



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

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 verschaft 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 kunstkriticus 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.