een relationeel kunstwerk participeren en *wie* participeert, staat deze participatie open voor iedereen? Wie mag meedoen? De mate waarin en de wijze waarop het publiek participeert aan de verschillende relationele kunstwerken kan sterk variëren. Voor het werk van Höller geldt dat het publiek er bewust eraan deelneemt, door bijvoorbeeld van een glijbaan in het museum af te glijden (zoals tijdens zijn tentoonstelling in The New Museum in New York, november 2011), maar aan een kunstwerk van Pardo kan men deelhebben zonder het te weten, bijvoorbeeld door koffie

drinken in het restaurant in K21. Participatie in een werk van Hirschhorn kan bestaan uit het deelnemen aan discussies in een door hem gecreëerde omgeving of architectuur, zoals in een geïmproviseerde mediatheek en bar en een documentatiecentrum gewijd aan de filosoof Bataille, in tijdelijke barakken met (het *Bataillemonument* in Kassel, Documenta XI) tijdens het *Bijlmer Spinoza Festival* in Amsterdam (2009), toen de kunstenaar zelf gedurende dagelijks drie maanden ter plekke in het kunstwerk aanwezig was. Degenen die deelnemen aan een door Tiravanija in een galerie gekookte maaltijd participeren in het kunstwerk, maar zij die op een ander tijdstip de galerie bezoeken, krijgen niet meer te zien dan de overblijfselen van de bijeenkomst. De status van deze overblijfselen van de maaltijd-performance is dubbelzinnig, ze getuigen van iets dat ‘voorbij’ is, terwijl tegelijkertijd wordt gesuggereerd, vanwege het feit dat de resten voor de duur van de ‘tentoonstelling’ zichtbaar blijven, dat die resten de eigenlijke tentoonstelling, het eigenlijke relationele kunstwerk zijn.

Iets dergelijks geldt voor tentoonstellingen van Gillick. Gillick gaf, toen hij de tentoonstellingszalen in Witte de With had verbouwd, deze ruimten ‘terug’ aan de curatoren van Witte de With, opdat zij er voor de duur van Gillicks expositie tentoonstellingen zouden maken van werk van andere kunstenaars. Gillick stelde zich ten doel om in samenwerking met de curatoren nieuwe expositiemodellen te ontwikkelen.¹⁰⁹ Er was dus geen sprake van een gedeelde ervaring met het publiek, maar eerder van een sophisticated kunstdiscours dat gevoerd werd met een selecte groep mensen uit de kunstwereld. Gillick had hier wel voorzien in een concrete samenwerking die je inderdaad als een ontmoetingssituatie zou kunnen betitelen, namelijk een ontmoeting tussen hemzelf, de curatoren van Witte de With en de kunstenaars die door de curatoren werden uitgenodigd om in Gillicks zalen te exposeren. De letterlijke participatie in het kunstwerk was zodoende voorbehouden aan deze curatoren en aan de betreffende kunstenaars. Het publiek kreeg niet meer dan de resultaten van het proces te zien.

De vraag blijft dus wat relationele kunst van de beschouwer vraagt en wat de aard is van beschouwerschap voor de relationele esthetiek. In relationele esthetiek heeft het begrip ‘participatie’ een letterlijke betekenis. Kijken is niet genoeg, de beschouwer moet iets

¹⁰⁹ Zoals vermeld stond in de persinformatie bij de tentoonstelling. Varianten op dit samenwerkingsmodel ontwikkelde Gillick met drie andere projecten die verbonden waren met de tentoonstelling in Witte de With, in de Kunsthalle in Zürich en in het Museum of Contemporary Art in Chicago en een kleinere presentatie in de Kunstverein in München. De projecten samen droegen de titel *Three perspectives and a short scenario*.

doen, een handeling verrichten of deelnemen aan een proces of aan een gebeurtenis, om het kunstwerk te kunnen ervaren. Volgens Bishop (2004) ligt het belangrijkste verschil tussen relationele kunst en installatiekunst erin dat het bij relationele kunst gaat om *intersubjectieve relaties* in plaats van opticaliteit. De nadruk ligt op een *gebruik* van het kunstwerk in plaats van op contemplatie – denk bijvoorbeeld aan de maaltijden-als-kunstwerk van Tiravanija. Relationele esthetiek zou in de visie van Bourriaud, zo stelt Bishop, aan dit gebruikaspect, deze daadwerkelijke deelname van het publiek aan het kunstwerk, een morele superioriteit ontleenen. Want terwijl de optische contemplatie van een object passief en vrijblijvend zou zijn, zou een relationeel esthetisch kunstwerk positieve menselijke verhoudingen voortbrengen. “As a consequence, the work is automatically political in implication and emancipatory in effect”, concludeert Bishop (2004, 62).

Dit zou betekenen dat de ‘intersubjectieve relatie’ het belangrijkste criterium is bij de beoordeling van dit soort kunst. Bourriaud stelt inderdaad dat relationeel esthetische kunst beoordeeld moet worden aan de hand van “criteria of co-existence”. Het publiek dient zich af te vragen in hoeverre het relationele kunstwerk de mogelijkheid van een dialoog met het kunstwerk schept en of het mogelijk is om de ruimte die door het kunstwerk wordt gedefinieerd te ‘bewonen’ (Bourriaud 2004, 109). De eerste vraag kan evenwel gesteld worden aan alle kunstwerken. Volgens de receptietheorie gaat *ieder* kunstwerk een dialoog aan met de beschouwer en voorziet het kunstwerk ook in de mogelijkheid daartoe (door middel van de impliciete beschouwer of, in mijn terminologie, de interne criticus). De tweede vraag, of het kunstwerk ‘bewoond’ kan worden, kan eveneens aan ieder kunstwerk gesteld worden. Bourriaud lijkt dit ‘bewonen’ letterlijk te bedoelen: kan ik ‘wonen’ in een hut of een lounge-hoek van Pardo, kan ik die daadwerkelijk ‘gebruiken’? Dit criterium is niet houdbaar, omdat dat veel relationele kunstwerken (bijvoorbeeld van Gillick) duidelijk ‘onbewoonbaar’ zijn en eerder een effect van vervreemding en dislocatie bewerkstellingen.

Welke criteria zijn dan van toepassing? Gaat het om de *kwaliteit* van de sociale relaties die door het kunstwerk worden geproduceerd? Het werk van bijvoorbeeld Sierra en Hirschhorn beantwoordt niet aan de vrolijke saamhorigheid die Bourriaud voor ogen staat, hun kunstwerken produceren geen sociale harmonie, geen positieve menselijke relaties. Is hun werk daarom volgens de criteria van de relationele esthetiek minder geslaagd?, zo vraagt Bishop zich af.

Verrassend genoeg maakt hen dit volgens Bishop juist tot *beter* kunstenaars. Dit niettegenstaande het feit dat zij eerder stelde dat zij niet wil suggereren dat “relationele kunstwerken een groter sociaal bewustzijn moeten ontwikkelen” (Bishop 2004, 65). Aan het einde van haar tekst concludeert zij echter dat Hirschhorn en Sierra voorzien in een soort artistieke ervaring die beter beantwoordt aan “the divided and incomplete subject of today” (ibid.,79). Hun werk verschaft een concretere en meer polemische basis voor het kritisch doordenken van onze relatie tot de wereld en tot elkaar dan de vrijblijvende gezelligheid van kunstenaars als Tiravanija of Pardo. Bishop: “While Tiravanija celebrates the gift, Sierra knows that there’s no such thing as a free meal: everything and everyone has a price. His work can be seen as a grim meditation on the social and political conditions that permit disparities in people’s ‘prices’ to emerge” (Bishop 2004, 70).¹¹⁰

Dit zou betekenen dat politiek en maatschappelijk engagement een criterium is voor de beoordeling van kunstwerken en dat politiek geëngageerde kunstwerken geproduceerd worden door moreel superieure kunstenaars als Hirschhorn en Sierra. Bishop doet hier hetzelfde wat zij Bourriaud verwijt, namelijk een morele superioriteit toekennen aan een bepaald soort kunst. De tegenstelling tussen vrijblijvende contemplatie en actieve participatie is nu vervangen door de tegenstelling tussen vrijblijvende gezelligheid en een kritisch doordenken van onze relatie tot de wereld.

Het beschouwerschap volgens de relationele esthetiek blijkt zodoende gebaseerd te zijn op een ideologie die de emancipatie van de beschouwer centraal stelt. Hiermee wordt bedoeld een politieke emancipatie van de beschouwer tot zelfstandig handelend en participerend subject. Een voorwaarde voor een dergelijke emanciperende participatie is het open karakter van het kunstwerk. Umberto Eco omschrijft in *Open Kunstwerk* (oorspronkelijk gepubliceerd in 1962) dit open karakter als een kunstwerk dat meer interpretaties toelaat en dat op verschillende manieren benaderd kan worden. Maar *is* de participatie aan relationele kunstwerken wel zo open als wordt gesuggereerd? In de

¹¹⁰ Bishop baseert haar conclusie op de idee van antagonisme en democratie zoals uiteengezet door Laclau and Mouffe’s in *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics* (1985). Volgens Laclau en Mouffe zijn conflict en instabiliteit voorwaarden voor de instandhouding van de democratie. Zonder antagonisme zou er alleen een opgelegde consensus kunnen bestaan, wat een vorm is van autoritair regime. Conflict, debat en discussie zijn nodig om de democratie en de verbeelding van een radicale utopie in stand te houden. Waar het volgens Laclau en Mouffe om gaat is “to balance the tension between imaginary ideal and pragmatic management of a social positivity without lapsing into the totalitarian” (Bishop 2004, 66).

praktijk is hier wel iets op af te dingen, want de beschouwer wordt vrij precies voorgeschreven wat zij behoort te doen: deelnemen aan een gemeenschappelijke maaltijd, van een glijbaan glijden, discussiëren, loungen, enzovoort.

Volgens Bishop misinterpreteert Bourriaud Eco's *Open Kunstwerk* door kwesties van *receptie* (zoals de multi-interpreteerbaarheid en de tegenstelling tussen 'contemplatie' en 'gebruik') een zaak te maken van *artistieke intentionaliteit* en deze kwesties letterlijk toe te passen op een bepaalde kunstpraktijk, namelijk een kunstpraktijk die een letterlijke interactie vereist (Bishop 2004, 62). Dit maakt het kunstwerk heel wat minder 'open'. Juist de letterlijkheid van de interactie die gevraagd wordt, gaat ten koste van de 'openheid' van het kunstwerk.

De nadruk op het open karakter van het kunstwerk - 'open' omdat beschouwers wisselende rollen aan kunnen nemen, op verschillende manieren in het werk kunnen participeren en omdat het werk multi-interpreteerbaar is - is niet alleen eigen aan relationele kunst maar aan veel beeldende kunst vanaf de jaren zestig (met name conceptuele kunst, happening en fluxus). Ik noem een aantal voorbeelden. Dan Graham ontwerpt sinds de jaren tachtig glazen paviljoens die het publiek uitnodigen tot een sociale interactie en die een soort hybride objecten zijn, tussen sculptuur en functionele architectuur in. Zo bouwde hij op het dak van DIA Art Foundation in New York een paviljoen dat een weids uitzicht bood over de stad, met daarnaast een koffiebar (1991). Het werk *Three Chair Events* was een bijdrage van de conceptuele kunstenaar George Brecht aan de tentoonstelling *Environment – Situation – Spaces* in de galerie van Martha Jackson in New York in mei 1961. Drie stoelen, een zwarte, een witte en een gele, werden op verschillende plekken in de galerie geplaatst, de witte onder een spotlamp in de galerie, als een theatrale presentatie; de zwarte in de wc en de gele buiten op de stoep voor de galerie. Ieder bezoeker aan de tentoonstelling ontving een kopie van een door Brecht geschreven 'score' (partituur) voor dit 'event'. De bezoekers van de tentoonstelling het werk 'gebruikten' het werk, veelal zonder zich daarvan bewust te zijn, door op de stoelen te zitten, ze te bekijken of eromheen te lopen. De 'Passtukken' die beeldhouwer Franz West sinds midden jaren zeventig vervaardigde zijn sculpturale objecten van papiermaché, waarvan het de bedoeling is dat de bezoeker van de tentoonstelling er 'iets mee doet'. Ze liggen op een tafel of op de grond en de bezoeker kan ze oppakken en er naar eigen inzicht mee rondlopen, een dansje maken, ze als verlengstuk van het lichaam gebruiken of wat ook. Wanneer meer bezoekers dit

doen tegelijk is het effect uitgesproken ‘conviviaal’. Hetzelfde geldt trouwens ook voor de meubels en de installaties met de meubels van West.

Louise Lawler, van wie het werk tot *institutional critique* gerekend wordt, heeft werk gemaakt dat bedoeld is als interactie met een kleinschalig maar collectief publiek, zoals *A movie will be shown without a picture*. Dit kunstwerk is in feite een performance door het publiek in de rol van een typisch filmpubliek. Op 12 juni 2012 werd een nieuwe editie van dit werk uit 1979 uitgevoerd in De Movies in Amsterdam.¹¹¹ Het publiek ‘zag’ de film *Saturday Nightfever*, maar zonder beelden en met een door Lawler gemanipuleerde soundtrack. Daar zittend in het donker, kijkend naar een leeg scherm, de blik dwalend door de zaal en over de silhouetten van andere kijkers, mijmerend over het vreemde van deze situatie waarin we met zijn allen naar een film kijken die niet werd vertoond, voelde ik mij nadrukkelijk deel van dit publiek terwijl ik dat normaal gesproken in de bioscoop nooit ervaar. Ik ga bij een gewone filmvertoning op in het beeld en het verhaal van de film en onderga de ander bioscoopbezoekers, voor zover ik mij van hen bewust ben, eerder als storend. Bij de vertoning van *A movie will be shown without a picture* was het hele publiek, dat kennelijk een goed voorbereid kunstpubliek was, gedurende de hele ‘vertoning’ stil en geconcentreerd.¹¹² De belangrijkste prikkel was de soundtrack. De ervaring van het geluid, van de conversaties van de filmacteurs, was ruimtelijk, want het kwam vanuit verschillende luidsprekers de zaal in en het leek soms door de zaal te golven of kolken. *Dolby surround* is natuurlijk gebruikelijk bij de vertoning van films, maar doordat het beeld ontbrak was de auditieve ervaring veel sterker. De ervaring van de muziek, die door verschillende luidsprekers tegelijk kwam, was eerder ‘plat’, als een muur. Je zou kunnen zeggen dat het publiek van *A movie will be shown without a picture* door de gezamenlijke aanwezigheid in de filmzaal het werk ‘creëerde’, terwijl iedere afzonderlijke kijker een andere film voor het geestesoog zag. Als laatste voorbeeld noem ik de gesprekken die de conceptuele kunstenaar als kunstwerk Ian Wilson organiseert over het thema *The Absolute*. Deze gesprekken vinden plaats in een kunstcontext met een klein, collectief publiek.

¹¹¹ In samenwerking tussen het initiatief *If I can't dance, I don't want to part of your revolution* (een associatie die zich toelegt op onderzoek naar de ontwikkeling en typologie van performance en performativiteit in hedendaagse kunst), het Stedelijk Museum, Amsterdam en Lawler.

¹¹² In tegenstelling tot de eerste opvoering van het werk in 1979, vertelde Lawler na afloop, waarbij zij *The Misfits* vertoonde in Los Angeles voor een zeer rumoerig publiek.

