

# **APOLOGIE VAN DE SCHILDERKUNST**

Bachelorscriptie

**Frank Tarenskeen**

Studentnummer 3488845

Deeltijd Wijsbegeerte Universiteit Utrecht

Scriptiebegeleider: Rob van Gerwen

Mei-Oktober 2013

## **Inhoudsopgave:**

Inleiding	pp. 3-4
1. Een korte geschiedenis van het kunstbegrip.	pp. 4-11
2. Definities van kunst, en schilderkunst.	pp. 11-14
3. Is de schilderkunst dood?	pp. 14-19
4: Schilderen.	pp. 19-24
5. De rol van de beschouwer.	pp. 24-26
Conclusie	pp. 26-28
Geraadpleegde literatuur	p. 29

## Apologie van de schilderkunst.

*“Binnen de perken zijn de mogelijkheden even onbeperkt als daarbuiten.”*

*(Jules Deelder)*

### Inleiding.

Omdat bij de vraag die ik in deze scriptie probeer te beantwoorden verschillende invalshoeken en facetten aan de orde zijn, is het van belang eerst de verhouding tussen de concepten die daar bij van belang zijn toe te lichten. De belangrijkste concepten hier gebruikt, verhouden zich aldus: *kunst* is de verzamelterm, die *kunstvormen* groepeer<sup>1</sup>. Kunstvormen behelzen procedures waarmee individuele werken gemaakt worden. Die werken bestaan bij de gratie van de worsteling van de kunstenaar met zijn materiaal in samenhang met zijn persoonlijke thematiek. Van de kunstvormen kun je een historische ontwikkeling schetsen, zoals bijvoorbeeld E.H. Gombrich heeft gedaan in ‘The Story of Art’. Of je kunt betogen dat hier sprake is van een dwingende vooruitgang<sup>2</sup>. Ten laatste zijn er empirische gegevens in het geding. Voorbeelden hiervan zijn dat kunstenaars zich niet meer gedreven voelen een bepaalde kunstvorm te beoefenen en een publiek, waaronder kunsttheoretici en tentoonstellingsmakers, dat zijn interesses verlegt.

De schilderkunst heeft eeuwenlang een prominente plaats in de visuele kunsten ingenomen en veel grote kunstenaars en erkende meesterwerken voortgebracht. Als we echter de afgelopen drie decennia beschouwen lijken het belang en de relevantie van de schilderkunst voor de hedendaagse kunst afgenomen te zijn: op toonaangevende manifestaties als Dokumenta in Kassel en de Biënnale van Venetië overheersen installatie- en videokunst; subsidies gaan naar projecten waaraan geen schilderkunst te pas komt en op kunstopleidingen in Nederland studeert het overgrote deel van de studenten autonome of vrije kunsten af met andere vormen dan schilderkunst: video, installatie, environment, performance. In de tentoonstellingspraktijk zijn schilderijen, zo ze al deel uitmaken van exposities, vaak dienstbaar aan een tentoonstellingsconcept. Ook in het onlangs heropende

---

<sup>1</sup> Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts*

<sup>2</sup> Een voorbeeld hiervan is het avantgarde concept dat Joseph Kosuth hanteert, wiens opvatting in deze scriptie aan de orde zal komen

Rijksmuseum is ervoor gekozen schilderij samen met meubels en andere gebruiksvoorwerpen tentoon te stellen om de bezoeker als het ware een reis door de geschiedenis te laten maken waar de schilderijen deel van uit maken als waren het slechts illustraties, of bewijsmateriaal voor het verhaal dat de tentoonstellingsmakers willen vertellen over die geschiedenis. In de Kunsthal in Rotterdam zijn bezoekers op hometrainers voor schilderijen gezet om ze iets te doen te geven tijdens het kijken omdat ze zich anders wellicht te snel zouden vervelen. De autonomie van het schilderen als kunstvorm staat met dergelijke tentoonstellingsconcepten op gespannen voet. Het is niet uit te sluiten dat de hang naar interactiviteit en ‘beleving’ een mode is die weer overgaat, maar evenmin is uit te sluiten dat de ingezette ontwikkelingen duurzamer van aard zullen blijken te zijn. De hoofdvraag die ik in deze scriptie wil onderzoeken is of, en onder welke condities, schilderij *vanuit wat het schilderen eigen is* als kunstvorm een bijdrage kan blijven leveren aan de kunst. Na het geven van een historische schets van de geschiedenis van ons kunstbegrip ga ik in op hoe schilderij en definities van kunst zich tot elkaar verhouden, en probeer ik een antwoord te formuleren op een uitspraak van Damien Hirst dat schilderij dood zou zijn en de kritiek van Joseph Kosuth op de schilderij als een kunstvorm waarin vernieuwing c.q. vooruitgang onmogelijk is. Volgens mij is een belangrijke vraag of ‘vooruitgang’ wel een begrip is dat van toepassing is op de kunst.

Vervolgens beschrijf ik wat schilderen als kunstvorm bepaalt en wat het meest eigen aan deze kunstvorm is vanuit de rol van de schilder en de rol van de beschouwer. In de conclusie zal ik in aansluiting op het voorgaande een antwoord op de hoofdvraag formuleren, waarin ik vooral op grond van mijn beschrijving van wat schilderij is betoog dat deze scriptie een apologie van de schilderij wil zijn, tegen de conceptuele/filosofische drang die van Kosuths argument ingaat.

### **Een korte geschiedenis van het kunstbegrip.**

Schilderen heeft zich, eigenlijk al sinds de vroegst bewaard gebleven voortbrengselen ervan op grotwanden, gemanifesteerd als een activiteit die vele belangrijke werken heeft voortgebracht. De vraag of schilderen als kunstvorm werken kan blijven voortbrengen die van belang zijn lijkt daarom gemakkelijk te

beantwoorden: natuurlijk is dat zo, kijk maar naar de vele meesterwerken die ze heeft voortgebracht. Is het trouwens überhaupt wel mogelijk dat een bepaalde kunstvorm ‘uit de kunst kan vallen’? Waarom zou de schilderkunst het heden ten dage niet in zich hebben meesterwerken voort te brengen? Met meesterwerken bedoel ik voortbrengselen van een kunstvorm die een blijvend diepe indruk op de mensheid maken vanwege een zeggingskracht, die onafhankelijk van modes en trends vast te stellen is. De desbetreffende kunstwerken zijn vanwege hun opvallende kwaliteit tot de canon van de geschiedenis van de kunst gaan behoren.<sup>3</sup> We kunnen echter onmogelijk in het algemeen een recept of definitie geven van wat deze werken tot meesterwerken maakt. Maar wat ze tot meesterwerken maakt is ook niet het hoofdonderwerp van deze scriptie.

