



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

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 ongekennde, 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.