De vraag is dan in hoeverre relationele kunst zich onderscheidt van andere kunstuitingen sinds de jaren zestig en wat het specifieke karakter van een relationeel beschouwerschap is. De grenzen tussen relationele esthetiek en andere hedendaagse kunst zijn glibberig. Ook blijkt het moeilijk te zijn om de specifieke structuur van een relationeel kunstwerk en de specifieke rol van de beschouwer van, of deelnemer aan, relationele kunst te definiëren ten opzichte van genoemde kunstuitingen. De criteria voor de beoordeling van relationele kunst blijven vaag, waarmee ook de precieze rol die wordt toegekend aan de beschouwer onduidelijk blijft.

Volgens sommige theoretici is het gevolg (of het doel) van de letterlijke participatie door het publiek dat de beschouwer/participant co-auteur van het kunstwerk wordt en dat het onderscheid tussen kunstenaar en beschouwer wordt genivelleerd.¹¹³ Zoals Kemp het verwoordt: “(Participatiekunst) zou de gebruikelijke rolverdeling tussen actief en passief, tussen zender en ontvanger, laten verdwijnen” (Kemp 1996, 19).¹¹⁴ De kunstenaar neemt wanneer hij werkt de houding van de ‘ontvanger’ over.¹¹⁵ Tiravanija kookt weliswaar de maaltijd, maar het eigenlijke kunstwerk zou worden uitgevoerd door degenen die samen met hem de maaltijd nuttigen. Genodigden en kunstenaar vervullen als participanten in de ontmoetingssituatie een gelijkwaardige rol.

Mijn conclusie is dat de participatie van het publiek aan de totstandkoming of realisering van het kunstwerk grotendeels schijn is en dat ook de participatie van de beschouwer aan het relationele kunstwerk minder actief is dan het wordt voorgesteld.¹¹⁶ Gillick, die benadrukt dat de aanwezigheid van een publiek een essentiële component is van zijn werk, zegt: “Mijn werk is als het lampje in de koelkast, het werkt alleen als er

¹¹³ Dit wordt bijvoorbeeld gesuggereerd door Stephan Schmidt-Wulffen in zijn bijdrage aan Kemp 1996, getiteld: “Kunst ohne Publikum”. Schmidt-Wulffen schrijft: “Der Sinn wird nicht in einem Werk aufgespürt, sondern im Rahmen eines intersubjektiven, diskursiven Geschehens produziert. Wenn die Künstler versuchen, den Rezipienten zum Ko-Autor zu machen, dann schaffen sie dieser Einsicht ein rezeptionstechnisches Äquivalent. Dieser Vergleich zeigt auch, dass das Publikum nicht tatsächlich verschwindet. Auch der in seiner produktiven Aufgabe begriffene Rezipient bleibt Adressat des Künstlers. Doch ist eine Hierarchie, wie sie üblicherweise zwischen Autor und Leser, zwischen Künstler und Betrachter besteht, nivelliert” (Schmidt-Wulffen 1996 187).

¹¹⁴ “Partizipatorische Installationen, Environments und Systeme sollten die herkömmliche Rollenverteilung nach aktiv und passiv, Sender und Empfänger verschwinden lassen”.

¹¹⁵ Kemp citeert John Dewey: “Der Künstler verkörpert in sich die Haltung des Empfängers wenn er arbeitet” (1996,18).

¹¹⁶ De installatiekunstenaar Ilya Kabakov ontkent dit niet, maar benadrukt het zelfs. Hij schrijft over zijn *Total Installation*: “The viewer, who has so far felt rather free, like he does when viewing paintings or sculpture, finds himself controlled by the installation when he is near one, in a certain sense, he is its ‘victim’”. Citaat in Rebentisch 2012, 158.

mensen zijn om de koelkastdeur te openen. Zonder mensen is het geen kunst – het is iets anders – spullen in een kamer” (geciteerd door Bishop 2004, 61).¹¹⁷ In het geval van zijn tentoonstelling in Witte de With zijn ‘mensen’ alleen de curatoren en de uitgenodigde kunstenaars. Laat de ‘gewone’ bezoeker van Gillicks tentoonstelling in Witte de With, of van de tentoonstelling van de overblijfselen van Tiravanija’s maaltijd in de galerie, ook het lampje aangaan door de koelkastdeur te openen? Als dat niet het geval is, dan is de vraag waarom de tentoonstelling überhaupt plaatsvindt. Als dit wel het geval is, dan is de vraag wat het verschil is met een conventionele tentoonstelling. Van ieder kunstwerk kan immers worden gezegd dat het een beschouwer nodig heeft om gezien te worden, het is met het oog op een beschouwer gemaakt. Zonder beschouwer is het kunstwerk gewoon een ding in een kamer.

De gemeenschappelijkheid die relationele kunst wil produceren lijkt daarom niet zozeer het resultaat te zijn van een ontmoeting tussen een publiek en een *kunstwerk*, maar eerder van een sociale ontmoeting tussen de participant/beschouwer en een *kunstenaar*. Als de kunstenaar inderdaad de houding van de ontvanger aanneemt wanneer hij werkt aan een relationeel kunstwerk, dan zou dit betekenen dat hij aan het werk is wanneer hij zich samen met publiek in het kunstwerk bevindt. Dit geldt inderdaad voor bijvoorbeeld Hirschhorn, die drie maanden lang aanwezig was in zijn Spinozamonument, of voor de gastheer en kok Tiravanija. Feitelijk is het juister om te spreken van *relationeel kunstenaarschap* in plaats van relationele kunst. De aanwezigheid van de kunstenaar in het kunstwerk is hierbij een vereiste.¹¹⁸ Dit maakt ook duidelijk dat het publiek dat kan worden bereikt, noodzakelijk beperkt is en dat tentoonstellingen van relationele of participatiekunst feitelijk afgeleide en hybride gebeurtenissen zijn.¹¹⁹

De omschrijving van relationele kunst als een ontmoeting tussen een *kunstenaar* en een *publiek*, in plaats van tussen een kunstwerk en een publiek, zou veel verhelderen over

¹¹⁷ “My work is like the light in the fridge, it only works when there are people there to open the fridge door. Without people, it’s not art—it’s something else—stuff in a room.”

¹¹⁸ De aanwezigheid van de kunstenaar als een vereiste voor de realisatie van het werk komt dicht in de buurt van performance, maar niet iedere performance is erop gericht om een sociale ontmoeting met het publiek te bewerkstelligen.

¹¹⁹ Ook Frieling is zich van dit dilemma bewust wanneer hij schrijft: “How, then, can an artwork include not only friends and peers, but also an undefined group of participants? How might the artist address a larger public within becoming simplistic, didactic, or compromised?” (2008, 46). De Duitse kunsttheoreticus Groys (2008) stelt dat alle participatiekunst, “be it a Wagnerian opera, a futurist scandal, a Fluxus happening, or a situationist event”, hetzelfde doel heeft, namelijk “to unite the artist and the audience at a particular location” (2008, 28).

de specifieke structuur van een relationeel kunstwerk, maar deze omschrijving komt niet overeen met de praktijk van relationele kunst zoals Bourriaud die definieert en zoals die door Bishop wordt bekritiseerd.

Recapitulerend hoofdstuk 5:

In de jaren zestig, te beginnen bij minimal art, doet zich een nieuw type beschouwer voor. Deze beschouwer *contempleert* niet, als een buitenstaander, het kunstwerk, maar *neemt eraan deel* doordat het kunstwerk een ruimtelijke en, in de terminologie van Fried, theatrale situatie creëert waar de beschouwer een actieve rol in heeft of waarin zij een bepaalde rol krijgt toebedeeld.

Deze opvatting van beschouwerschap als theatrale participatie in het kunstwerk vindt zijn culminatiepunt in de relationele esthetiek. Relationele kunst blijkt als zelfstandige kunstuiting, kunstvorm of genre moeilijk af te bakenen te zijn ten opzichte van andere kunstvormen, zowel in formele zin als in de werking ervan. Een nadere definiëring of omschrijving van de specifieke structuur van het relationele kunstwerk levert problemen op. Volgens de theorie van Bourriaud is deze structuur erop gericht om een collectief publiek deel te laten nemen aan een ontmoetingssituatie, wat zou betekenen dat het relationele kunstwerk een moment **van ontmoeting is. De praktijk van de door Bourriaud als ‘relationeel’ bestempelde kunst blijkt daar echter vaak van af te wijken.**

Het meest kenmerkende aspect van relationele kunst lijkt de *letterlijkheid* te zijn van de manier waarop het publiek deelneemt aan het kunstwerk. Het kunstwerk moet worden *gebruikt*. Volgens Bishop is dit het belangrijkste verschil tussen relationele en installatiekunst, omdat in het geval van installatiekunst de beschouwing of ervaring van het werk een contemplatief karakter kan hebben. Bourriaud stelt dat de participatie gericht is op het voortbrengen van saamhorigheid en van harmonieuze sociale relaties, terwijl Bishop juist een kritisch en polemisch doordenken van de sociale en politiek condities van ons bestaan in de wereld voorstaat. Zowel Bourriaud als Bishop kennen een **morele superioriteit toe aan ‘hun’ variant van participatiekunst. Politiek en maatschappelijk engagement** geldt daarbij voor Bishop als het belangrijkste criterium bij de beoordeling van dit soort kunst.

In de relationele esthetiek wordt de nadruk gelegd op het open karakter van het kunstwerk en op de multi-interpreteerbaarheid van het werk. Volgens mij wekt

relationele kunst echter slechts de *schijn* van openheid en van een actief participerende beschouwer en is het verschil met een meer traditioneel beschouwerschap nogal relatief. De wijze van participeren is bij relationele kunst aan regels en voorschriften gebonden die door het kunstwerk worden gegeven, zodat het de vraag is in hoeverre een dergelijk kunstwerk inderdaad een open karakter heeft. Een prescriptieve kunst gaat moeilijk samen met een geëmancipeerde, zelfstandig handelende beschouwer. Ook lijkt er af en toe verwarring te bestaan over de partij met wie de beschouwer in interactie is: met het kunstwerk of met de kunstenaar.

In Fried's theorie over minimal art en theatraliteit schuilt een merkwaardige tegenstrijdigheid. Fried stelt dat de beschouwer macht uitoefent over het minimal kunstwerk, omdat zij ermee kan doen wat zij wil. Het kunstwerk is een gesloten object dat niets openbaart over hoe het geïnterpreteerd of ervaren kan worden en dat daarom een afstand creëert tussen zichzelf en de beschouwer. Het gevolg is dat, volgens Fried, de beschouwer zelf bepaalt hoe zij het werk ervaart, in een oneindig durend proces van interpreteren of van betekenis projecteren (in tegenstelling tot een hoogmodernistisch kunstwerk dat zich in één ogenblik aan de beschouwer openbaart). Fried: “... precisely this distancing [...] makes the beholder a subject and the piece in question [...] an object” (Fried 1968, 126). En hij concludeert uit de tekst van Morris: “The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation; but the situation itself *belongs* tot the beholder – it is *his* situation” (Fried 1968, 127. *Cursivering van Fried*).

Tegelijkertijd is, volgens Fried, de nieuwe beschouwer juist *onderworpen* aan de macht van het kunstwerk. In de theatrale, door het kunstwerk gecreëerde situatie wordt de beschouwer gemanipuleerd, de situatie dwingt een bepaald gedrag af, **vergelijkbaar met de situatie waarin domme Spectator van O’Doherty zich bevindt**. Het kunstwerk creëert, of is, een situatie waaraan de beschouwer deelneemt en waar zij fysiek deel van uitmaakt, in plaats van dat de beschouwer een zelfstandig object voor zich heeft waarin datgene wat het kunstwerk te bieden heeft, te vinden is. Het minimal kunstobject is een **object “in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder”** (Fried 1968, 125).

Wat dit **betreft hebben Fried en O’Doherty de dilemma’s van relationele kunst en van een politiek en sociaal-geëngageerde installatiekunst** zoals Bishop die voorstaat, goed voorzien, ook al gaat het er in deze kunstvormen juist om de afstand tot het

kunstwerk door middel van een participerende beschouwer te overbruggen. Minimal art liep in deze zin als een soort proto-installatiekunst op installatiekunst vooruit.

Fried stelt de tegenstrijdigheid in zijn theorie van de subject/object verhouding in minimal art niet nader aan de orde. Dat hoeft hij strikt genomen ook niet te doen, omdat zijn standpunt in hoofdlijnen immers duidelijk is: minimal art is slechte kunst omdat de status van het kunstwerk als zelfstandig en autonoom object onzeker is geworden, ongeacht of dit nu het gevolg is van nu een vervreemdende **afstand tussen kunstwerk en beschouwer (de beschouwer kan niet ‘in’ het kunstwerk omdat het letterlijk, in de visie van Fried, ‘gesloten’ is, het heeft geen ‘rijke innerlijke structuur’)** of doordat het kunstwerk verdwijnt in een ‘situatie’.

De beschouwerstheorie van Fried en O’Doherty is mijns inziens gebaseerd op simplificerende tegenstellingen, zoals ‘voor’ en ‘na’ minimal art, ingesloten/uitgesloten, geamputeerd oog en een blind lichaam. Dit denken in tegenstellingen is terug te voeren op een westers discours over visualiteit als een geschiedenis van een alziend, maar ontlichaamd oog zoals die verwoord door Jay (1993). Jay koppelt de privilegiëring van het oog ten onrechte aan het paradigma van de lineaire perspectief. In mijn opvatting veronderstelt de westerse kunst al eeuwen lang, juist vanwege de lineaire perspectief, een actieve, lichamenlijk aanwezige en gesitueerde beschouwer (de verticon).

De geëmancipeerde beschouwer zoals zij Bourriaud en Bishop voor ogen staat, krijgt in hun kunstopvatting dus geen gestalte. De vraag naar deze geëmancipeerde beschouwer en haar interactie met het kunstwerk stel ik in het volgende hoofdstuk aan de orde.

Le Parfait Visiteur. Een werk van Joëlle Tuerlinckx (afbeelding 20)

Ik sta nu voor een kunstwerk.

In de linker benedenhoek van een ondoorzichtig venster, gevat in een zwart metalen kozijn, is een ronde schijf helder glas geplaatst. Het venster is er één in een rij van drie, aan de kopse kant van een kleine hoekzaal op de derde verdieping van Wiels, Centrum voor Hedendaagse Kunst in Brussel. De ingezette schijf is een werk van de Belgische kunstenaar Joëlle Tuerlinckx.

Op het kozijn aan de linker- en rechterzijde van de cirkel zijn ter hoogte van het oor twee kleine geluidsboxen aangebracht. Je moet je vooroverbuigen om de dialoog tussen man en een vrouw op te kunnen vangen. Ze spreken met gedempte stemmen, af en toe bijna fluisterend alsof ze zich ergens in een openbare ruimte bevinden. Het gesprek wordt gevoerd in het Frans, met Duitse zinsnede ertussen door. Liftdeuren gaan open en dicht en er wordt zo te horen een bordje voorgelezen: “Aufzug im Brandfall nicht benutzen”. Daarna in het Frans: “Il faut pas utiliser l’ascenseur pendant l’incendie” en later: “En cas d’incendie ne pas utiliser ...”. Het is alsof de personages zich proberen te oriënteren: “Où est-on? / Le havre est là et là c’est le canal. / Havre deux. / Hafen zwei. / Albertien Westervorst Torsten / On est en Allemagne.” De man en vrouw lopen door een gebouw: “Ici on entre.” “Ici c’est la salle?” Het zijn mijmeringen, bespiegelingen over de plek waar ze zich bevinden.