De in het verleden gemaakte meesterwerken vormen echter geen onweerlegbaar argument voor de stelling dat schilderen in de huidige tijd als kunstvorm zeggingskracht heeft en/of van waarde is. Het classificatiesysteem van de schone kunsten, gegroepeerd als de visuele kunsten, de literaire kunsten, muziek, theater en dans zoals dat de afgelopen eeuwen in sterke mate bepalend is geweest voor onze ideeën over kunst bestond nog niet in de klassieke oudheid, de Middeleeuwen en de Renaissance. Met de emancipatie van de empirische natuurwetenschappen in de 17<sup>e</sup> eeuw begon zich steeds meer een duidelijk onderscheid tussen wetenschappen en kunsten af te tekenen als wezenlijk van elkaar verschillende domeinen van menselijke activiteit. Pas in de 18<sup>e</sup> eeuw werd er voor het eerst, door Abbé Batteux, een heldere classificatie van de schone kunsten gearticuleerd, gebaseerd op één verbindend principe, in zijn traktaat *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746). Het verbindende principe dat Batteux hanteert, de ‘imitatie van de mooie natuur’ is volgens hem hetgeen dat alle kunstvormen gemeen hebben. Wat Batteux vooral belangrijk maakt voor ons kunstbegrip is het gegeven dat vanaf die tijd de beschouwer van de kunst *persoonlijk*, dat wil zeggen oog in oog met het kunstwerk, de esthetische *ervaring* zou moeten hebben voor de juiste waardering van het kunstwerk als *kunst*-werk, gebaseerd op een principe dat kunstwerken gemeen hebben. Om iets als kunst te waarderen moet eenieder die deze waardering wil opbrengen het als *kunst*(werk)

---

<sup>3</sup> E.H. Gombrich: *The Story of Art* Gombrich vertelt in dit standaardwerk zijn ‘verhaal van de kunst’ aan de hand van meesterwerken.

beschouwen. In het uit Batteux' theorie voortkomende classificatiesysteem van schone kunsten, gegroepeerd in de door hem genoemde kunstvormen (en varianten c.q. uitbreidingen die daaruit later voortgekomen zijn) zouden alle uitingen van kunst voortaan een zekere autonomie hebben ten opzichte van hun eventueel daarnaast bestaande functie als bijvoorbeeld decoratie of religieus voorwerp van aanbidding. En op grond van deze autonomie als *kunstwerk* verdienen ze esthetische waardering van de beschouwer: het ging niet om een dienstbare vorm, maar om het ervaren van de schoonheid die die van de mooie natuur imiteert.<sup>4</sup>

Lord Shaftesbury, tijdgenoot van Batteux, was van mening dat er in tegenstelling tot de wetenschap in de kunsten geen sprake kan zijn van vooruitgang.<sup>5</sup> De verklaringen die de wetenschap voortgebracht heeft ten aanzien van de fysische wereld hebben in de loop van de tijd proefondervindelijk en meetbaar aan verklarende en voorspellende kracht gewonnen, en hebben in machines en techniek praktische toepassingen gekregen. Daarbij is evident dat latere theorieën eerdere theorieën buitenspel zetten: ze werken beter. Maar voor het meetbaar aantonen van een dergelijke vooruitgang bestaan in de kunst geen wetenschappelijke experimenten, en de stelling dat de kunst vooruit is gegaan impliceert dat nieuwere kunst beter is dan oudere. Daarom hangt het eventueel aantonen van vooruitgang in de kunst af van de kracht van argumenten die hier voor pleiten. In de twintigste eeuw is in verklaringen zoals bijvoorbeeld het Futuristisch Manifest stelling genomen voor vooruitgang, maar worden er geen argumenten voor deze stelling gegeven.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Batteux scheidt de schone kunsten, die 'pleasure' als doel hebben van mechanische kunsten, en rubriceert deze als volgt: muziek, poëzie, schilderkunst, beeldhouwkunst en dans. In latere varianten zijn bijvoorbeeld theater en filmkunst toegevoegd, of beeldhouwkunst en schilderkunst met moderne kunstvormen als performance, land-art samengevoegd tot beeldende- of visuele kunst.

<sup>5</sup> Deze opvatting is van grote invloed gebleken op onze ideeën over kunst. Picasso: "Voor mij bestaat er in de kunst geen verleden en geen toekomst. Als een kunstwerk niet in het heden leeft, dan leeft het helemaal niet. De kunst van de Egyptenaren, de Grieken, de grote meesters van gisteren is geen kunst van het verleden. Het is kunst van het heden." Uit: (Edited by) Hiro Clark: *Picasso In His Words* (San Fransisco, Colin Publishers 1993)

<sup>6</sup> Marinetti: "Wij verklaren dat de grootsheid van de wereld verrijkt is met een nieuwe schoonheid: die van de snelheid. Een race-auto, zijn motorkap versierd met dikke buizen als slangen met explosieve adem... een ronkende auto die als hij rijdt op een mitrailleur lijkt, is mooier dan de *Nikè van Samotrake*." Uit Het Futuristisch Manifest, Eerste publicatie in *Le Figaro*, 20 febr. 1909.

(<https://sites.google.com/site/kunstfilosofiesite/Home/teksten/marinetti-het-futuristisch-manifest>)

Als belangrijke factor in de ontwikkeling van de moderne esthetica noemt Paul Oskar Kristeller het publiek van liefhebbers, dat er minder moeite mee zou hebben dan de beoefenaars van de verschillende kunstvormen de verwantschap van de verschillende kunstvormen te erkennen op grond van het soortgelijke plezier dat het er aan beleeft.<sup>7</sup> De rol die het publiek heeft gespeeld in de ontwikkeling van de moderne esthetica, die kunstwerken veeleer vanuit het standpunt van de beschouwer/lezer/luisteraar analyseert en evalueert dan vanuit dat van de maker, zou een factor kunnen zijn in het buitensluiten van bepaalde kunstvormen uit de kunst, zoals aangekondigd in de opvattingen van Hirst en Kosuth. Kristeller stelt dat de ‘vertakkingen’ van de kunsten hun groei en verval kennen en zelfs dat ze verschijnen en verdwijnen, en dat het onderscheid tussen meer en minder belangrijke kunstvormen arbitrair is en verandert.<sup>8</sup> Als de opvattingen en smaak van liefhebbers veranderen, zouden, als we Kristeller hierin volgen, esthetische normen van dit publiek mede bepalend zijn voor de waardering en status van de verschillende kunstvormen. Als het publiek op grond van veranderde normen geen enkele waardering meer zou hebben voor schilderijen als kunst, maar nog slechts als historische voorwerpen of curiosa uit het verleden, dan zou dit het einde van schilderen als actueel beoefende kunstvorm kunnen betekenen.

Een vraag die zich hier aandient is of het beoordelen van kunstuitingen uit vroegere tijden vanuit later ontstane, en bovendien steeds veranderende noties over kunst en esthetische normativiteit een juiste manier van kijken is. Omdat een juiste manier van kijken ook voor de schilderkunst van belang is ga ik hier even verder op in.<sup>9</sup> Werken die gemaakt zijn met het doel voorwerpen voor religieuze aanbidding te zijn, zoals in de Middeleeuwen gebeurde, of sculpturen die de functie van fetisj ter bezwering van geesten te vervullen hebben zoals in bijvoorbeeld Afrikaanse culturen gebeurt beoordelen als *kunstwerken* staat op gespannen voet met het doel waarvoor de werken gemaakt zijn. Het succes van

---

<sup>7</sup> “The fact that the affinity between the various arts is more plausible to the amateur, who feels a comparable kind of enjoyment, than to the artist himself, who is concerned with the peculiar aims and techniques of his art, is obvious in itself and is confirmed by Goethe’s reaction.” (Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*)

<sup>8</sup> “The branches of the arts all have their rise and decline and even their birth and death, and the distinction between ‘major’ arts and their subdivisions is arbitrary and subject to change.” (Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics*)

<sup>9</sup> Zie ook §5

het gemaakte object hangt af van de mate waarin de maker dit doel bereikt heeft. Een Afrikaans masker dat gemaakt is om een rol te vervullen in een religieus ritueel zou succesvol zijn als het als zodanig gebruikt wordt, maar het bewonderen als kunst in een museum is dan misplaatste bewondering op grond van een verkeerde manier van beschouwen van het object. Een antwoord op de spanning die hier ontstaat tussen de interpretatie van de beschouwer en de functie van het object, is te vinden in de meerdimensionaliteit en complexiteit van zowel het oordeel van de beschouwer als de intenties van de maker. Een object erkennen als voorwerp ter aanbedding sluit niet uit dat men voor datzelfde voorwerp om bijvoorbeeld technisch ambachtelijke of artistiek esthetische redenen ook waardering op kan brengen en een voorwerp maken met bijvoorbeeld een religieus doel sluit evenmin uit dat de maker naar meer streeft dan aan de religieuze functie vorm te geven. Dat we alles esthetisch kunnen beoordelen, betekent niet dat dat de meest vruchtbare of gewenste manier van beoordelen is. Dat hoeft echter niet bezwaarlijk te zijn, zoals sommige ontwikkelingen die in de 20<sup>e</sup> eeuw zijn ingezet suggereren. Uit het feit dat in de kunst 'alles kan' volgt niet noodzakelijk dat dan ook alles de status van kunst verdient, al zijn de grenzen van wat kunst kan zijn steeds verder opgerekt.

