



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 3: Interne criticus

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

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

3.1 Inleiding

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2 De interne criticus en het kunstwerk als zelfreflectie

Kunstwerk en ‘giudizio’

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

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

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

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

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

Het kunstwerk als zelfreflectie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zelfreflectie en een werk van Chantal Akerman

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.4 Kemp en de interne criticus

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