Met het oor bij geluidsbox, ietwat voorovergebogen, sta je precies goed gepositioneerd om door het ronde raampje naar buiten te kijken. De oorhoogte bepaalt de ooghoogte. Van boven zie je een kruispunt met trambanen, zebrapaden, stoplichten, elektrische bedrading, aan de overkant de 19^{de}-eeuwse gevels van huizenrijen.

De schijf werkt als een lens, als het oog van een camera, waardoorheen de wereld daarbuiten zich voordoet als een geconstrueerd tafereel. De cirkel is het vastgestelde gezichtspunt, als in een perspectiefconstructie. De lineaire perspectief construeert een afbeelding van de werkelijkheid die geordend is door een onderliggend raster van horizontalen, diagonalen en verticalen. Het raster omvat vormen, verhoudingen en

configuraties, de dingen zijn er gesitueerd ten opzichte van elkaar, ze zijn wat betreft verhouding en proportie op elkaar afgestemd en vormen samen een totaliteit, een veld dat als geheel kan worden overzien. Het werk van Tuerlinckx creëert zo'n illusoire totaliteit. Bezien door de ronde glazen schijf is de wereld daarbuiten een schematisch, gerasterd beeld van bedradingen, zwarte wegen, witte strepen, rode, witte en groene verkeerssignalen, regelmatig ingedeelde façades en een langzame stroom van auto's.

Deze gewaarwording werd ongetwijfeld mede veroorzaakt door de context waarin het werk was te zien, Tuerlinckx' tentoonstelling *WOR(LD)K IN PROGRESS?*, een overzicht van haar oeuvre vanaf de jaren tachtig.¹²⁰ Tuerlinckx presenteert en thematiseert handelingen of gestes die deel uitmaken van de westerse kunsttraditie. Door zich te richten op de handeling zelf van het maken van kunstobjecten ontleedt of demonstreert zij als het ware een vocabulaire van de beeldende kunst. Haar 'onderwerpen' zijn de abstracte elementen waaruit kunstwerken veelal zijn opgebouwd of waarvan ze het resultaat zijn, zoals lijn, punt, cirkel, vierkant, schaalvergroting- of verkleining, projectie, kadrering, afbakening, herhaling, citaat, kopie, spiegeling, uitsnede, raster. Haar kunstwerken materialiseren de handelingen van het meten, knippen, plakken, uitlichten, arceren, archiveren, ordenen, belichten enzovoort. Vergeleken met hedendaagse digitale technologieën hebben deze handmatige handelingen bijna iets nostalgisch en de media waar ze naar verwijzen – schilder- en tekenkunst, sculptuur – zijn ouderwets. Juist deze 'terugblik' op oude conventies laat ook iets zien van de gelaagdheid en complexiteit, van het brede spectrum aan mogelijkheden, van de 'oude' media voordat ze vastgenageld werden in een avant-gardistisch vooruitgangsidee van de kunst dat uitmondde in het Modernisme volgens Clement Greenberg.

Tuerlinckx' werken ontstaan voor specifieke gelegenheden (meestal een tentoonstelling), ze zijn site specific. Desalniettemin gebruikt zij ze voor volgende tentoonstellingen opnieuw. De objecten ondergaan

¹²⁰ In Wiels, Centrum voor Hedendaagse Kunst, Brussel, 22 september 2012 – 6 januari 2013.

veranderingen, ze worden bij een volgende bestemming geherdefinieerd. De soundtrack naast het raam was oorspronkelijk een werk gemaakt voor een tentoonstelling de Kunsthalle in Münster in 2005. Tuerlinckx heeft het script van de dialoog geschreven voor de bevriende kunstenaar Willem Oorebeek. De dialoog wordt uitgesproken door Oorebeek in de rol van Bezoeker en door Tuerlinckx in de rol van Stem. De tekst is in principe niet in zijn geheel voor bezoekers te beluisteren, want hij bestaat uit zeven delen die op zeven vaste dagen van de week te beluisteren zijn, per dag een ander deel. De delen variëren in lengte van ruim een uur (donderdag) tot 6'36'' (woensdag). De dialoog gaat over de dingen die de twee personages zien door een raam. Om dit werk te exposeren in Wiels was het daarom nodig om een cirkel van doorzichtig glas in het matglazen venster te plaatsen.

Hoewel het werk van Tuerlinckx concreet en materieel van karakter is, lijkt het toch niet primair te gaan om de materiële voorwerpen zelf, maar eerder wat die voorwerpen teweegbrengen in, of projecteren op, de omgeving waar ze zich in bevinden (hun 'effect') en andersom, wat het effect is van de omgeving op de voorwerpen, wat er bij verloop van tijd met hen gebeurt. Tuerlinckx' objecten vallen (anders dan met klassiek-modernistische kunst het geval is) niet volledig samen met hun materiële hoedanigheid, het zijn heterogene objecten. Ze zijn een reflectie op hun ontstaansproces en op hun veranderende gedaante, ieder werk is een reflectie op het object als kunstwerk. Deze zelfreflectie, alsook de minutieuze aandacht voor archiveren, ordenen, abstraheren, structureren, waren de factoren die de waarneming van de werkelijkheid door het ronde vensterraam als een abstract rasterpatroon veroorzaakten. De wereld gezien door het raam was een werk van Tuerlinckx geworden.

Hoofdstuk 6: Conclusie. Een geactualiseerde receptie-esthetica

“So the idea is not to replace one hero with another, one quality with another, one canon with another, one hierarchy with another: but to attempt a critique which is systemic rather than substitutional, which questions the methods of our madness and is interested a little less in the singer and little more in the song”.

Barbara Kruger: ‘Quality’, in: *Remote Control*, MIT Press, 1994, 10.

Het werk *Le Parfait Visiteur* of *De Volmaakte Bezoeker* van Joëlle Tuerlinckx is onderdeel van een door haar ontworpen protocol voor een ‘Volmaakte Tentoonstelling’.¹²¹ Dit protocol kan worden omschreven als een inventaris van de noodzakelijke elementen van ‘de ideale tentoonstelling’. Dergelijke elementen zijn een titel van de tentoonstelling, inleidende tekst door de tentoonstellingsmaker, kunstwerken, catalogus, tentoonstellingszaal, suppoost en bezoeker. Naast *Le Parfait Visiteur* zijn er ook andere kunstwerken die in het scenario van een Volmaakte Tentoonstelling passen. Ze waren in dezelfde hoekzaal aanwezig, ondermeer een schietlood, als een van oudsher voor de beeldhouwer onmisbaar instrument; verschillende voorbeelden op papier van een bepaald soort ‘elementair’ grijs, getiteld *GRIS KODAK / GRIS NEUTRAL*; en een namaak-suppoost.¹²²

Omdat een suppoost nu eenmaal niet op ieder moment op alle plekken van een tentoonstelling aanwezig kan zijn, was hij in *Le Parfait Visiteur* symbolisch vervangen door een *Gardien de Salle*, een levensgrote pop van papier op een stoel, gekleed in uniform (deze *Gardien de Salle* was oorspronkelijk gemaakt voor de tentoonstelling *Un ensemble autour de MUR*, in het S.M.A.K. in Gent, 1999). Over het neutrale grijs staat in het *Lexicon*, waarin Tuerlinckx door haar gebruikte termen en begrippen op alfabetische volgorde heeft samengebracht: “soort grijs dat *Kodak* grijs wordt genoemd, naar het fotomateriaal (‘Kodak neutraal grijs’ –kaart, professioneel materiaal) dat ervoor zorgt dat het onderwerp juist wordt blootgesteld aan het licht en waarmee je de juiste belichtingstijd bepaalt. Bestaat uit eenzelfde hoeveelheid rood, groen, en blauw (subtractieve menging), geel, magenta en cyaan (additieve menging). [...] Afhankelijk

¹²¹ Met dank aan Dirk Snauwaert, maker van de tentoonstelling *WOR(LD)K IN PROGRESS?* in Wiels (2012), die mij deze informatie gaf.

¹²² Het thema van de ideale of volmaakte tentoonstelling geldt specifiek voor de hoekzaal waar *Le Parfait Visiteur* te zien was, maar gold in meer algemene zin ook voor de tentoonstelling *Wor(ld)k in Progress?* als geheel.

van het merk en het continent bepaalt de grijstint die gekopieerd wordt via scanning van het origineel, welk GRIS NEUTRAL gebruikt wordt [...]” (Tuerlinckx 2012, 14). Met een Volmaakte Tentoonstelling thematiseert Tuerlinckx niet alleen het bestaan of functioneren van het kunstwerk, maar ook het verschijnsel van de ‘tentoonstelling’. De door haar getoonde tentoonstelling waar de volmaakte beschouwer in rondloopt is tegelijk een installatie én een discours over het fenomeen tentoonstelling. Hetzelfde geldt voor de kunstobjecten: het zijn kunstwerken én even zovele discoursen over wat een kunstwerk is, hoe het ‘werkt’. Het is onmogelijk vast te stellen waar zich de grenzen bevinden tussen kunstwerk / installatie / tentoonstelling. Afhankelijk van de waarneming van de beschouwer behoort een object tot de ene of de andere categorie en wisselt het van rol. Dit geldt ook voor *WOR(LD)K IN PROGRESS?* als geheel, de tentoonstelling kan worden opgevat als één grote Volmaakte Tentoonstelling en dus als een werk.

De beschouwing van kunst heb ik steeds gedefinieerd als een wisselwerking tussen twee (zelf-)reflecterende partijen, kunstwerk en beschouwer. Om tot een beter begrip te komen van deze wisselwerking heb ik een theoretisch kader ontwikkeld met als centrale concepten de interne criticus: de (zelf-)kritische, discursieve functie van het kunstwerk die de interactie met de beschouwer mogelijk maakt en de verticon: de receptieve beschouwer die het kunstwerk actief tegemoet treedt en zich rekenschap geeft van de kritische constellatie van het kunstwerk op *dit* moment op *deze* plek. Verder spelen de begrippen contextualisering en performativiteit van de beschouwing een belangrijke rol. De genoemde elementen zijn allemaal herkenbaar in *Le Parfait Visiteur*. *Le Parfait Visiteur* wijst de beschouwer een plek toe voor een raam en verleidt of dwingt haar om een bepaalde pose aan te nemen. De structuur van een mijmerende tekst in combinatie met een klein rond venster nodigt uit tot denkend kijken of kijkend denken. Daar staat kan de beschouwer niet anders dan zichzelf bewust worden van de handeling van het kijken en van de situatie waar zij deel van uitmaakt. De soundtrack van de dialoog tussen de Bezoeker en de Stem activeert dit bewustzijn van hier te zijn, op deze plek op dit moment, doordat voor het geestesoog een andere plek en een andere tijd op worden opgeroepen. De gesproken dialoog maakt bewust van de duur van het kijken en van de ‘duur’ van het kunstwerk, dat wil zeggen de tijdsspanne van het kijken en van het luisteren.

Het gegeven dat iedere dag een andere tekst te beluisteren en iedere dag iets anders te zien is en dat het zodoende praktisch onmogelijk is om het ‘complete’ kunstwerk in zich

op te nemen, benadrukt het gegeven dat een sluitende interpretatie van het werk niet bestaat. Een begrip van het werk ontwikkelt zich gedurende en door middel van een proces van beschouwing, een proces dat een open einde heeft.

Le Parfait Visiteur is tot op zekere hoogte een ‘theatraal’ kunstwerk, het creëert immers een ‘situatie’ waar de beschouwer deel van uitmaakt. Hoe belangrijk ook, toch is theatraliteit maar één kant van dit kunstwerk. *Le Parfait Visiteur* maakt duidelijk dat dit ‘deel uitmaken van’, of ‘deel zijn van’ complexer is dan alleen een theatrale situatie waarin de beschouwer wordt gemanipuleerd. De beschouwer die naar buiten kijkt verliest de beschouwer zich in, of raakt geabsorbeerd door, de wereld aan de andere kant van het glas,. Daar nemen mensen deel aan het verkeer, ze passeren elkaar, wachten op elkaar bij het oversteken, het is een wereld waar de beschouwer geen deel aan heeft. In die zin is het te vergelijken met het kijken naar het schilderij van de kaartspelende jongen van Chardin. *Le Parfait Visiteur* gaat over in- én uitsluiting, over het bewustzijn van deel te zijn van een beeldende (perspectivische) constructie en tegelijk buitengesloten te zijn – de beschouwer staat aan *deze* kant van het glas, *hier*, niet daarbuiten. Wanneer zij buiten zou zijn, zou zij de wereld niet langer waarnemen als beeld. Als beeld bestaat de wereld alleen maar ‘daar’, er is afstand nodig om het als beeld waar te nemen. Tegelijk is het beeld dat te zien is door het glas, net als de beschouwer zelf, deel van het kunstwerk. Wanneer een bezoeker aan een tentoonstelling normaal gesproken naar een raam loopt en naar buiten kijkt, laat zij zich afleiden van de kunstwerken en wendt zij zich af van de tentoonstelling. Bij Tuerlinckx is het naar buiten kijken deel van het kunstwerk.

De combinatie of gelijktijdigheid van in- en buitensluiting bracht ook een gewaarwording van de intimiteit van de situatie teweeg. De beschouwer stond met de rug naar de zaal, het oor dichtbij de geluidsboxen, geabsorbeerd in een eigen tijdruimte, het was een intiem gebeuren in de niet-intieme context van een openbare tentoonstelling. Het werk dwong de beschouwer zich letterlijk af te keren van de tentoonstelling als geheel.

Mijns inziens geldt de complexe structuur van ‘opgenomen zijn in’ en ‘buitengesloten zijn’ voor alle westerse kunst sinds Giotto. De performatieve beschouwer maakt altijd deel uit van de structuur van het kunstwerk. De kunst sinds de vroege Renaissance veronderstelt een dialoog met een gepositioneerde, performatieve beschouwer. De kunst vanaf de late jaren zestig van de vorige eeuw, vanaf conceptuele kunst en minimal art,

maakt deze dubbele structuur, dit spel van uit- en insluiting, expliciet, de tweeledigheid wordt tot inhoud van het kunstwerk gemaakt.

Le Parfait Visiteur verwees, als onderdeel van de bredere constellatie van een Volmaakte Tentoonstelling, naar andere kunstwerken in de tentoonstelling en riep ook andere mogelijke volmaakte tentoonstellingen op. Marcel Broodthaers en diens installatie *L'Entrée de l'Exposition* (1974), een installatie die eveneens een thematisering is van de tentoonstelling als tentoonstelling en die eveneens gaat over een 'ideale tentoonstelling', speelt hier duidelijk een rol, het is de achtergrond waartegen het werk van Tuerlinckx kan worden gezien. Meer historische kunstwerken die het 'kijken' thematiseren, komen in de herinnering, zoals *Frau am Fenster* van Kaspar David Friedrich (1822), om er maar een te noemen. Het gaat er op dit moment niet om een lijst van mogelijk verwante werken te produceren, maar om de vaststelling dat het werk van Tuerlinckx dit doet, dat het zich positioneert in een discours over de beschouwer *in* het kunstwerk. Het verwijzen naar andere kunstwerken, het positioneren binnen een discours van de beeldende kunst, breng ik onder bij de interne criticus, een theoretisch concept om de werking van kunstwerken mee te vatten.