Traditionele vormen van visuele kunst als de beeldhouwde of geboetseerde sculptuur en het schilderij zijn sinds de Dada beweging (1916-1920) langzaam maar zeker hun vooraanstaande plaats in de beoefening en productie van beeldende kunst kwijtgeraakt. Door de opkomst van de fotografie sinds het begin van de 20<sup>e</sup> eeuw was de schilderkunst haar monopolie op het in het platte vlak afbeelden van de zichtbare werkelijkheid al kwijtgeraakt en kwam de nadruk steeds meer op de wijze van afbeelden te liggen, zoals impressionisme, expressionisme en kubisme laten zien. Door het plaatsen van een met "R.Mutt" gesigneerd urinoir op een sokkel met als titel 'Fountain' (1917) beantwoordde Marcel Duchamp de in dit werk geïmpliceerde kunstfilosofische vraag naar wezen en functie van kunst provocerend als zijnde volledig afhankelijk van de context: alles kan kunst zijn. Dat zou het einde betekenen van de tot dan toe gebruikelijke opvatting van kunst zoals gebaseerd op het traditionele classificatiesysteem van de schone kunsten. Batteux' principe, de imitatie van de schone natuur was geëvolueerd naar complexere uitgangspunten als 'moderniteit', en individuele



expressie, en esthetica als zelfstandig domein van de filosofie had complexe kunstfilosofische theorieën voortgebracht over kunst. Maar de visuele kunsten werden nog steeds op een aan Bateau verwante wijze ingedeeld. Duchamps 'Fountain' beantwoordde aan formele eisen die aan de sculptuur als kunstvorm gesteld werden, maar tegelijkertijd zette het werk het idee op losse schroeven dat het voldoen aan de eisen van formalistisch-esthetische kunsttheorieën voldoende is om de status van kunst te verwerven. De 'Fountain' heeft geen betekenis als imitatie of significante vorm, is geen expressie van emoties, is geen unicum, is geen proeve van het technische meesterschap van de kunstenaar: geldende normen werden genegeerd en dat lijkt een belangrijke deel uit te maken van de betekenis van het werk: de definities van 'kunst' zoals tot dan gehanteerd werden onbruikbaar en daarmee kwam het concept kunst op losse schroeven te staan. Duchamp trok daaruit de consequentie de kunst (die wat hem betreft niet meer bestond) de rug toe te keren en zich op schaken toe te leggen, maar de kunst zelf transformeerde onder zijn invloed en ontwikkelde zich verder. De 'Fountain' werd, wellicht tegen de intenties van de maker in, ingelijfd in de canon van meesterwerken van de moderne kunst. In die zin is dit anti-kunstwerk, geïnterpreteerd als protest tegen de volgens Duchamp c.s. pretentieuze en onechte kunstpraktijk uit die tijd, ofwel niet succesvol geweest- ofwel het wordt sindsdien ten onrechte beschouwd als kunstwerk zoals Tighman, Crowther en van Gerwen stellen.<sup>10</sup> Hoe dan ook zetten readymades/objets trouvés de oude ambachtelijke criteria van het kunstbedrijf, die verder ook door expressionisme, abstract expressionisme en action painting in de schilderkunst en het assemblage in de sculptuur sowieso al behoorlijk aan kritische toetsing onderworpen waren, nog verder buiten spel in het oordeel over kunst. Kunst en kunde c.q. technische vaardigheid die tot dan toe onlosmakelijk verbonden leken, kwamen los van elkaar te staan: de artistieke waarde van een kunstobject zou door andere criteria bepaald moeten worden.<sup>11</sup> Het idee dat de betekenis en waarde *uitsluitend* in

---

<sup>10</sup> Crowther, Paul. 1997. *The Language of Twentieth-Century Art. A Conceptual History*. New Haven and London: Yale University Press.

Tilghman, Benjamin R. 1984. *But is it Art?* Oxford: Blackwell.

<sup>11</sup> Hiermee bedoel ik dat traditionele regels betreffende onderwerpkeuze, zuivere tekening, kleurgebruik, perspectief, anatomie; beheersing van de penseelvoering; compositieregels enz. niet meer in acht genomen werden.

formele kenmerken van het kunstwerk zelf bepalend zijn voor het oordeel over kunst bleek in het licht van deze ontwikkelingen niet te handhaven.

Andy Warhols factory en de Popart zetten in de zestiger jaren van de vorige eeuw de lijn van Dada voort waarbij vooral de individualiteit van de kunstenaar en diens zielenroerselen, die vanaf de Romantiek in de 19<sup>e</sup> eeuw een centrale rol hadden gespeeld in oordelen over kunst, als irrelevant voor het esthetische oordeel buiten spel leken te komen staan.

Nieuwe vormen van beeldende kunst als conceptuele kunst, performance, land-art, happening, videokunst, installatie, computerkunst dienden zich aan en verruimden de middelen die kunstenaars ter beschikking stonden om hun werk te doen. Criteria die tot dan toe gehanteerd werden om bijvoorbeeld schilderijen of beelden te evalueren, waren voor deze nieuwe kunstvormen deels niet meer te gebruiken. In plaats van de kunst te willen opheffen probeerde Joseph Beuys het totale maatschappelijk bestel te benaderen als kunstwerk, een concept dat hij 'Soziale Skulptur' doopte.<sup>12</sup> Die lijn volgend was hij een tijdlang actief voor de Grünen in Duitsland, een politieke activiteit die volgens hemzelf een integraal deel en logisch gevolg van zijn kunstenaarschap vormde. Zijn oeuvre van voornamelijk installaties, assemblages, collages en enkele spraakmakende performances heeft een nogal idiosyncratische mythologie en symboliek die voor een juist begrip en waardering van zijn werk onontbeerlijk lijken te zijn. Om het werk te begrijpen moet je het oeuvre van een kunstenaar begrijpen.

Publiciteit en interactie met het publiek zijn in de kunstpraktijk van steeds groter belang geworden in een gevecht om aandacht, en (commerciële) kunstgaleries maar ook musea zijn daarin meegegaan. Het 'gewoon laten zien' van kunstwerken lijkt definitief verleden tijd te zijn geworden. Te saai? Blijkbaar is er bij tentoonstellingsmakers steeds meer de drang ontstaan een verhaal te vertellen, kunstwerken in een vermeend interessante context te plaatsen in plaats van de werken individueel zo goed mogelijk tot hun recht te doen komen.<sup>13</sup> Op

---

<sup>12</sup> Beroemd geworden is Beuys' uitspraak "Jeder Mensch ist ein Künstler", waarmee hij suggereerde dat kunstenaarschap voor iedereen weggelegd is en in alle menselijke activiteit tot uiting kan komen.

<sup>13</sup> Michael Foley : "Museums dismiss equally dated the idea of displaying art according to period or movement- instead Cézanne is supposed to be involved in an intriguing 'dialogue' with

afstudeerexposities van kunstopleidingen (in Nederland in ieder geval) zijn schilderijen een zeldzaamheid geworden na de korte opleving van het neo-expressionisme van de ‘Jonge Wilden’ begin jaren tachtig van de vorige eeuw.<sup>14</sup> Tegelijkertijd echter wordt er grotendeels buiten de schijnwerpers nog altijd een niet aflatende stroom schilderijen gemaakt, en zijn er nog steeds kunstenaars van naam die de schilderkunst beoefenen in het hele spectrum tussen hermetische conceptuele kunst (die nog nauwelijks of zelfs geen materiële vorm meer heeft) en kunst die in de drang naar contact met het publiek bijna alleen nog evenement is.<sup>15</sup> De schilderkunst neemt niet langer de prominente plaats in de kunst in die zij lang had, maar verdwenen is zij allesbehalve. Maar wat is de plaats van de schilderkunst in de veranderde en nog steeds veranderende (kunst)wereld? Zijn de paar overgebleven schilders die een positie in de kunstwereld hebben de laatsten der Mohikanen van het schilderen of is er toch iets in het schilderen dat uitsluitend via het schilderen getoond, verteld, geuit kan worden, dat belangrijk genoeg is om het voortbestaan ervan te rechtvaardigen? En wat is de invloed van het publiek op de waardering voor en de positie van de schilderkunst?

## 2. Definities van kunst, en schilderkunst.

Eerst wil ik ingaan op een aantal pogingen kunst te definiëren. Deze kwestie werd van belang met het wegvallen van de traditionele functionaliteit van de kunsten en het ontstaan van het moderne systeem van de schone kunsten. Het is gebleken dat het niet eenvoudig is te definiëren wat kunst is, getuige de vele definities die al gegeven zijn en pogingen daartoe die ook nu nog ondernomen worden. In het verleden is kunst gedefinieerd als imitatie of representatie (Plato), als middel voor het overbrengen van emoties (Tolstoi) en als significante vorm (Bell).<sup>16</sup> Morris Weitz ziet niets in een definitie in de filosofische betekenis van het geven van noodzakelijke en voldoende voorwaarden waaronder iets als kunst betiteld kan

---

conceptual art. (The dialogue actually goes like this- Conceptual work: ‘You’re so *over*’; Cézanne: ‘You’re such *shite*.’)” *The Age of Absurdity*, p. 98

<sup>14</sup> Hugh Honour & Jon Fleming: *A World History of Art*, pp 217-721. London: Lawrence King Ltd 1990

<sup>15</sup> De in stappen getelde wandeling van conceptueel kunstenaar Stanley Brouwn door de tuin van het Kröller Müller museum in Otterloo, waarvan slechts kleine bronzen plaquettes langs het wandelpad getuigen, is een voorbeeld van de ene kant. Aan de andere kant is het als kunstwerk gepresenteerde kortstondige huwelijk van Jeff Koons met voormalig pornstar/politica La Cicciolina inclusief tv interviews en pornografische foto’s één groot media event geweest.

<sup>16</sup> *Routledge Companion to Aesthetics* (Stephen Davies: *Definitions of Art*) p170

worden, maar betoogt dat kunstwerken een plaats hebben in een web van familiegelekenissen analoog aan Wittgensteins voorbeeld van het spel.<sup>17</sup>

Kunstwerken hebben in Weitz' opvatting gemeen dat ze allen tot de 'familie van kunstwerken' behoren, maar het is onmogelijk een grootste gemene deler ervan te benoemen.

In de meeste definities die in het laatste deel van de 20<sup>e</sup> eeuw gegeven zijn, worden complexe relationele kenmerken/eigenschappen voorgesteld als essentieel voor het karakter van kunst. De reden hiervoor was dat zichtbare eigenschappen niet te vinden waren dan wel niet bleken te voldoen. Stephen Davies bekritiseert Weitz in diens stelling dat er geen zichtbare gemeenschappelijke eigenschap is die kunstwerken verbindt en daarom het definiëren van kunst onmogelijk zou zijn. Wat uit volgens Davies uit Weitz' stelling volgt is niet dat kunst ondefinieerbaar is, maar dat de definieerbare eigenschappen geen zichtbare, maar relationele eigenschappen zijn.<sup>18</sup> Een bruikbare classificatie verdeelt recente definities in functionele, en procedurele varianten.<sup>19</sup> Functionaristen betogen dat iets kunst is als het de functie van kunst vervult. Daartegenover stellen proceduristen dat iets kunst-wordt als het volgens de juiste procedure of formule tot stand is gekomen. Een voorbeeld van een functionalistische definitie is van Monroe C. Beardsly, volgens welke een kunstwerk een samenstel van voorwaarden is, bedoeld om een esthetische ervaring teweeg te brengen die voldoening schenkt vanwege het bijzondere esthetische karakter ervan.<sup>20</sup> Beardsley noemt als positief evaluatieve criteria eenheid, complexiteit en intensiteit als eigenschappen van het kunstwerk. Een voorbeeld van een procedurele definitie is de institutionele conceptie van George Dickie: een kunstwerk (work of art) is een kunstvoorwerp (artifact) als de status van kandidaat voor appreciatie eraan verleend is door een erkende

---

<sup>17</sup> Wittgenstein betoogt in *Filosofische Onderzoekingen* dat het onmogelijk is een defintie van 'spel/spelen' te geven in de vorm van noodzakelijke en voldoende voorwaarden maar dat in de taalpraktijk de betekenis van de term voor iedereen duidelijk is op grond van wat hij noemt 'familiegelekenissen': een familielid kan op twee andere familieleden lijken zonder dat deze twee op elkaar lijken.

<sup>18</sup> *Routledge Companion to Aesthetics* (Stephen Davies: *Definitions of Art*) p171

<sup>19</sup> *Routledge Companion to Aesthetics* (Stephen Davies: *Definitions of Art*) p171

<sup>20</sup> 'an artwork is either an arrangement of conditions intended to be capable of affording an aesthetic experience valuable for its marked aesthetic character, or (incidentally) an arrangement belonging to a class or type of arrangement that is typically intended to have this capacity.'  
*Routledge Companion to Aesthetics* (Stephen Davies: *Definitions of Art*) p171

vertegenwoordiger of vertegenwoordigers van de kunstwereld, zoals kunsthistorici, kunstcritici, curatoren, kunstenaars, enzovoort (Artworld).

Historisch reflexieve definities stellen dat iets als kunst beschouwd mag worden alleen als het in de juiste relatie staat tot zijn artistieke verleden/voorgangers, anders gezegd: geen kunstwerk is los te zien van de kunsthistorische context waar het deel van uitmaakt<sup>21</sup>. Arthur C. Danto betoogt dat een object pas een kunstwerk wordt als het een plaats gegeven wordt in de kunstwereld ('artworld') in samenhang met de voorgaande geschiedenis van het maken van kunst. Volgens Levinson is iets kunst als het bedoeld is om dezelfde aandacht/achting (regard) te krijgen als voorgaande kunstwerken terecht gekregen hebben.<sup>22</sup> Levinson stelt bovendien dat het nieuwe kunstwerk niet reducibel mag zijn tot zijn voorgangers; het verandert de eerdere aanschouwingswijzen en wordt zo zelf tot referentiepunt voor latere kunstwerken. Om kunstwerken op de juiste manier te kunnen beoordelen is het van belang te weten hoe te kijken.