Le Parfait Visiteur heeft een zekere mate van instabiliteit, het is een open kunstwerk, geen in zichzelf gesloten geheel, doordat het hoorspel niet in zijn geheel te beluisteren is en het wel én niet deel uitmaakte van de wereld daarbuiten. Deze openheid heeft iets ondermijnends, het werkt als een tegenkracht die er voor zorgt dat de beschouwer niet de illusie kan hebben dat het mogelijk zou (moeten) zijn om het werk in zijn totaliteit te 'vatten' of te doorgronden. Dit instabiele typeert het hele oeuvre van Tuerlinckx, de fragiele en efemere werken tonen zich steeds anders, afhankelijk van lichtinval en andere omgevingsfactoren. Dat de ervaring van een kunstwerk per definitie beperkt en onvolledig is, wordt door *Le Parfait Visiteur* duidelijk gemaakt. De oneindigheid of onvolledigheid van de waarneming houdt in dat de ervaring van het kunstwerk nooit losgezien kan worden van de historiciteit van het moment van de waarneming.

Receptie-esthetica, kunstkritiek en hedendaagse kunst

De uitgangsvraag van dit boek is: wat gebeurt er tussen beschouwer en kunstwerk? Hoe ervaren we 'betekenis' in een kunstwerk, hoe gaat dit toekennen of herkennen van betekenis in zijn werk? In de bestaande receptie-esthetische theorieën zijn deze vragen mijns inziens niet bevredigend beantwoord. Ze schieten met name tekort in de uitwerking van de concrete gesitueerdheid van kunstwerk en beschouwer. De ervaring

van het kunstwerk is een zintuiglijke ervaring, alleen een cerebrale betekenisgeving of interpretatie voldoet niet. Ook wil dit betoog recht doen aan het kunstwerk als tweeledigheid van afbeelding en beeld – het kunstwerk gaat over de wereld én over zichzelf - en aan de principiële openheid van het kunstwerk, die een pluraliteit van interpretaties toestaat.

De receptie-esthetica zoals die tot dusverre is ontwikkeld, is niet in staat om de beschouwing van moderne en hedendaagse kunst op adequate wijze te theoretiseren. Is het mogelijk om te komen tot een hernieuwde receptie-esthetische kadrering van de blik en van de beschouwing van kunstwerken, een kadrering die geldigheid heeft voor zowel klassieke als hedendaagse kunst? Om deze vraag te beantwoorden heb ik de persoonlijke beschouwing van kunstwerken tot vertrekpunt te nemen en ben ik steeds teruggekeerd naar de vraag: wat gebeurt er wanneer ik voor dit bepaalde kunstwerk sta, wat zijn mijn bevindingen, hoe kan ik dit proces van interpreteren, van het ervaren van een betekenis, begrijpen en verwoorden? Het was een ontleden en benoemen van een praktijk van kunstbeschouwing. In het onderzoek ging het steeds om het *proces* van de totstandkoming van een wederzijdse betrekking tussen een concreet kunstwerk en een concrete beschouwer en het proces van betekenisgeving. In dit interpretatieproces wordt de beschouwer voortdurend wordt terugverwezen naar het specifieke kunstwerk.

Het uitgangspunt van dit boek was dan ook niet een theoretische aanname waarmee kunstwerken benaderd kunnen worden, maar andersom: het begon met een persoonlijke en intuïtieve aanname over de werking van kunst, van waaruit een theoretisch model van de kunstbeschouwing is ontwikkeld. Dit theoretische model van de interactie met het kunstwerk ontstijgt aan de subjectieve ervaring van kunstwerken die er de voorwaarde toe is. Het geeft niet alleen een impuls aan de ontwikkeling van het receptie-esthetisch discours. Er kunnen algemene hypothesen aan worden ontleend en het kan een verrijking zijn van de waarneming van kunstwerken door andere beschouwers. Juist de receptie-esthetica biedt de mogelijkheid om persoonlijke waarnemingen te theoretiseren en juist de hedendaagse kunst geeft hiertoe aanleiding.

Een kunstkritische benadering van hedendaagse kunst is in mijn optiek onderdeel van de receptie-esthetica. Receptie-esthetische theorie en kunstkritische praktijk kunnen elkaar voeden. Mijn opvatting van kunstbeschouwing en van de mogelijke wijzen van betekenisgeving komt voort uit het jarenlange kijken naar beeldende kunst en uit een praktijk van het schrijven daarover. Dit boek is de uitkomst van een zoektocht naar een dynamische en productieve verhouding tussen kunstkritiek, beeldende kunst en

receptie-esthetica. Hedendaagse kunst en kunstkritiek veronderstellen beide een geëmancipeerde beschouwer, een beschouwer die zich bewust is van de eigen positie in het culturele en theoretische veld. Ik zie het als de taak van de criticus om door middel van analyses en beschrijvingen het kunstwerk tot leven te roepen en het kunstwerk een plaats te geven in een discours. De criticus expliciteert daarbij de eigen beschouwerspositie, geeft zich rekenschap van de eigen blik, van de eigen gesitueerdheid in het heden en van de invloed daarvan op de waarneming van het werk. Deze opvatting van kunstkritiek roept noodzakelijkerwijs een receptie-esthetische benadering op. Een kunstkritische praktijk kan relevant zijn voor de receptie-esthetica en andersom, een receptie-esthetische opvatting kan een onderbouwing zijn van een kunstkritische praktijk. Hedendaagse kunst en receptie-esthetica kunnen elkaar verrijken en dankzij de hedendaagse kunst, zo is mijn stelling, heeft de receptie-esthetica een hernieuwde actualiteit gekregen.

De hedendaagse, 'postmediale' kunst is van grote invloed op de wijze waarop ik naar beeldende kunst in het algemeen – dus niet alleen naar hedendaagse kunst - kijk en erover nadenk. Begrippen als verticon en interne criticus, zelfreflexiviteit en discursieve zelfpositionering, zijn geïnspireerd door mijn ervaringen met hedendaagse kunst.

Mijns inziens is alle westerse kunst die er toe doet zelf-reflexief. Het kunstwerk maakt deel uit van een categorie van objecten die zich onderscheidt door ontleent tweeledigheid, zelf-reflexiviteit, door het meta-karakter. De ontwikkelingen in de kunst sinds de conceptuele kunst vanaf het begin van de jaren zestig hebben mij hiervan bewust gemaakt. Het meta-karakter van kunstwerken, dat een voorwaarde is voor het maken van kunst, wordt in de hedendaagse kunst veelvuldig gethematiseerd.

Kwesties die tot het domein van de receptie-esthetica kunnen worden gerekend, zoals de participatie van de beschouwer in het kunstwerk en de relatie tussen kunstwerk en beschouwer, zijn overal in de hedendaagse kunst aanwezig. Hedendaagse kunst roept een bepaald type beschouwing op, een engagement met het kunstwerk dat mijns inziens het best begrepen kan worden vanuit een receptie-esthetisch perspectief. Kunstwerken doen een appel op de beschouwer door te demonstreren of zichtbaar te maken hoe ze bekeken kunnen worden. Ze belichamen een bepaalde opvatting van beschouwerschap. Ik heb betoogd dat niet alleen geldt voor de moderne en hedendaagse kunst, maar dat alle kunstwerken sinds Giotto dit in principe doen. Het verschil is dat in veel hedendaagse conceptuele kunst het beschouwerschap tot inhoud of thema van het werk geworden.

In de hedendaagse kunst is het specifieke gedachtegoed van een bepaald kunstwerk of van een bepaald oeuvre, de ideeën die erdoor worden belichaamd, niet langer onlosmakelijk verbonden met de traditie of met het historische discours van een specifiek medium (zoals de schilderkunst). Hedendaagse conceptuele kunst wordt geproduceerd als “a mode of theory-about-art”, in de woorden van Krauss (2000, 10). Het kunstwerk is heterogeen van aard geworden, het kan opgebouwd zijn uit verschillende media die ieder op een eigen manier een ingang tot het werk kunnen bieden (zie het werk van Tuerlinckx). Krauss citeert de conceptuele kunstenaar Joseph Kosuth: “Being an artist now means to question the nature of art” (idem, zonder verwijzing).

In deze “post-medium conditie” hoeft de kunstenaar niet langer één bepaalde techniek te beheersen en kan hij zich van werk tot werk van een ander medium, een andere techniek, bedienen - Tuerlinckx is hiervan een voorbeeld - , dan wel het werk door anderen laten uitvoeren.¹²³ Het medium heeft niet langer een eigen, vanzelfsprekende betekenis, zoals dat bijvoorbeeld bij modernistische schilderkunst nog wel het geval was. Een kunstenaar heet tegenwoordig ‘beeldend kunstenaar’, niet ‘schilder’, ‘beeldhouwer’ of ‘video-kunstenaar’. Zelfreflectie, zelfkritiek (interne criticus), heterogeniteit en openheid van het kunstwerk, kunst als discours en discursieve zelfpositionering: deze elementen, die eigen zijn aan kunst in een ‘post-mediaal’ tijdperk, zijn van groot belang voor een receptie-esthetische positie. De receptie-esthetica heeft in onze tijd een grote actualiteit.

Wanneer het gaat over het kijken naar kunst zijn er veel aannames die minder vanzelfsprekend zijn dan ze lijken. We zeggen dat het kunstwerk tot ons ‘spreekt’, dat het ‘zeggingskracht’ heeft, terwijl juist in beeldende kunst de woorden een grens bereiken, het kunstwerk is ‘stom’. In die stomheid, in het niet-talige, lijkt een bijzondere zeggingskracht besloten te liggen. Over wat voor soort betekenis hebben we het dan wanneer we zeggen dat een kunstwerk iets voor ons betekent en in hoeverre is deze betekenis mededeelbaar? Aan dit complexe spanningsveld tussen beeld en taal in de receptie van het kunstwerk en aan de interactie tussen het ‘denken in het kunstwerk’ en ‘het denken van de beschouwer’ heb ik uitgebreid aandacht besteed. Hiertoe heb ik

¹²³ De term “post-mediumconditie” is afkomstig van Krauss: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, 2000.

ondermeer onderzocht hoe de receptie-esthetica zich verhoudt tot de hermeneutische traditie.

De centrale aanname van de receptie-esthetica dat er in de beschouwing van kunst sprake is van een wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer, blijkt eveneens niet zo vanzelfsprekend te zijn als het misschien lijkt. Wanneer we het begrip ‘wisselwerking’ ernstig nemen, dan moet de vraag worden gesteld *hoe* de wisselwerking tot stand komt en moet het aandeel van respectievelijk kunstwerk en beschouwer in de wisselwerking worden onderzocht en omschreven. Om antwoorden op deze vragen te vinden ben ik uitgegaan van de receptietheorie van Wolfgang Kemp, die de meest uitgewerkte is voor beeldende kunst. In Kemps gedachtegang blijft evenwel, zo bleek, zowel de rol van de concreet aanwezige beschouwer als de concrete, fysieke gesitueerdheid van het kunstwerk onderbelicht.

Om de rol van een concreet kunstwerk en van een daadwerkelijke beschouwer in de interactie beter te begrijpen, ben ik te rade gegaan bij de fenomenologie, met name bij Merleau-Ponty en diens opvatting van een belichaamde en gesitueerde waarneming. Uiteindelijk bleken mij de subsumerende termen interne criticus en verticon het meest geschikt om er het actieve aandeel van respectievelijk kunstwerk en beschouwer in hun wisselwerking mee te omschrijven. De term ‘impliciete beschouwer’, die bij Kemp duidt op de manier waarop het kunstwerk zich tot de beschouwer richt, vond ik ter verduidelijking van de complexe wijze waarop het kunstwerk de beschouwer aanspreekt, ontoereikend. Daarom heb ik deze term vervangen door de meer abstracte notie van een kritische (zelf-)reflexiviteit, van een kritisch potentieel of kritisch oordeelsvermogen waar het kunstwerk de materialisatie van is, samengevat in het begrip interne criticus. Het abstracte en subsumerende karakter van dit begrip mag misschien tegenstrijdig lijken met het postulaat van de concrete werking van een *specifiek* kunstwerk in het receptie-esthetisch onderzoek. Desalniettemin biedt ‘interne criticus’ meer mogelijkheden om de veelvoudigheid van de manieren waarop het kunstwerk de beschouwer aanspreekt, te begrijpen, dan ‘impliciete beschouwer’. Ik heb van de uiteenlopende wijzen waarop dit kritisch potentieel tot uitdrukking kan komen verschillende voorbeelden gegeven, zoals de praktijk van het hernemen van andere kunstwerken in nieuwe kunstwerken en van de creatieve ‘misinterpretatie’ van historische kunstwerken, een praktijk die zeer uiteenlopende uitwerkingen kan hebben. De beschouwersrol behoeft eveneens uitwerking. De term verticon omvat de zelfreflexieve, gesitueerde en belichaamde beschouwer, die de ‘tegenhanger’ is van het

kunstwerk en die het kunstwerk in zijn werking voltooit. Ieder kunstwerk nodigt uit tot een gepositioneerde waarneming. De verticon belichaamt deze positionering. De verticon activeert de werking van de interne criticus en zet die voort. De term verticon refereert aan de perspectivische waarneming en aan een typisch westerse kunstopvatting, waarin de horizon en het paradigma van het illusionistische ruimtebegrip van de lineaire perspectief een leidende rol hebben gespeeld. Dit paradigma werkt op uiteenlopende manieren nog steeds door in de hedendaagse kunst. De context van lineair perspectief en horizon in de geschiedenis van de schilderkunst heb ik uitgebreid aan de orde gesteld. Evenzeer is ‘horizon’ in de betekenis die de fenomenologie aan dit begrip heeft gegeven belangrijk voor mijn betoog.

Sleutelbegrippen in de receptie-esthetica, zoals ‘esthetisch object’, ‘lege plek’ en ‘impliciete beschouwer’, heb ik bestudeerd en zo nodig een andere betekenis en een andere theoretische context gegeven. Ik ben uitgebreid ingegaan op de theorie en de werkwijze van Kemp. De tekortkomingen die ik daarin signaleer heb ik benoemd en onderzocht en ik heb er alternatieven voor gevonden. Dit alles is steeds gebeurd aan de hand van concrete voorbeelden uit de beeldende kunst. Niet alleen voorbeelden uit de hedendaagse kunst, ik heb ook historische voorbeelden gegeven, omdat het mijn overtuiging is dat een geslaagde receptie-esthetische theorie grotere reikwijdte heeft dan een bepaalde historische periode en dat die relevantie zou moeten hebben voor een kunstbegrip zoals dat zich ontwikkeld heeft sinds de Renaissance. Dit is mede de reden voor de keuze van de term verticon, die een verwijzing is naar de geschiedenis van de westerse kunst sinds Giotto en naar het paradigma van de lineaire perspectief in deze geschiedenis.

In alle fasen was het onderzoek erop gericht om de theoretische terminologie van de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer, grotendeels afkomstig uit de receptie-esthetica maar ook uit de hermeneutiek en de fenomenologie, te ontrafelen, te problematiseren en vervolgens opnieuw theoretisch te funderen.

Een andere doorlopende en even belangrijke lijn in het onderzoek is het streven om de werking van het kunstwerk te definiëren of te omschrijven in termen anders dan ‘representatie’. Het kunstwerk representeert in mijn opvatting niet primair ‘iets’, het is geen illustratie van een tekst, het is niet deelbaar in een vorm en een inhoud. Het is mijns inziens vruchtbaarder om te onderzoeken *hoe* het kunstwerk werkt, *hoe* het betekent, dan *wat* het laat zien en *wat* het betekent. Dit ‘hoe’ kan zich openbaart zich voor een belangrijk deel in de performativiteit van de beschouwing.