Hybride definities combineren functionalistische en procedurele aspecten met historische reflexiviteit. Welke van de hier nogal vluchtig geschetste definities de beste is is in dit betoog van minder belang, ofschoon het mij voorkomt dat een hybride vorm waarvan de ingrediënten enigszins flexibel gehanteerd worden al naar gelang kunstvorm en context de meest werkbare is in zowel het bepalen van het esthetisch oordeel als in het debat daarover, omdat een dergelijke vorm tegemoet komt aan het open karakter van de kunst zoals Weitz dat beschrijft. Tegelijkertijd kan er in een min of meer gemeenschappelijke taal een debat gevoerd worden over een diversiteit aan opvattingen en meningen zonder in een oeverloos relativisme te verzanden. Wat in dit betoog van belang is, is dat de meeste van de besproken definities de schilderkunst als kunstvorm insluiten: de werken die de schilderkunst voortgebracht heeft kunnen moeiteloos aan de voorwaarden van elke van deze definitiepogingen voldoen, ongeacht welke definitie als uitgangspunt genomen wordt: schilderijen kunnen worden aanvaard als dragers van significante vorm, als objecten die een esthetische ervaring te bieden hebben. De institutionele definitie heeft het als enige in zich schilderkunst

---

<sup>21</sup> Stephen Davies gebruikt de term 'historically reflexive definitions' die ik hier letterlijk vertaald heb

<sup>22</sup> *Routledge Companion to Aesthetics* (Stephen Davies: *Definitions of Art*)

uit te sluiten: als erkende vertegenwoordigers van de kunstwereld dit besluit zouden nemen. Maar voor een dergelijk besluit zouden de vertegenwoordigers van de kunstwereld hiervoor goede redenen moeten hebben die deel uitmaken van de institutionele theorie. In dergelijke redenen voorziet de institutionele theorie niet, en zonder goede redenen zou dit uitsluiten een irrationeel machtsbesluit zijn en dus niet overtuigen.<sup>23</sup>

### 3. Is de schilderkunst dood?

Damien Hirst zei in een discussie met Gordon Burn: “The idea of a painter is so much greater than the idea of a sculptor or an artist. You know: ‘I’m a painter’. It’s one to one, *mano a mano*, you on yourself. But the thing is painting is dead. It didn’t work.”<sup>24</sup> Ik begrijp deze niet al te heldere uitspraak als de uiting van een tamelijk romantische conceptie van wat schilder zijn betekent, als eenzame held teruggeworpen op zichzelf met de eigen handen de confrontatie met het leven aangaand. Als Hirst daarmee bedoelde dat het *voor hem* niet werkt omdat schilderen blijkbaar niet in zijn oeuvre te plaatsen is of deel uitmaakt van zijn individuele kunstenaarschap is dit nog als een redelijke uitspraak te begrijpen, maar hij stelt *in het algemeen* dat schilderkunst dood is. Had Hirst gelijk? In 2012 deed hij zelf een poging de schilderkunst weer tot leven te wekken door eigen schilderijen te exposeren. De kritieken waren vernietigend, *it still didn’t work*. Hirst maakt hier een redeneerfout: voor het gegeven dat Hirst met zijn schilderijen weinig indruk maakte zijn er behalve de vermeende dood van de schilderkunst andere verklaringen te bedenken. Het idee dat kunstenaarschap een gave van mythologische proporties is die eenieder die met die gave begiftigd is in staat stelt in wat voor medium dan ook zijn kunstenaarschap vorm te geven is weliswaar aantrekkelijk, maar niemand zal willen beweren dat Bach net zo goed had kunnen gaan schilderen of Rembrandt evengoed een groot schrijver had kunnen zijn. Hirst is een commercieel succesvol kunstenaar, maar is daarmee nog niet meteen ook schilder. Een schilder is iemand die het schilderen als voor hem meest geëigende kunstvorm gebruikt voor het realiseren van zijn artistieke intenties. De teneur van veel kritieken was dat Hirsts schilderijen amateurwerk waren. Jonathan Jones schreef in the Guardian dat zijn schilderijen dusdanig vol onhandige fouten zat dat

---

<sup>23</sup> Deze door Wollheim ingebrachte argumentatie staat bekend als ‘Wollheims dilemma’,

<sup>24</sup> Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists’ Writings, p. 447-449

een amateurschilder zich er nog voor zou schamen. Zoveel Meesterschap over de materie verwerven dat alle technische normen geheel naar eigen hand gezet en zelfs (schijnbaar) veronachtzaamd kunnen worden vereist het levenslange kunstenaarschap dat culmineerde in het late werk zoals dat van bijvoorbeeld Monet, Picasso of Matisse.<sup>25</sup> Richard Wollheim heeft het in dit verband over het belang van een individuele stijl, die zich ontwikkelt en tot bloei komt.

Conceptueel kunstenaar Joseph Kosuth stelt in zijn artikel 'Art after Philosophy' (1968) dat het de taak van de kunstenaar is vragen te stellen over de aard van de kunst, en dat het belang van de kunstenaar afgemeten zou moeten worden op grond van wat deze toegevoegd heeft aan het concept van kunst.<sup>26</sup> Kosuth plaatst in zijn sterk op het avant-garde idee gestoelde opvattingen schilderkunst buiten de hedendaagse kunst, als een onbruikbaar geworden kunstvorm. Anders dan de aan Shaftesbury ontleende opvatting dat er in de kunst geen vooruitgang bestaat, stelt de avant-garde opvatting dat deze in de kunst niet alleen mogelijk is, maar zelfs noodzakelijk: alleen vernieuwing baart levende kunst en vernieuwing is vooruitgang. Hiermee neemt Kosuth een beduidend ander standpunt in dan Shaftesbury, en meer recent Picasso (zie noot 5). Een fundamentele zwakte in Kosuths argumentatie bestaat hieruit: als we het standpunt van Shaftesbury c.s. volgen dat er in de kunst geen vooruitgang bestaat, snijdt Kosuths stelling geen hout. Het is bovendien moeilijk te beargumenteren dat vooruitgang in de kunst mogelijk is: is de kunst van de twintigste eeuw een vooruitgang en opzichte van eerdere eeuwen, en zo ja: waaruit bestaat die vooruitgang dan? Voor de 'imitatie van de schone natuur' zijn de ontdekking van optische hulpmiddelen en van de wetten van het perspectief van groot belang geweest, maar Batteux' principe is al lang niet meer leidend principe voor de schone kunsten. Er zijn in de kunst geen harde beoordelingscriteria voor vooruitgang zoals die er bijvoorbeeld bij de productie van auto's wel zijn als sneller, zuiniger, milieuvriendelijker e.d. De ontdekking van de regels van het perspectief als middel om overtuigend ruimte te suggereren in het platte vlak, leidde behalve tot een meer realistische weergave van diepte tot het beperken van

---

<sup>25</sup> "Hirst is not a painter at all in any meaningful artistic way (no, not even ironically). His daubs are full of basic clumsy errors that would get black marks in any classroom. Amateur weekend artists would be ashamed of his hackery." (Jonathan Jones, The Guardian 28 December 2012)

<sup>26</sup> Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists' Writings, p. 976-982

de mogelijkheden tot het uitbeelden van ruimte omdat het toepassen van de regels van het perspectief in de praktijk niet meer ter discussie stond.<sup>27</sup> Pas in de twintigste eeuw gebeurde dat wel en de tot dan toe onomstreden perspectiefwetten werden regels die vrijelijk al dan niet toegepast kunnen worden. De focus binnen de manier waarop het beeld of de afbeelding geschilderd werd veranderde en deels in samenhang daarmee de onderwerpkeuze. Maar het is evenmin aantoonbaar dat door de ontdekking en toepassing van de perspectiefregels de kunst vanaf de Renaissance betere kunstwerken tot gevolg had, als dat het loslaten van diezelfde regels in de twintigste eeuw een vooruitgang in de kunst betekende: het gaat in de kunst om de artistieke appreciatie van de beschouwer, en die is onafhankelijk van de tijd waarin het kunstwerk gemaakt is en de regels die daarbij gebruikt zijn.

Volgens Kosuth dient de waarde of betekenis van een kunstwerk afgemeten te worden aan de mate waarin het bijdraagt aan conceptuele groei van de volgens hem *intrinsiek conceptuele* aard van kunst zoals volgens hem door het werk van Duchamp aan het licht gebracht. Het conceptuele karakter van kunst als systeem ziet Kosuth analoog aan de wiskunde als systeem, een logisch bouwwerk dat in wezen omwille van zichzelf bestaat: alle andere afwegingen van het kunstwerk als betekenisdrager, narratief, expressief, politiek en wat dies meer zij hebben geen relevantie voor de 'kunstheid' van het kunstwerk. Kosuths kritiek op het schilderen als kunst bestaat eruit dat hij schilders verwijt in een reeds bestaande kunstvorm te werken en zich derhalve aan bestaande regels te onderwerpen.

Volgens hem is het echter de taak van de kunstenaar om de aard van de kunst te bevragen- wat binnen schilderkunst onmogelijk zou zijn omdat deze de aard van de kunst verstaat als de traditionele schilderkunst-beeldhouwkunst dichotomie.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Deze ontdekking vond plaats in de Renaissance, begin 16<sup>e</sup> eeuw. Een vergelijkbare ontwikkeling deed zich voor met de steeds volmaaktere kennis van de menselijke anatomie, die tot een realistischer afbeelding van de menselijke gestalte leidde: ook deze was in de 20<sup>e</sup> eeuw niet langer dwingend.

<sup>28</sup> "Formalist critics and artists alike do not question the nature of art, but I have said elsewhere: 'Being an artist means to question the nature of art. If one is questioning the nature of painting, one cannot be questioning the nature of art. If an artist accepts painting (or sculpture) he is accepting the tradition that goes with it. That's because the word art is general and the word painting is specific. Painting is a *kind* of art. If you make paintings you are already accepting (not questioning) the nature of art. One is then accepting the nature of art to be the European



Het enig interessante aan bijvoorbeeld Jackson Pollock is volgens Kosuth het feit dat hij zijn doek op de grond liet liggen zo zijn 'drippings' maakte- dat hij de doeken daarna opspande en aan de muur hing was betekenisloos voor hun 'kunst zijn'. Kosuth presenteert dus opnieuw een definitie, dit keer een erg krasse, waar de boven besproken bezwaren, vooral die van Weitz, tegen gelden.

Kosuth verwacht in zijn argument tegen schilderkunst ook de verschillende niveaus waarop categorieën vergeleken zouden moeten worden. Kunst als concept is een abstract begrip, dat op een niveau daaronder verdeeld kan worden in *kunstvormen* als schilderkunst, beeldhouwkunst, conceptuele kunst; en deze kunstvormen worden pas gerealiseerd als concrete *kunstwerken*: schilderijen, beelden, neon teksten aan de muur (een vorm die Kosuth zelf regelmatig gebruikt).

Als Kosuth stelt dat schilderen een '*kind of art*', een *soort* van kunst of *kunstvorm* is, dan zou vanuit zijn opvatting nieuwe kunst slechts van waarde zijn voor zover zij een nieuwe vorm aanneemt en zouden er binnen de kunstvorm schilderen sinds de grotschilderingen uit de prehistorie geen wezenlijke, waardevolle ontwikkelingen meer plaatsgevonden hebben- iets dat in het licht van de kunstgeschiedenis niet vol te houden is. Zelfs als we meegaan met Kosuths idee dat kunstenaars de aard van kunst bevragen (en ik zie niet in waarom dat zou *moeten*), geeft hij niet aan waarom dat binnen schilderkunst (of enige andere 'traditionele' kunstvorm) niet zou kunnen. Bovendien ricocheert Kosuths opvatting terug naar zijn eigen werk: zonder enige vorm, hoe minimaal ook, is conceptuele kunst slechts concept zonder vorm, en vanaf het moment dat een vorm gekozen wordt is er sprake van een kunstvorm die haar eigen min of meer vastgestelde regels volgt.

De beschouwer zou, om een valide oordeel te kunnen vellen over kunst, volgens Kosuth over voldoende kennis van het systeem dat volgens hem kunst is, moeten beschikken. Daar ben ik het mee eens. Kosuth maakt een vergelijking met wiskunde: om een wiskundige redenering te kunnen volgen moet je iets van

---

tradition of a painting-sculpture dichotomy." (Joseph Kosuth: *Art after Philosophy*, uit *Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists' Writings* p. 978)

wiskunde weten. Die analogie volgend zouden alleen omdat ze opgehangen zijn schilderijen van Pollock zoets zijn als toegepaste wiskunde: toegepaste kunst, maar geen ‘zuivere’ kunst-als-kunst. Maar verandert louter het ophangen die schilderijen dan in iets toegepasts? De analogie met wiskunde is niet vol te houden- wiskundige systemen zijn gebaseerd op axioma’s waar wiskundigen het over eens zijn en hanteren in een gemeenschappelijke taal logische regels en formules die volgen uit die axioma’s. Volgens Kosuth zit de overeenkomst met kunst als systeem in het tautologische karakter van de proposities waaruit zowel wiskunde als kunst zouden bestaan: wiskundige vergelijkingen hebben betrekking op wiskunde en de oplossingen ervan zijn al in de vergelijkingen aanwezig. Voor kunstwerken, die volgens Kosuth ‘*analytische proposities*’ zijn zou hetzelfde gelden: ze hebben betrekking op kunst en hun ultieme betekenis is ‘kunst is kunst’.<sup>29</sup> Maar in tegenstelling tot wiskunde als systeem ontbreken in het conceptuele systeem dat kunst zou zijn axioma’s waarop het systeem gebouwd kan worden, waarmee dat hele systeem ofwel in elkaar stort, ofwel voortdurend verandert waardoor het onnavolgbaar en onbegrijpelijk wordt. De enige mogelijke rol die Kosuth de kunst in de samenleving met enige aarzeling nog toe wil dichten nadat die rol voor religie en filosofie uitgespeeld is, is vervullen van wat in vroeger tijden “de spirituele behoeften van de mens” genoemd werd.<sup>30</sup>

Kosuths opvatting over het wezen van kunst als zijnde een conceptueel systeem komt voor een belangrijk deel voort uit zijn beschouwing van de ontwikkelingen in de moderne kunst sinds met name Duchamp, maar de gevolgtrekking die hij maakt dat kunstenaars zich daarom uitsluitend op de verrijking van kunst als conceptueel systeem moeten richten is geen stap die daar onvermijdelijk uit volgt. De *esthetische ervaring* die hij als niet wezenlijk voor het kunst-zijn van kunstwerken buitenspel zet (kunst is er alleen omwille van kunst) zou wat hem betreft evengoed door techniek of amusement teweeggebracht kunnen worden. Een dergelijke opvatting koppelt de norm voor succes van een kunstwerk volledig