Het kunstwerk is weliswaar niet deelbaar in een vorm en een inhoud, maar wordt wel gekenmerkt door een *tweeledigheid*: het is wat het laat zien en hoe het zich toont *en* het is de *reflectie op* wat het laat zien en hoe het zich toont. Dit meta-aspect is mijns inziens eigen aan alle belangrijke kunst.

In de hedendaagse kunst krijgt, sinds minimal art, de beschouwer een specifieke rol toebedeeld en wordt een nieuwe beschouwer ‘geboren’. Fried is toonaangevend in dit discours van het beschouwerschap. Zijn positie is kritisch en ideologisch, in de zin dat hij een bepaalde ideale kunst voor ogen heeft die vraagt om een bepaalde beschouwersrol. Precies de tegenovergestelde beschouwersrol, namelijk een participerende beschouwer, wordt bepleit door theoretici van relationele kunst en installatiekunst. Beide posities leiden, zo is mijn conclusie, tot een simplificatie en een verarming van de rijke complexiteit van de wisselwerking tussen kunstwerk en beschouwer.

Levert mijn receptie-esthetische model nieuwe inzichten in kunstwerken op, vestigt het de aandacht op aspecten van kunst die eerder onbelicht bleven? Laat ik in mijn analyse van kunstwerken iets nieuws zien wat tot dusverre verborgen is gebleven? Niet per se en dat was ook niet het doel. Het ging erom het *proces* te laten zien van hoe een interpretatie tot stand komt en om de elementen die in de waarneming en de interpretatie een rol spelen, te analyseren en te benoemen.

Mijn doel van mijn betoog is exemplarisch. Ik neem anderen mee in een manier van kijken naar kunst en in de zoektocht naar de manier waarop een interpretatie tot stand komt. De theoretische verheldering was daarbij essentieel, het was van wezenlijk belang om consequent te zijn in mijn receptie-esthetische benadering en in de analyse en het gebruik van het begrippenapparaat. ‘Exemplarisch’ op een vergelijkbare manier als de tentoonstelling *WOR(LD)K IN PROGRESS?* van Tuerlinckx als exemplarisch kan worden beschouwd. Deze tentoonstelling demonstreert de praktijk van het maken van kunstwerken en de werking van kunst. ‘Exemplarisch’ in de zin van het streven naar de uitbreiding van een ervaringswereld door middel van de ervaring van kunstwerken. Ik heb willen laten zien dat wie reageert op het appel dat het kunstwerk doet, zich begeeft zich in een andere dan de gekende wereld. Wie in staat is om zich een kunstwerk eigen te maken door er een zin in bloot te leggen, heeft in principe ook toegang tot het publieke debat en kan daaraan deelnemen.

Mijn opzet wordt goed verwoord door de uitspraak van Sontag die als motto dient voorin dit boek: *“Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.”* Het gaat erom het kunstwerk beter te leren zien, door ons te richten op het kunstwerk zoals het gegeven is en niet op wat we menen te herkennen als inhoud van het kunstwerk. Er zit een emancipatoir aspect aan mijn betoog, dat daarom een ook didactisch betoog is dat gericht is op de emancipatie van het publiek tot Volmaakte Bezoekers van tentoonstellingen.

Een geëmancipeerde beschouwer is een beschouwer die, in de woorden van Derrida, “weigert te knielen voor de autoriteit van een kunstwerk”.¹²⁴ De ‘zwijgzaamheid’ van het kunstwerk daagt uit tot discursief denken, tot zelf gedachten formuleren. De beschouwer hoeft zich niet willoos te onderwerpen aan het kunstwerk, schreef ik eerder, zij is in de positie om geëngageerd en kritisch te reageren op datgene waar het kunstwerk haar op aanspreekt. De waarde van kunstwerken is de vrije ruimte die zij openen voor het kijken en het denken.

¹²⁴ In dit citaat heb ik ‘sculptuur’ en ‘architectuur’ vervangen door ‘kunstwerk’.

Literatuur

- Alberti, L.B. (2011), *De Schilderkunst*, vert. L. Hermans, Amsterdam: SUN.
- . (1950), *Della Pittura*, Florence: G.C. Sansoni.
- Bal, M. (1999), *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago: University of Chicago Press.
- Barthes, R. (1977), 'The Death of the Author', in: *Image Music Text*, vert. S. Heath, Londen: Fontana Press, 142-148.
- . (2000), *Le Plaisir du Texte*, Parijs: Seuil.
- Bätschmann, O. (2001), *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Battcock, G. (red.) (1968), *Minimal Art. A critical anthology*, New York: E. P. Dutton
- Baxandall, M. (1985), *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven [etc.]: Yale University Press.
- Benjamin, W. (1969), 'The Task of the Translator', in: H. Arendt (red.), *Illuminations. Walter Benjamin, Essays and Reflections*, vert. H. Zohn, New York: Schocken Books, 69-82.
- . (1983), *Das Passagen-Werk*, Berlin: Suhrkamp.
- . (2010), *Berliner Kindheit um 1900*, Berlin: Suhrkamp.
- Bishop, C. (2004), 'Antagonism and Relational Aesthetics', in: *October* 110, Cambridge MA [etc.]: MIT Press, 51-79.
- . (2005), *Installation Art. A critical history*, Londen: Tate Publishing.
- Blotkamp, C. (2011), 'Duetten in het Mauritshuis', in: *Kunstschrift* 4, 20-29.
- Boehm, G. (1978), 'Zu einer Hermeneutik des Bildes', in: H.-G. Gadamer en G.Boehm (red.), *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a.M.: Surhkamp, 444-471.
- . (1980): 'Bildsinn und Sinnesorgane', in: *Anschaung als ästhetische Kategorie, Neue Hefte für Philosophie*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 118-132.
- . (1981): 'Kunsterfahrung als Herausforderung', in: W. Oelmüller (red.), *Kolloquium Kunst und Philosophie, Band 1: Ästhetische Erfahrung*, Paderborn [etc.]: Ferdinand Schöningh, 13-28.
- . (1995a), 'Die Wiederkehr der Bilder', in: G. Boehm (red.), *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 11-38.

- . (1995b), 'Die Bilderfrage', in: G. Boehm (red.), *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 325-343.
- Borgdorff, H. (2012), *The Conflict of the Faculties. Perspectives in Artistic Research and Academia*, Leiden: Leiden University Press.
- Bourdon, D. (1968), 'The Razed Sites of Carl Andre', in: G. Battcock (red.), *Minimal Art. A critical Anthology*, New York: E. P. Dutton.
- Bourriaud, Nicholas (2004), *Relational Aesthetics*, vert. S. Pleasance, F. Woods en M. Copeland, Dijon: Presses du Réel.
- Brunette, P. en D. Wills (red.) (1994): 'The Spatial Arts: an interview with Jacques Derrida', in: P. Brunette en D. Wills, (red.) *Deconstruction and the Visual Arts*, Cambridge: Cambridge University Press, 9-31.
- Casey, E. (1997), *The Fate of Place*, Berkeley CA [etc.]: University of California Press.
- Chastel, A. (1980), 'Les apories de la perspective au Quattrocento', in: M. D. Emiliani (red.), *La Prospettiva Rinascimentale. Codificazioni e Trasgressioni*, Florence: Stampa Stiav, 45-62.
- Collot, M. (1989), *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, Parijs: Presses Universitaires de France.
- Comment, B. (2000), *The Painted Panorama*, New York: Abrams.
- Conrath-Scholl, G. (2008), 'Einführung', in: tent. cat. *Thomas Struth: Familienleben*, Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, 10/01 – 20/04 2008), Keulen: SK Stiftung Kultur, 7-11.
- Crowther, P. (2002), *The Transhistorical Image. Philosophizing Art and its History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- . (2009), *Phenomenology of the Visual Arts (even the Frame)*, Stanford: Stanford University Press.
- Damisch, H. (1987), *L'Origine de la Perspective*, Parijs: Flammarion.
- . (1972), *Théorie du nuage. Pour une histoire de la Peinture*, Parijs: Seuil.
- Danto, A. C. (1992), *Beyond the Brillo Box. The Visual Arts in Posthistorical Perspective*, New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Daix, P. en J. Rossetlet (1979) (red.), *Picasso. The Cubist Years 1907 -1916, A Catalogue Raisonné of the Paintings and Related Works*, Londen: Thames and Hudson Ltd.
- Debord, G. (1992), *La Société du Spectacle*, Parijs: Gallimard.

- Deleuze, G. (2002), 'Postscript on Control Societies', in: T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (red), tent. cat. *Ctrl Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media, 13/10 2001 – 24/02 2002, Cambridge MA [etc.]: MIT Press, 316-321.
- Derrida, J. (1987), *The Truth in Painting*, vert. G. Bennington en I. McLeod, Chicago: University of Chicago Press.
- . (2001a), 'Force and Signification', in: *Writing and Difference*, vert. A. Bass, Abingdon: Routledge, 1-35.
- . (2001b), 'Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences', in: *Writing and Difference*, vert. A. Bass, Abingdon: Routledge, 278-293.
- . (2010), *La vérité en peinture*, Parijs: Flammarion.
- . (2012a), 'Force et signification', in: *L'écriture et la différence*, Parijs: Seuil, 9-49.
- . (2012b), 'La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines', in: *L'écriture et la différence*, Parijs: Seuil, 409-428.
- Dewey, J. (2001), *Art as Experience*, New York: Penguin Group Inc.
- Didi-Huberman, G. (2005), *Confronting Images. Questioning the Ends of a certain History of Art*, vert. J. Goodman, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Eck, C. en R. Zwijnenberg (2011), 'Inleiding', in: L.B. Alberti, *Schilderkunst*, Amsterdam: SUN, 9-43.
- Eekelen, van, Y. (red.) (1996), *Magisch panorama. Panorama Mesdag, een belevenis in ruimte en tijd*, Zwolle/Den Haag: Waanders.
- Elkins, J. (1994), *The Poetics of Perspective*, Ithaca [etc.], Cornell University Press.
- Fietzek, G. en G. Stemmrich (red.) (2004), *Having Been Said. Writings and Interviews of Lawrence Weiner 1968 – 2003*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Flécheux, C. (2005), *Horizon et Représentation*, dissertatie Université Paris X-Nanterre.
- . (2007), 'L'Horizon mis à nu (Petite histoire de l'horizon en peinture)', in: J.-P. Criqui (red.), tent. cat. *L'Horizon chimérique. Ed Ruscha, Jean-Marc Bustamante*, Musée d'Art Moderne et contemporain de Strasbourg, Straatsbur, 10 /05 – 09/09/2007, Straatsburg: éditions des Musées de la Ville de Strasbourg, 105-120.
- Foster, H. (1996), 'The Crux of Minimalism', in: H. Foster, *The Return of the Real*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press, 35-71.

- Freud, S. (2010): *Das Unbehagen in der Kultur*, Stuttgart: Reclam.
- Fried, M. (1968): 'Art and Objecthood', in: Battcock, G. (red.) *Minimal Art. A critical anthology*, New York: E.P.Dutton, 116-147.
- . (1980): *Absorption and Theatricality. Painting & Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley [etc.]: University of California Press.
- . (1998) 'An Introduction to My Art Criticism', in: M. Fried, *Art and Objecthood, Essays and Reviews*, Chicago [etc.]: The University of Chicago Press, 1-74.
- . (2009): *Why Photography matters as Art as Never Before*, New Haven [etc.]: Yale University Press.
- Frieling, R. (2008): 'Toward Participation in Art', in: R. Frieling (red.), tent.cat. *The Art of Participation: 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, 8/11 2008 – 8/2 2009, New York: Thames & Hudson, 32-48.
- Gadamer, H.-G. (1967a), 'Die Stellung der Philosophie in der Heutigen Gesellschaft', in: H.- G. Gadamer (red.), *Das Problem der Sprache*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- . (1967b), 'Ästhetik und Hermeneutik', in: *Kleine Schriften II. Interpretationen*, Tübingen: J.C.B. Mohr (Siebeck).
- . (2000): *Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart: Reclam.
- . (2010), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr (Siebeck)
- Groenenboom, R. (2012) (red.), *René Daniëls. De woorden staan niet op hun juiste plaats*, Rotterdam: Nai Uitgevers.
- Groys, B. (2008), 'A Genealogy of Participatory Art', in: R. Frieling (red.), tent.cat. *The Art of Participation: 1950 to Now*, San Francisco Museum of Modern Art, 8/11 2008 – 8/2 2009, New York: Thames & Hudson, 18-31.
- Hagoort, E. (2005), *Goede Bedoelingen, Over het beoordelen van Ontmoetingskunst*, Amsterdam: Fonds BKVB.
- Hales, S.D en R.C. Welshon (1994), 'Truth, Paradox, and Nietzschean Perspectivism', in: *History of Philosophy Quarterly*, vol.11, nr.1, 101-119.
- Harrison, C. en P. Wood (2008) (red.), *Art in Theory 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden MA [etc.]: Blackwell Publishing.

- Henrich, D. (1982), 'Theorieformen moderner Kunsttheorie', in: *Theorien der Kunst*, D. Henrich en W. Iser (red.), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 11-32.
- Holly, M.A. (1996), *Past looking. Historical imagination and the rhetoric of the image*, Ithaca [etc.]: Cornell University Press.
- Iser, W. (1978), *The Act of Reading, A Theory of Aesthetic Response*, Londen [etc.]: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Jameson, F. (1981), *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londen: Methuen & Co.
- Jauss, H. R. (1985), 'Rezensionen: O. Bätschmann: Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik', in: *Kunstchronik* 38, 229-233.
- Jay, M. (1993), *Downcast Eyes. The denigration of vision in 20th century French thought*, Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Kemp, W. (1983), *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München: Mäander Verlag.
- . (1985a), 'Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz', in: H. Belting, H. Dilly, W. Kemo, W. Sauerländer, W. Warnke (red.), *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin [etc.]: Reimer Verlag, 247-265.
- . (1985b), 'Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts', in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, W. Kemp (red.), Berlin [etc.]: Reimer Verlag, 307-331.
- . (1986), 'Massaccios Trinität im Kontext', in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 21, 45-72.
- . (1991), 'Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität', in: *Texte zur Kunst*, voorjaar 1991, 89-101.
- . (1992), 'Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik', in: *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, W. Kemp (red.), Berlin [etc.]: Reimer Verlag, 7-27.
- . (1994), 'The Theater of Revolution: A New Interpretation of Jacques-Louis David's Tennis Court Oath', in: N. Bryson, M.A. Holly. K. Moxey (red.), *Visual Culture: Images and Interpretations*, Hanover, New Hampshire: Wesleyan University Press/New England University Press, 202-227.
- . (1996) (red.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Keulen: Oktagon, Jahresring 43.