---

<sup>29</sup> “Works of art are analytical propositions.” (Joseph Kosuth: *Art after Philosophy*, uit *Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists’ Writings* p.979)

<sup>30</sup> “Art indeed exists for its own sake. In this period of man, after philosophy and religion, art may possibly be the one endeavour that fulfils what another age might have called ‘man’s spiritual needs.’ (Joseph Kosuth: *Art after Philosophy*, uit *Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists’ Writings* p.982)

los van de psychologische reactie van de beschouwer, en de wijze waarop de emoties van de beschouwer gemanipuleerd worden zou voor enige normativiteit ten aanzien van het duiden en evalueren van kunst van geen enkele betekenis meer zijn- een opvatting waar zelfs tegenstanders van enig onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur zeer waarschijnlijk moeite mee zouden hebben. De ontroering die veel mensen gevoeld hebben bij de roemruchte traan van Maxima tijdens haar huwelijk, of de tranen die menig kleuter geplengd heeft bij de dood van Bambi’s moeder in de tekenfilm van Walt Disney, zouden dan niet verschillen van de ervaring die bij het beschouwen van het Joodse Bruidje van Rembrandt van Rijn Vincent van Gogh doormaakte.<sup>31</sup> Een dergelijke opvatting verandert de relatie tussen het kunstwerk en de beleving van de beschouwer in iets dat volledig van de manipuleerbaarheid van de reacties van de laatste afhangt: hoe beter het kunstwerk de reactie van de passieve beschouwer bepaalt, hoe beter het kunstwerk. Anderzijds wordt ‘echte’ kunst tot een intellectueel spel gereduceerd dat slechts omwille van zichzelf bestaat en betekenis heeft voor een ingewijde elite, zoals Kosuth lijkt te bepleiten. Noch Damien Hirst, noch Robert Kosuth geeft doorslaggevend argumenten voor het doodverklaren van de schilderkunst. In het vervolg wil ik bekijken in hoeverre schilderkunst een levende kunstvorm kan zijn in de hedendaagse kunstwereld.

#### **4. Schilderen.**

De hoofdvraag van deze scriptie is of, en onder welke condities, schilderkunst *vanuit wat het schilderen eigen is* als kunstvorm een bijdrage kan blijven leveren aan de kunst. Wat het schilderen eigen is als kunstvorm wil ik in deze paragraaf bespreken.

De basis van mijn beschrijving ligt in de theorie over schilderkunst van Richard Wollheim. Wollheim stelt de activiteit van de kunstenaar centraal, omdat de daad van het schilderen het schilderij-als-kunst tot gevolg heeft. Om te kunnen bepalen of schilderen als kunstvorm heden ten dage een houdbare kunstvorm is, is het van belang uit te gaan van een goede beschrijving op grond waarvan we de afweging mede kunnen bepalen.

---

<sup>31</sup> “Wil je geloven dat ik 10 jaar van mijn leven wilde geven als ik hier voor dit schilderij veertien dagen kon blijven zitten met een korst droog brood als voedsel.” (uit een van de brieven van Vincent van Gogh)

Er zijn vele manieren om het schilderen te beschrijven, maar wat zij gemeen hebben is dat ze schilderen als een *intentionele* act beschouwen. Wollheim stelt voor intentionele daden de volgende omschrijving voor: “(...) an act is intentional under a certain description if what guides the person’s action is the corresponding thought.”<sup>32</sup> Wollheim beschrijft een activiteit die hij *Ur-painting* (‘oerschilderen’) noemt als een door hemzelf bedachte mythe<sup>33</sup> over het ontstaan van schilderkunst. Deze begint met ‘de eerste mens die op een oppervlak tekens<sup>34</sup> zet, aanvankelijk zonder enige doelbewuste intentie. Maar vanaf het moment dat hij zich *bewust* wordt van het verschil tussen de ‘tekens’ en de ondergrond, en begint te ordenen in de zin van plaatsen ten opzichte van elkaar en/of ten opzichte van de rand van het oppervlak, begint in rudimentaire vorm de intentionaliteit die voorwaarde is voor schilderen als kunst - er vindt een compositorische ordening plaats<sup>35</sup>. De door Wollheim beschreven *themativering* van de *Ur-painting* gaat verder dan deze intentionaliteit. Ze treedt op wanneer de ‘oerschilder’ beseft dat wat hij maakt de ene keer beter uitpakt dan de andere: het ‘ziet er beter uit’. Nog een stap verder is het ontstaan van een notie van ‘boven’ en ‘onder’. De schilder thematiseert wat Wollheim noemt ‘*oriëntatie*’. Hij ‘ontdekt’ dat sommige vormen samenkomen, eenheden vormen; en deze ontdekking gaat mede bepalen wat hij vervolgens doet. De ‘oerschilder’ wordt zich bewust van een soort verdubbeling van de wijze waarop hij het beeldvlak waarneemt: hij ziet zowel de tekens zoals hij die gezet heeft, als iets anders, vergelijkbaar met het zien van bijvoorbeeld een beest in een willekeurige vlek. Dit noemt Wollheim ‘*seeing-in*’. Door dit ‘*seeing-in*’ toe te passen op zijn eigen krabbels thematiseert de oerschilder ‘*the image*’, het beeld als afbeelding.<sup>36</sup> Dit volgens Wollheim cruciale moment in de evolutie van de ‘*Ur-painting*’ correspondeert met de ‘ontdekking’ van *representatie/afbeelding*.

---

<sup>32</sup> *Painting as an Art*, p.18

<sup>33</sup> Wollheim beschrijft dus geen historisch proces, maar geeft analoog aan Hobbes’ beschrijving van de natuurtoestand voorafgaand aan de eerste politieke orde, een filosofisch beeld van de origine van de schilderkunst.

<sup>34</sup> Wollheim spreekt van ‘marks’, wat in deze context mijns inziens ook begrepen en vertaald kan worden als willekeurige krabbels of krassen.

<sup>35</sup> De definitie van het begrip ‘compositie’ die ik gebruik is ‘ordening en samenstelling’, een ruimere en mijns inziens betere dan het vaak gebruikte ‘vlakverdeling’.

<sup>36</sup> Denk bijvoorbeeld ook aan de wijze waarop je in vormen van wolken voorstellingen van beesten kunt zien, of aan de Rohrschach test waarbij in willekeurige inktvlekken voorstellingen gezien worden.

Wollheims ‘mythe’ is voor deze scriptie interessant omdat er een verband is tussen zijn verhaal over het ontstaan van ‘de’ schilderkunst, en het ontstaan van een schilderij. Ik wil proberen analoog aan Wollheims beschrijving het begin van de ontstaansgeschiedenis van een schilderij te schetsen.