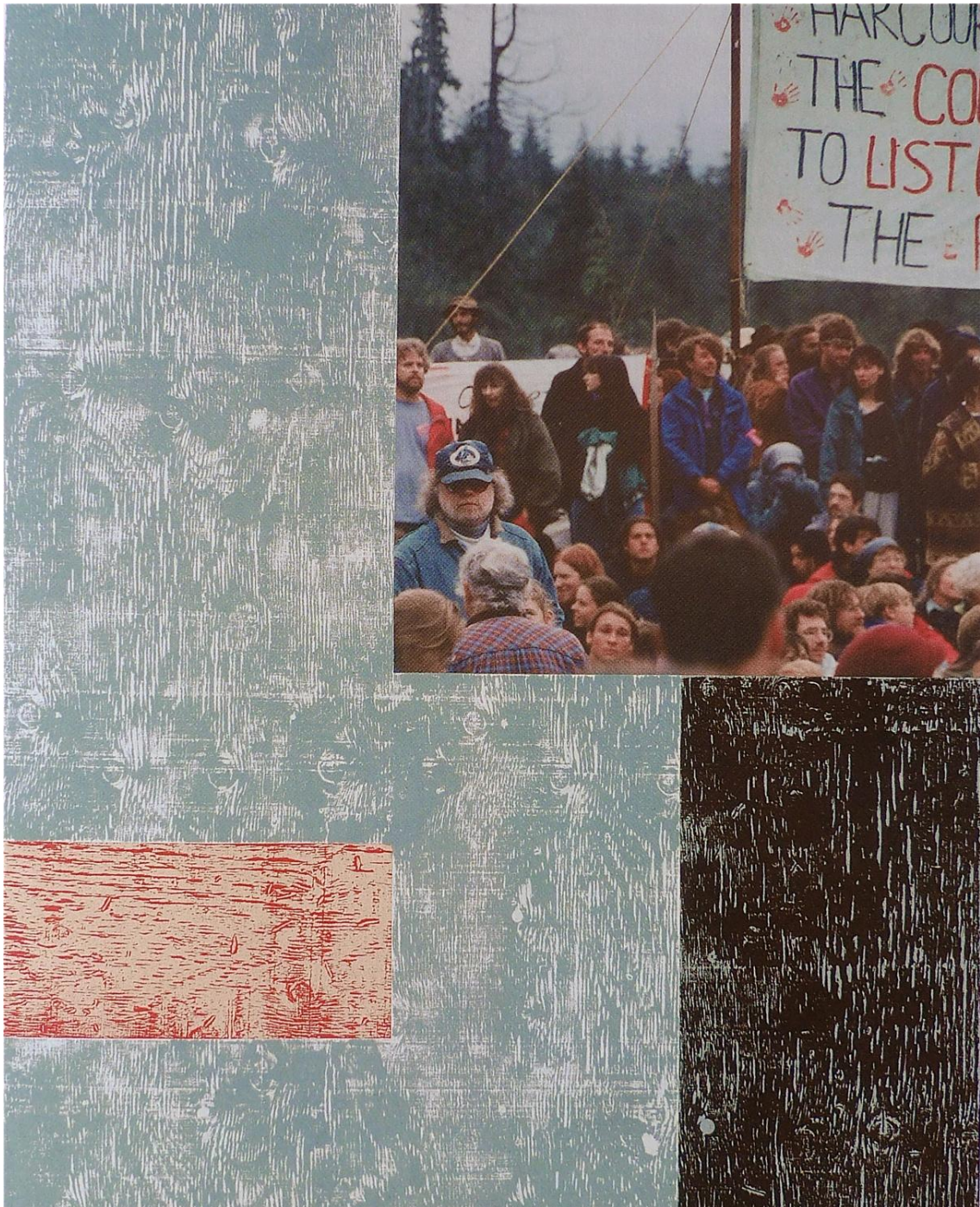
- . (1998), 'The Work of Art and Its Beholder. The Methodology of the Aesthetic of Reception', in: M.A Cheetham, M.A Holly, K. Moxey (red.), *The Subjects of Art History. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 180-196.
- . (2006), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, K. Hecken C. Jöchner (red.), München: Deutscher Kunstverlag.
- Kotz, L. (2010), *Wordstobelookedat*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press.
- Krauss, R.E. (1989), 'Grids', in: R.E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press, 8-22.
- . (1998), *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge MA [etc.]: MIT Press.
- . (2000), *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Londen: Thames & Hudson.
- Kruger, B. (1994), *Remote Control. Power, Cultures, and the World of Appearances*, Cambridge, MA [etc.]: MIT Press.
- Kuhn, H. (1940), 'The Phenomenological Concept of Horizon', in: M. Faber (red.), *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 106-123.
- LeWitt, S. (2003a), 'Paragraphs on Conceptual Art', in: C. Harrison en P. Wood (red.), *Art in Theory 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden NA [etc.], Blackwell, 846-849.
- . (2003b), 'Sentences on Conceptual Art', in: C. Harrison en P. Wood (red.), *Art in Theory 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden NA [etc.], Blackwell, 849-851.
- Locher, H. (2006), *Stilstaan bij wat zichtbaar is. Vier teksten over inhoud, vorm en functie bij het bekijken van kunst*, Zwolle: Waanders.
- Lütticken, S. (2007), 'De theorie en de sfinx. Rancières esthetische regime en de hedendaagse kunst', in: S. de Boer (red.), *Grensganger tussen disciplines – Over Jacques Rancière*, Amsterdam: Valiz, 33-56.
- Mekking, A. (1999), 'Seeing together. Een toekomst voor de architectuurgeschiedenis vanuit Leids perspectief', in: *Kunstlicht*, jrg. 20 (1999), afl. 3/4, 48-53.
- Melville, S. (1998), 'Phenomenology and the Limits of Hermeneutics', in: M.A Cheetham, M.A Holly, K. Moxey (red.), *The Subjects of ArtHistory. Historical Objects in Contemporary Perspective*, Cambridge: Cambridge University Press, 143-154.

- Merleau-Ponty, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, Parijs: Librairie Gallimard.
- . (1968), *The visible and the invisible*, vert. A. Lingis, Evanston IL: Northwestern University Press.
- . (1993), ‘Cezanne’s Doubt’, in: M.B. Smith (red.), *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: philosophy and painting*, Evanston, IL: Northwestern University Press.
- . (1996), *Oog en geest. Een filosofisch essay over de waarneming in de kunst*, vert. R. Vlasblom, Baarn: Ambo.
- . (2009), *Fenomenologie van de waarneming*, vert. D. Tiemersma en R. Vlasblom, Amsterdam: Boom.
- Moran, D. (2000), *Introduction to Phenomenology*, Londen [etc.]: Routledge.
- Morris, R. (2003), ‘Notes on Sculpture 1-3’, in: C. Harrison en P. Wood (red.), *Art in Theory 1900 – 2000. An Anthology of Changing Ideas*, Malden NA [etc.], Blackwell, 828-835.
- Nietzsche, F. (1999), *De Vrolijke Wetenschap*, vert. P. Hawinkels en H. Driessen, Amsterdam: Arbeiderspers.
- Nipperdey, T. (1989), ‘1933 und Kontinuität der Deutschen Geschichte’, in: T. Nipperdey (red.), *Nachdenken über Die Deutsche Geschichte*, München: DTV, 86-111.
- Novak, A. (2010): *Ruimte voor beleving. Installatiekunst en toeschouwerschap*, dissertatie Universiteit Leiden.
- O’Doherty, B. (1999): *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley [etc.]: University of California Press.
- Oettermann, S. (1997): *The Panorama, History of a Mass Medium*, New York: Zone Books.
- Osborne, P. (2011), ‘Expecting the Unexpected: Beyond the ‘Horizon of Expectation’, in: M. Hlavajova, S. Sheikh, J.Winder (red.), *On Horizons, A Critical Reader in Contemporary Art*, Utrecht: BAK, Basis voor Actuele Kunst.
- Panofsky, E. (1997), *Perspective as Symbolic Form*, vert. C. S. Wood, New York: Zone Books.
- Plessner H. (1967), ‘Zur Hermeneutik nichtsprachlichen Ausdrucks’, in: H.-G. Gadamer (red.), *Das Problem der Sprache*, München: Wilhelm Fink Verlag, 555-566.

- Puttfarken, T. (2000), *The Discovery of pictorial composition*, New Haven CT: Yale University Press.
- Rancière, J. (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Parijs: La fabrique.
- . (2007), ‘Het delen van het zintuiglijk waarneembare – Esthetiek en politiek’, in: J. Rancière, *Het esthetische denken*, vert. W. van der Star, Amsterdam: Valiz.
- . (2008), *Le spectateur émancipé*, Parijs: La fabrique.
- Rebentisch, J. (2012), *Aesthetics of Installation Art*, Berlin: Sternberg Press.
- Sardo, D. (2004), ‘Drift Around’, in: D. Sardo, *Drift. John Baldessari, Julião Sarmiento, Lawrence Weiner*, tent. cat Lissabon, Centro Cultural de Belém, 19/03 030/05 2004, Lissabon: Fundação Centro Cultural de Belém, 11-21.
- Schmidt-Wulffen, S. (1996): ‘Kunst ohne Publikum’, in: W. Kemp (red.), *Zeitgenössische Kunst und ihre Betrachter*, Keulen: Oktagon (Jahresring 43), 185-195.
- Sontag, S. (1969), ‘Against Interpretation’, in: S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus & Giroux, 3-14.
- Stoïchita, V.I. (1997), *The Self-aware Image, An insight into Early Modern Meta-Painting*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Summers, D. (2003), *Real Spaces, World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londen [etc.]: Phaidon.
- Tent. cat. (1991), *Sherrie Levine*, Kunsthalle Zürich (etc.). 3/11 1991 - 5/1 1992, Zürich: Bernhard Bürgi.
- Tent. cat. (1993), *Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 oeuvres inspirées par les maîtres du Louvre*, Musée du Louvre, 26 april – 26 juli 1993, Parijs: Musée du Louvre.
- Tent. cat. (2002), *Ctrl Space, Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel, (red.), ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe 13/10 2001 – 24/02 2002, Cambridge MA: MIT Press.
- Tent. cat. (2007b), *The Chimera Horizon, Ed Ruscha and Jean-Marc Bustamante*, J-P Criqui (red.), Musée d’Art moderne et contemporain de Strasbourg, Straatsburg, 10 /05 – 09/09 2007, Straatsburg: éditions des Musées de la Ville de Strasbourg.
- Tent. cat. (2008), *Ian Wallace: A Literature of Images*, Rotterdam, Witte de With, Centrum voor Hedendaagse Kunst, 08/11 2008 – 08/02 2009 (e.a.), Berlijn [etc.]: Sternberg Press.

- Tent. cat. (2009), *Rothko/Giotto*, R. Weppelmann en G. Wolf (red.), Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, 6/2 – 3/5 2009. Berlijn: Hirmerverlag.
- Tent. cat. (2010), *Matisse tot Malevich, Pioniers van de moderne kunst uit de Hermitage*, A. Kostenevich (red.), Hermitage, Amsterdam, 6/3 – 17/9 2010, Amsterdam: Museumshop Hermitage.
- Tuerlinckx, J. (2012), *Lexicon*, Brussel: Wiels Centrum voor Hedendaagse Kunst.
- Vall, R. van de (2008), *At the Edges of Vision, A Phenomenological Aesthetics of Contemporary Spectatorship*, Aldershot [etc.]: Ashgate.
- Verschaffel, B. (2011), *De Zaak van de kunst. Over kennis, kritiek en schoonheid*, Gent: A&S/books.
- Visser, G. (1998), *De druk van de beleving. Filosofie en Kunst in een Domein van Overgang en Ondergang*, Nijmegen: SUN.
- Wall, J. (2007), ‘“Marks of indifference”: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art’, in: *Jeff Wall. Works and Collected Writings*, M. Newman (red.), Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp. 341-359.
- Weibel, P. (2002), ‘Pleasure and the Panoptic Principle’, in: T. Y. Levin, U. Frohne, P. Weibel (red.), tent. cat. *Ctrl Space, Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Karlsruhe, ZKM Center for Art and Media, 13/10 2001 – 24/02 2002, Cambridge MA: MIT Press, 208-219.
- Wentworth, Nigel (2004), *The Phenomenology of Painting*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wesseling, J. (2004): *Het Museum dat niet bestond*, Amsterdam: Bezige Bij.
- . (2011) (red.): *See it again, Say it again. The artist as researcher*, Amsterdam: Valiz.
- Winkel, C. van (1999), *Moderne Leegte, Over kunst en openbaarheid*, Nijmegen: SUN.
- Wollheim, R. (1987), *Painting as an Art*, Londen: Thames & Hudson.

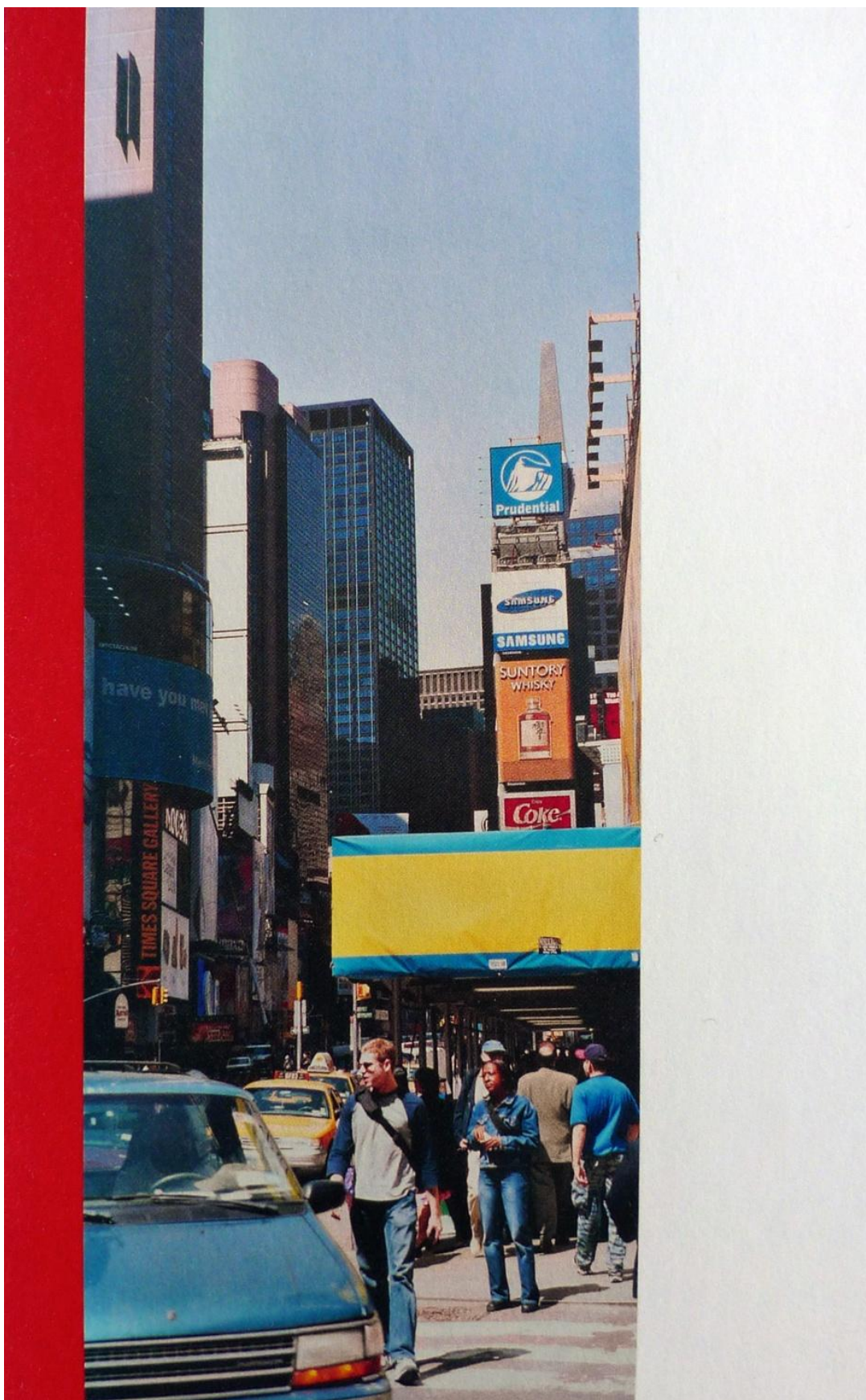
Afbeeldingen



Afbeelding 1 : Ian Wallace, *Clayoquot Protest I*, 1993-1995, fotolaminaat, inkt-monoprint en acrylverf op doek, 180 x 300 cm



Afbeelding 2: Ian Wallace, *At Work*, 2008, fotolaminaat en acrylverf op doek, 203,5 x 305 cm, installatiefoto door Frank Mandersloot in Witte de With, Rotterdam



Afbeelding 3: Ian Wallace, *Jazz Street II*, 2001, fotolaminaat en acrylverf op doek, deel van tweeluik, elk 244 x 152 cm



Afbeelding 4: Pierre-Paul Prud'hon, *La Justice et la Vengeance Divine poursuivant le Crime*, 1808, olieverf op doek, 294 x 244 cm



Afbeelding 5: Jean-Léon Gérôme, *La Mort du Maréchal Ney*, 1868, olieverf op doek, 65,2 x 104,2 cm

Richard Serra, "Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself"
[1967-1968]

to roll	to curve	to scatter	to modulate
to crease	to lift	to arrange	to distill
to fold	to inlay	to repair	of waves
to store	to impress	to discard	of electromagnetic
to bend	to fire	to pair	of inertia
to shorten	to flood	to distribute	of ionization
to twist	to smear	to surfeit	of polarization
to dapple	to rotate	to compliment	of refraction
to crumple	to swirl	to enclose	of tides
to shave	to support	to surround	of reflection
to tear	to hook	to encircle	of equilibrium
to chip	to suspend	to hole	of symmetry
to split	to spread	to cover	of friction
to cut	to hang	to wrap	to stretch
to sever	to collect	to dig	to bounce
to drop	of tension	to tie	to erase
to remove	of gravity	to bind	to spray
to simplify	of entropy	to weave	to systematize
to differ	of nature	to join	to refer
to disarrange	of grouping	to match	to force
to open	of layering	to laminate	of mapping
to mix	of felting	to bond	of location
to splash	to grasp	to hinge	of context
to knot	to tighten	to mark	of time
to spill	to bundle	to expand	of cabonization
to droop	to heap	to dilute	to continue
to flow	to gather	to light	

Hadley+Maxwell: "Verb List 2: Actions to Relate to Actions to Relate to One's Audience"
[2010]

to explore	to subvert	to communicate	to draw attention to
to articulate	to encode	to refer to	to assume
to experiment	to imbricate	to appropriate	to disseminate
to uncover	to displace	to expropriate	to connect
to reveal	to work through	to antagonize	to imagine
to describe	to position	to agonize	to allow
to compare	to compose	of discourse	to elucidate
to create	to react to	of dialogue	to propagate
to deconstruct	to navigate	of belief	to explicate
to construct	to hide	of conversation	to interpret
to confuse	to uncover	of tolerance	to mediate
to orient	to destabilize	of diversity	to state
to disorient	to demonstrate	to negotiate	to karaoke
to formulate	to illuminate	to engage	to connect
to propose	to use	to categorize	to strategize
to stimulate	to put to use	to reject	of conversion
to offer	to make use of	to summarize	of diversion
to consider	to renovate	to juxtapose	of faith
to focus	to frustrate	to illustrate	of relation
to gather	to make room for	to challenge	to devote
to preserve	to seek	to interrogate	to organise
to deem	to see	to deal with	to direct
to qualify	to look	to investigate	to invite
to quantify	to get at	to penetrate	to narrate
to pose	to relate with	to home in on	to employ
to question	to relate to	to mount	to reconsider
to transform	to relate	to conceive	

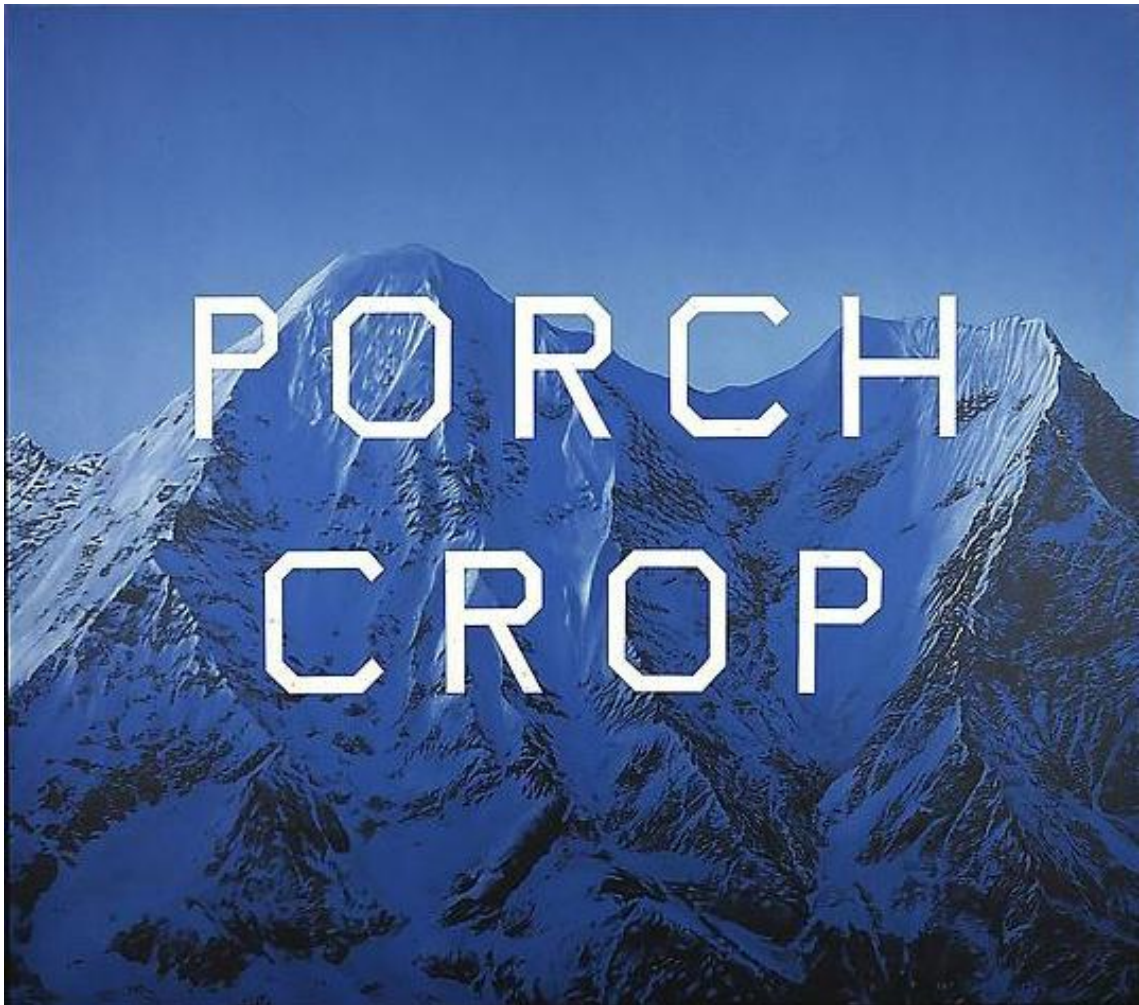
Afbeelding 6: Hadley+Maxwell, *Verb List 2: Actions to Relate to Actions to Relate to One's Audience* (2010). Variant op *Verb List Compilation: Actions to Relate to Oneself* (1967-1968) van de Amerikaanse beeldhouwer Richard Serra. Gepubliceerd in Wesseling, 2013, 203.



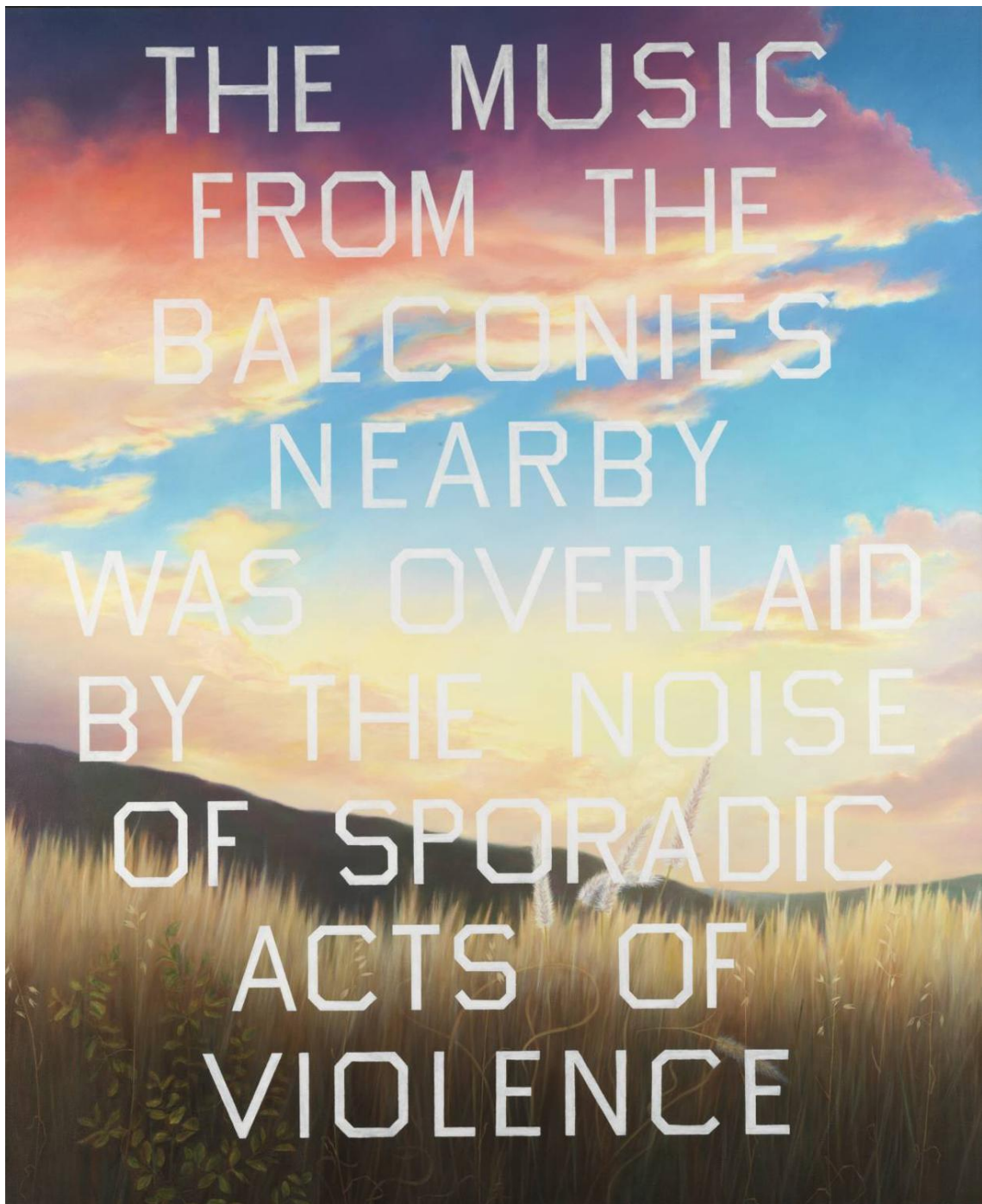
Afbeelding 7: René Daniëls, *Academie* (1982), olieverf op doek, 170 x 95 cm



Afbeelding 8: Andrea Mantegna, *Kruisiging*, 1456 – 1459, middendeel van drieluik, 67 × 93 cm



Afbeelding 9: Ed Ruscha, *Porch Crop*, acrylverf op doek, 162,6 x 183,2 cm



Afbeelding 10: Ed Ruscha, *The Music from the Balconies*, 1984, olieverf op doek, 25,2 x 20,6 cm



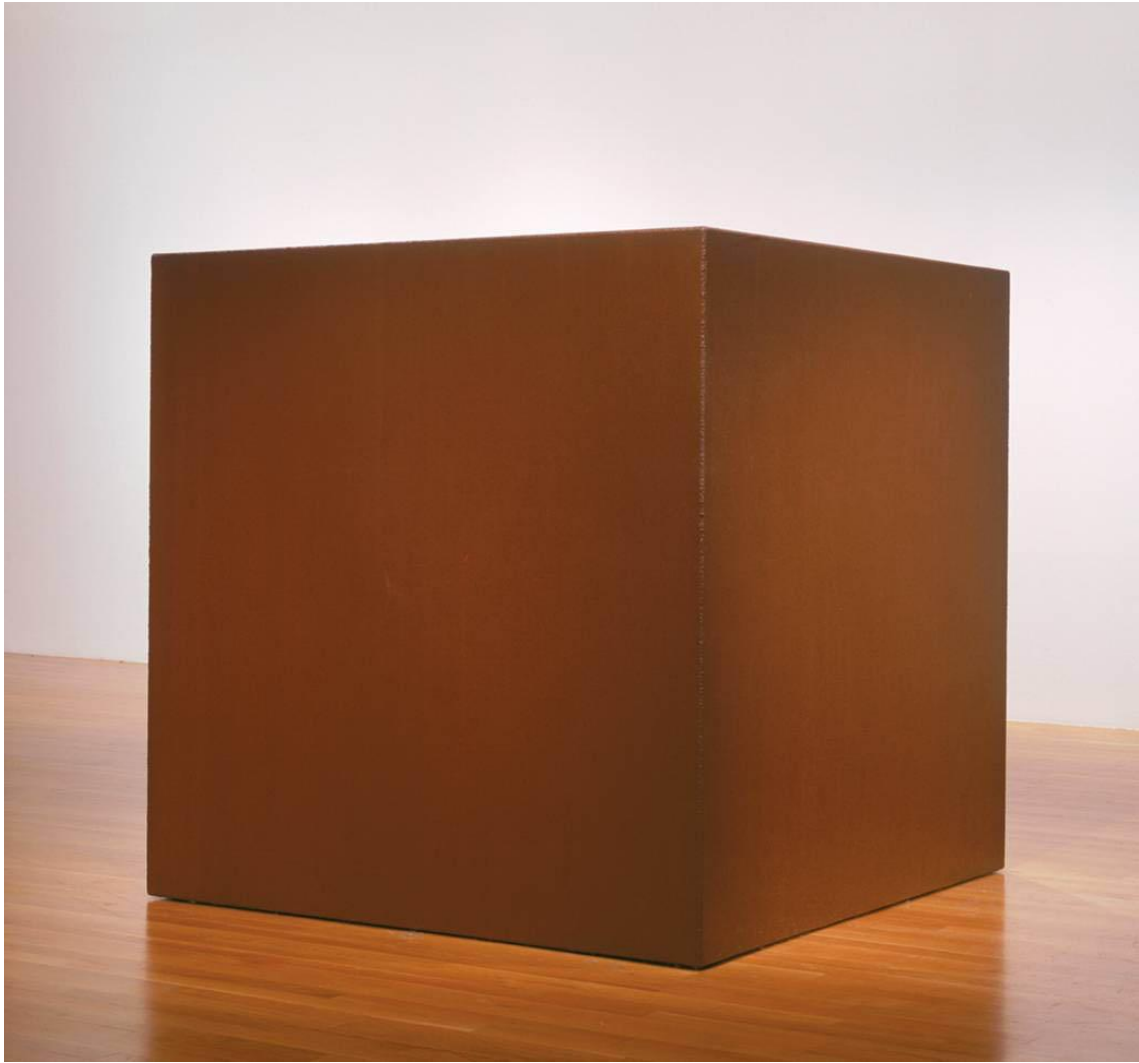
Afbeelding 11: Jean-Marc Bustamante, *L.P. /X*, 2000, kleurenfoto, 180 x 227 cm



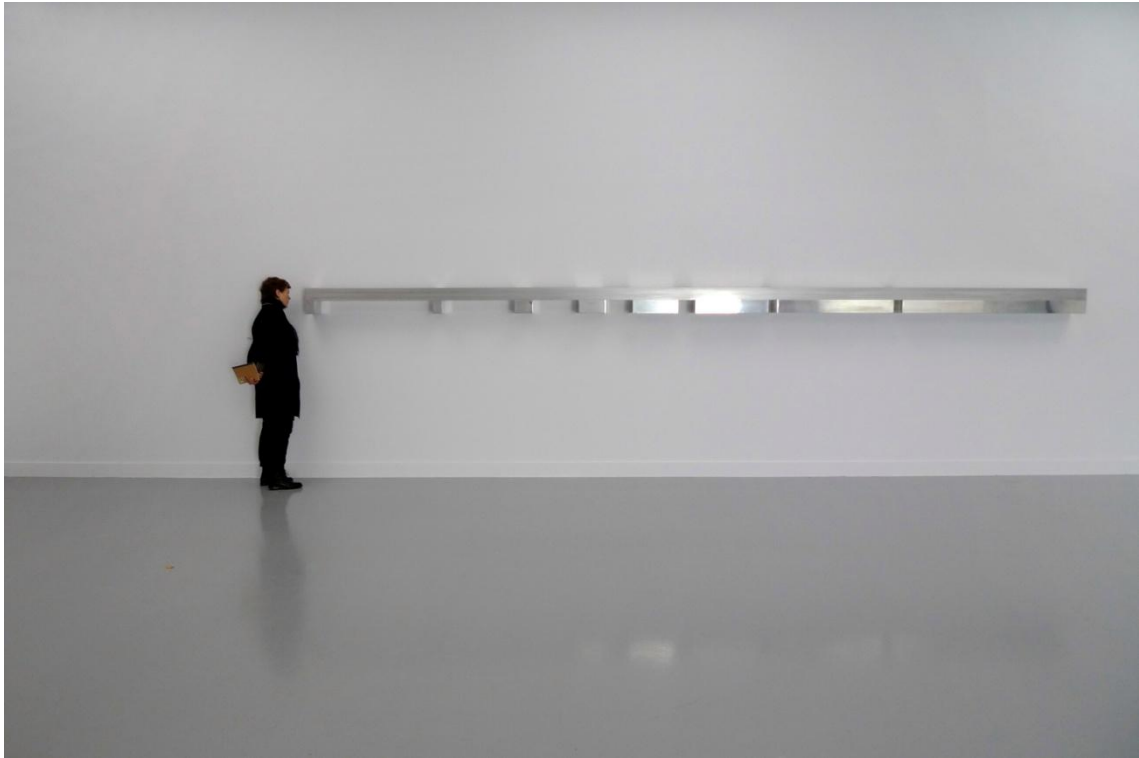
Afbeelding 12: Marcel Broodthaers, pagina 10 en 11 uit het kunstenaarsboek *A Voyage on the North Sea*, copyright Marcel Broodthaers 1974



Afbeelding 13: Giovanni Anselmo: *Entrare nell'Opera*, 1971, fotowerk, variabele afmetingen



Afbeelding 14: Tony Smith, *Die* (1962/98), holle stalen kubus van 183 x 183 x 183 cm.



Afbeelding 15: Donald Judd: *Untitled, Progression*, 1969, aluminium, 20 x 647 x 21 cm, installatiefoto door Frank Mandersloot in MuHKA, Antwerpen



Afbeelding 16: Carl Andre: *Thrones*, 1978, 100 Balken, hout, elk 30 cm × 30 cm × 90 cm, gezamenlijk 90 cm × 90 cm × 3000 cm, installatiefoto door Frank Mandersloot in Museum Kurhaus, Kleef



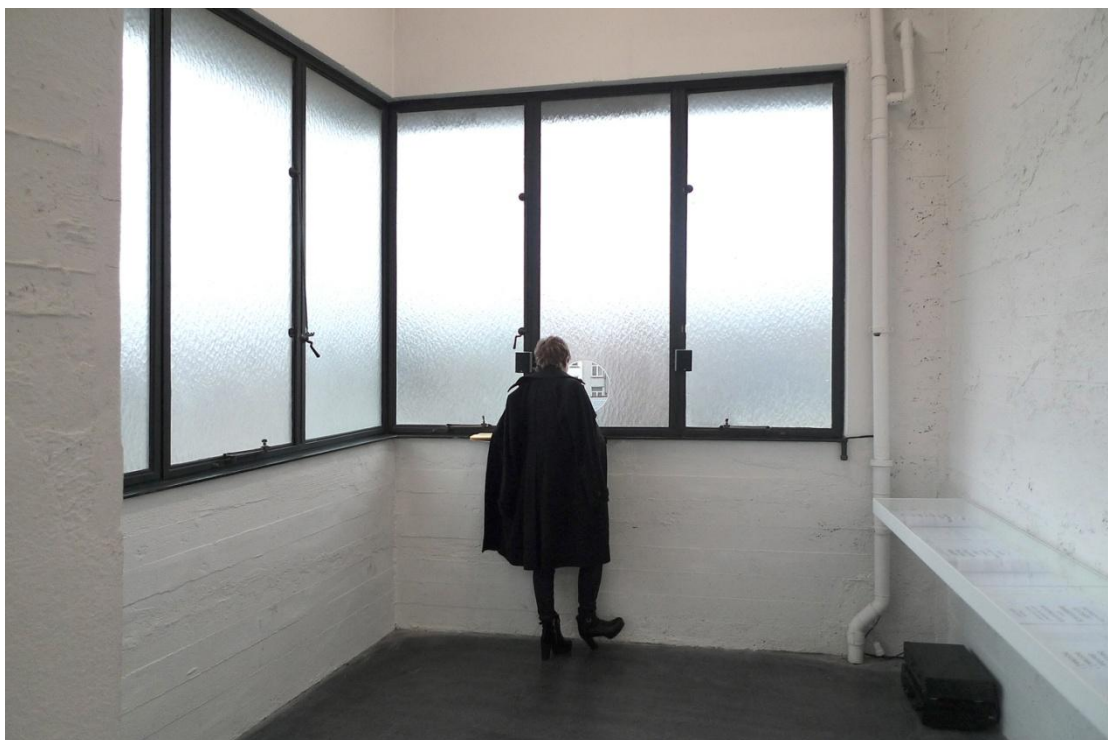
Afbeelding 17: Andreas Gursky, *Stateville, Illinois*, 2002, Cibachrome print, 208 x 307 cm.



Afbeelding 18: Thomas Struth, *Anci and Harry Guy, Groby*, 1989, digitale print, 56,1 x 73,4 cm, installatiefoto door Frank Mandersloot in de tentoonstelling *Familienleben*, De Pont, Tilburg



Afbeelding 19: Liam Gillick, *Three Perspectives and a Short Scenario*, 2008, installatie in Witte de With, Rotterdam, installatiefoto door Frank Mandersloot



Afbeelding 20: Joëlle Tuerlinckx, *Le Parfait Visiteur*, Wiels Brussel, 2012, installatiefoto door Frank Mandersloot

English summary

The Perfect Spectator. The Experience of the Artwork and the Topicality of Reception Aesthetics.

The key questions posed in this book are centred on the interaction between spectator and artwork. What happens between a spectator and an artwork? How do we experience 'meaning' (significance) in an artwork? How can the process of interpretation be understood and articulated?

In addressing these questions, my practice as an art critic (30 years of writing for the daily newspaper NRC Handelsblad) and my personal experience of artworks serve as the point of departure. The argument expounded in this book therefore does not originate from a theoretical assumption about the interpretation of artworks, but rather the other way around: it originates from a personal intuition of the 'working' of artworks, on the basis of which I developed a theoretical model of the experience and understanding of artworks.

The field of reception aesthetics provides the appropriate framework for my research into the experience of the artwork. Reception aesthetics conceptualizes subjective apperceptions of art and creates a theoretical framework for these apperceptions. Contemporary art provokes the research into reception aesthetical issues, such as the participatory observer and the interactivity of the artwork. These issues have been actively addressed in art practice since the 1960's up to the present day.

The central premise of reception aesthetics is the idea that the contemplation of art is a matter of interaction between artwork and observer. This premise is not quite as self-explanatory as it may seem. When we speak about 'interaction', the question arises *how* this interaction comes about. It is necessary to articulate the contribution of both artwork and spectator to this interaction.

In the 1980's German art historian Wolfgang Kemp proposed a reception aesthetic approach for visual art. Kemp's thinking is therefore an important reference point throughout the book. His theory is based on reception aesthetics as it was developed in

literary theory by Hans-Robert Jauss and Wolfgang Iser, Jauss falling back on a hermeneutical tradition (especially the thinking of Hans-Georg Gadamer) and Iser on phenomenology.

Kemp has done invaluable pioneering work in the field. However, I believe his reception theory falls short on one crucial point. His theory does not substantially address the role of the concrete and physical presence of the artwork nor that of the concrete and physical presence of the spectator. Kemp's thinking focuses predominantly on the understanding of the narrative content of figurative paintings and their communicative structure, which is why his theory has limited use for modern and contemporary art. In order to grasp the nature of the interaction between a concrete artwork and a real spectator I turned to phenomenology, and particularly to Merleau-Ponty and his notion of embodied and situated perception.

In my view the concept of 'the implicit beholder', which in Kemp's theory points to how the artwork 'speaks' to the beholder, insufficiently clarifies the complex manner in which artworks address the spectator. I therefore substituted the notion of the implicit beholder for the more abstract notion of 'the internal critic'. This concept summarizes the critical judgment, the critical (self-)reflexivity and (self-)awareness that are materialized in the artwork. The abstract and subsuming character of the notion of the internal critic seems to contradict the postulate of the *concrete* action of specific artworks. But this is indeed only seemingly so, for the artwork *is* (self-)reflexivity: it cannot be separated in a content and a form, it *is* its content. The concept of the internal critic makes it possible to grasp the multiple ways in which an artwork addresses its spectator. I demonstrate various ways in which this critical judgment of artworks may be realized, such as the artistic practice of recapturing existing artworks in new artworks, the way in which the creative misunderstanding of other (historical) artworks may be concretized in new artworks, and the way in which an artwork positions itself within art discourse.

The role of the spectator also needed elaboration. The concept of 'the verticon' summarizes the (self-)reflexive, situated and embodied spectator. This spectator is the counterpart of the artwork and completes the artwork in its action. Every artwork invites a positioned and situated perception. The verticon embodies this positioning. The verticon responds to the appeal of the internal critic and carries its action forward.

Verticon is derived from 'horizon'. Horizon refers to the perspectival gaze and to a typical western concept of art, which since the early Renaissance has been largely defined by the paradigm of linear perspective. Even in contemporary art this paradigm still makes itself felt. Of equal importance for my argument is the phenomenological notion of horizon as developed by Husserl and Gadamer.

I extensively discuss key concepts of reception theory, such as 'the aesthetic object' and 'blank space'. To the extent that this was deemed necessary they are given a new denotation and a new theoretical context. Much attention is paid to the theory of Kemp. I articulated and researched the shortcomings in his work and found solutions or alternatives.

Different notions of spectatorhood are put forward and critically analyzed.

My argument is sustained by examples from contemporary art and art history. A viable reception theory does not pertain to a particular type of art or art historical period. Its object of research is the interaction between beholder and artwork in general.

The research is focused on unravelling and problematising the theoretical terminology of the interaction between artwork and spectator, deriving from reception aesthetics as well as from hermeneutics and phenomenology, with the aim of building a new theoretical foundation for this terminology. Additionally, different concepts of spectatorhood are extensively discussed.

I define or analyze the working of the artwork at the hand of concepts other than 'representation'. I believe it is more productive to research *how* the artwork works or signifies than *what* it shows or might signify. This 'how' reveals itself for an important part in the performative act of experiencing the work.

The artwork distinguishes itself from other objects on two accounts. Firstly, because of its dual nature: it addresses the world and itself. In the experience of the artwork the two aspects of 'addressing the world' and 'addressing itself' can be articulated but not separated. The artwork is the embodiment of these two modes of address. Secondly, because the artwork implies a beholder who reflects on this duality. Through the concept of the internal critic and the pair of concepts of verticon/horizon I try to grasp this interdependence of reflection and self-reflection.

Biografie

Janneke Wesseling (1955) studeerde van 1973 tot 1977 kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit te Amsterdam. In 1977-1978 liep zij stage in het Boston Museum of Fine Arts (Boston). In september 1978 zette zij haar studie kunstgeschiedenis voort in Leiden, waar ze begin 1982 afstudeerde. In deze periode raakte zij gefascineerd door het werk van de leden van de Nulgroep, in het bijzonder van Jan Schoonhoven aan wie zij in 1990 een monografie wijdde.

Wesseling debuteerde in juli 1982 als kunstcriticus bij *NRC Handelsblad*. Tot op heden schrijft zij voor deze krant besprekingen van tentoonstellingen en beschouwingen over, voornamelijk hedendaagse, kunst. In de afgelopen decennia publiceerde zij, behalve in *NRC Handelsblad*, in catalogi en tijdschriften in binnen- en buitenland.

Van 2002 tot 2010 was Wesseling voorzitter van de Nederlandse sectie van de Association Internationale des Critiques d'Art (AICA). In 2003 werd haar de Jan Bart Klasterprijs voor de Kunstkritiek toegekend. In september 2004 begon zij met doceren op het gebied van kunstkritiek aan de Academie der Kunsten, Universiteit Leiden. In februari 2007 werd zij benoemd tot lector onderzoek en kunsttheorie aan de Hogeschool der Kunsten in Den Haag. Als lector houdt zij zich bezig met de integratie van theorie- en praktijkonderwijs en de ontwikkeling van het onderzoek in de kunst aan de Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten (KABK).

In 2008 werd Wesseling benoemd tot codirecteur van PhDArts aan de Academie der Kunsten, promotieopleiding voor beeldende kunstenaars en vormgevers.

Selectie van publicaties:

- *Alles was mooi, Een geschiedenis van de Nulbeweging*, Amsterdam: Meulenhoff/Landshoff, 1989.
- *Schoonhoven, beeldend kunstenaar*, Den Haag [etc.], SDU uitgeverij/Openbaar Kunstbezit, 1990.
- *Het museum dat niet bestond*, Amsterdam: de Bezige Bij, 2004.
- 'Het mooiste beroep van de wereld. De kunstcriticus als verslaggever van een reis door de scheppende verbeelding', in: L. Dhaenens en H. van Gelder (red.): *Kunstkritiek. - Standpunten rond beeldende kunsten uit België en Nederland in een internationaal perspectief*. Leuven: LannooCampus, 2010.
- *See it Again, Say it Again. The Artist as Researcher*, red. J.C. Wesseling, Amsterdam: Valiz, 2011.