De schilder bevindt zich tegenover het lege beeldvlak. De eerste beslissingen zijn al genomen, al dan niet bewust: er is voor een onderwerp of motief gekozen of de noodzaak tot het uitdrukken van iets als ‘inhoud’ heeft zich laten voelen; er zijn al dan niet voorstudies gemaakt; daar wordt in meerdere of mindere mate gebruik van gemaakt. Er is voor een bepaalde soort drager en een bepaald formaat gekozen, voor de soort verf, welke kwast, en de eerst te gebruiken kleur. Toch is het niet tegenstrijdig om te stellen dat de schilder begint vanuit een ‘niets’: het lege beeldvlak als lege ruimte. Het aantal punten waaruit gekozen kan worden van waar het penseel, met veel of weinig en meer of minder verdunde verf, voor het eerst de drager zal raken is oneindig<sup>37</sup>, en het aantal richtingen waarin vervolgens de hand kan bewegen eveneens. Het aantal beslissingen dat genomen wordt tijdens de daaropvolgende act van het schilderen is alleen nog maar groter. Maar het materiële begin van het schilderij is de eerste punt, strek of vlek die gezet wordt. Is dit werkelijk een puur materiële kwestie? Als Wollheim stelt dat de act van het schilderen een intentionele activiteit is bedoelt hij hier niet mee dat de schilder een plan ten uitvoer brengt waarmee hij een duidelijk omschreven bedoeling richting beschouwer heeft, maar dat vanaf de eerste penseelstreek of vlek de schilder deze intentioneel, als verband houdend met psychische processen die hij doormaakt en dus niet willekeurig of toevallig, zet. Ook bij een action painter als Jackson (‘Jack the Dripper’) Pollock, bij wie een zekere mate van toeval een rol speelt, zijn de druppels en vlekken geen contingente gebeurtenissen: hij heeft zekere mate van controle over hoe de verf zich gedraagt, hij loopt om het op de grond uitgestrekte doek heen en druppelt en slaat de verf er in gekozen kleuren op gekozen plaatsen op.<sup>38</sup>

---

<sup>37</sup> In wiskundige zin bevat ieder vlak een oneindig aantal punten, wat een abstract idee is, en al heeft het te beschilderen vlak een bepaald formaat en is de schilder gebonden aan zijn materiaal dat een bepaalde viscositeit heeft en zijn penseel dat een bepaalde breedte heeft zodat er als dit empirisch onderzocht zou worden, er niet letterlijk sprake is van oneindigheid- de ervaring die de schilder heeft is er wel een van een oneindig aantal mogelijkheden.

<sup>38</sup> Jackson Pollock: “I can control the flow of the paint. There is no accident, just as there is no beginning and no end.” (In een film van Hans Namuth en Paul Fralkenberg, 1951)

In de act van het schilderen is er een belangrijk moment te onderscheiden, het moment waarop het schilderij voor de schilder begint te leven, het geeft hem iets terug, er wordt hem iets duidelijk. Er is iets wonderlijk uniek aan het schilderen dat hier begint, wat wellicht het begin van een schepping genoemd zou mogen worden. Er vindt bij de schilder een schok van herkenning plaats, en over dat wat er op dat moment op het doek plaats vindt ‘ziet hij dat het goed is’<sup>39</sup>. Daarmee is het schilderij nog niet af en er kan van alles misgaan, maar het proces van het schilderen is hier werkelijk begonnen. Het maken van een schilderij is iedere keer weer een sprong in het ongewisse, en het hier beschreven moment lijkt mij in belangrijke mate bijdragen aan het begrip van Wollheims analyse van ‘What the Artist Does’.<sup>40</sup> Jackson Pollock heeft het over het ‘in het schilderij zijn’, Bram van Velde zegt hierover: “ Een schilder, dat is degene die ziet. Ik schilder het moment waarop ik weg ga, waarop ik het zien ga zoeken. En voor de beschouwer geldt hetzelfde. Ook hij gaat, wanneer hij naar een doek begint te kijken, op weg naar een ontmoeting. De ontmoeting met het zien.”<sup>41</sup> Het schilderij toont niet waar de schilder naar gekeken heeft, maar hoe hij heeft gekeken en hoe zijn ‘zien’ door het schilderen in het schilderij geresulteerd heeft. Het komt mij voor dat hetgeen hier beschreven wordt op de meest directe en effectieve manier in het schilderen gerealiseerd kan worden. Dat heeft te maken met de directheid van het medium verf. Andere kunstvormen als sculptuur, foto, installatie of performance kunst werken anders en zijn meer afhankelijk van planning en/of technische processen.

De samenhang tussen de intenties van de schilder en hun betekenis voor het schilderij is een complexe: het is niet zo dat er eerst de ideeën, overtuigingen, verlangens zouden zijn waaruit de schilder iets kiest, daar een vorm en werkwijze bij bedenkt en deze ten uitvoer brengt. Het schilderen brengt vormen aan het licht waarop de schilder reageert door te schilderen, soms te schrappen, te moduleren enzovoort. De schilder vervult tegelijkertijd, of schakelt voortdurend heen en weer tussen, de rollen van schepper en beschouwer.

---

<sup>39</sup> Ik spreek hier niet alleen uit mijn eigen ervaring als schilder. Bij het bekijken van filmopnames van schilders aan het werk, zoals in Cluozots film over Picasso, Vrijmans film over Appel, Wollheims recente film over Hockney zal vrijwel iedere toeschouwer een soortgelijk moment kunnen onderscheiden.

<sup>40</sup> Wollheim: *Painting as an Art*, chapter I

<sup>41</sup> Charles Juliet: Gesprekken met Bram van Velde p.18

Een belangrijk concept van Wollheim is *twofoldness*: het schilderij is *tegelijkertijd* de materie waaruit het bestaat, op een vlakke ondergrond van een bepaald formaat en vorm aangebrachte verf in bepaalde kleuren, van een bepaalde dikte en structuur; *en* het beeld dat door *seeing-in* herkend wordt, en die twee zijn in de schilderkunst onlosmakelijk met elkaar verbonden. Het schilderij is linnen en verf, georganiseerde kleur en vorm, én je ziet er iets anders in. Daarbij is van wezenlijk belang dat de schilderkunst een fysieke, lichamelijke component heeft: een belangrijk aspect van het schilderen is zichtbaar in de sporen van de handelingen van de schilder in de verf, voor zowel schilder als beschouwer. Wat schilderkunst van andere kunstvormen onderscheidt is het gebruik van verf om een beeld te scheppen. Het wonder van het schilderen is dat een verfvlek een verfvlek blijft en tegelijkertijd meer toont: bijvoorbeeld een oog of een mond, de wijze waarop de schilder zijn gereedschap gehanteerd heeft, de gevoeligheid waarmee de hand van de schilder zijn sporen in de verf zichtbaar maakt, de onderlinge relaties met andere verfvlekken, de textuur, dikte, mate van transparantie, de kleur en de relaties met andere kleuren. De voorstelling, de vormen, de compositie, de kleurcontrasten enzovoort kunnen ook met mechanische, fotografische of digitale middelen op een oppervlak gerealiseerd worden- maar in al deze beelden ontbreekt de hand, het fysieke, lichamelijke aspect van schilder en verf. In de verf heeft de schilder zijn intenties gerealiseerd door er zijn sporen in achter te laten, en door op de door hemzelf opgeroepen of gevormde beelden te reageren: de schilderkunstige wijze waarop het werk tot stand komt is uniek voor het schilderen, en er is geen andere kunstvorm mee te vergelijken in dit opzicht.

Wollheim hecht groot belang aan ‘individuele stijl’ en het belang daarvan voor esthetische waardering van schilderkunst; door een individuele stijl krijgt de intentionaliteit van de schilder vorm in het proces van het schilderen zelf. Voor zover we esthetisch geïnteresseerd zijn in schilderijen, zijn we dat omdat ze gemaakt zijn door ‘painters’(-kunstenaars). Wat houdt ‘stijl’ dan precies in? Wollheim stelt dat stijl psychologische realiteit heeft: we kunnen het schilderij volledig begrijpen omdat al wat we erop zien een teken is van de psyche van de schilder. Het werk realiseert de intenties van de kunstenaar. Wollheim vertaalt dit concreter door te stellen dat de kunstenaar schemata hanteert, en handelt

overeenkomstig de regels die deze belichamen vanuit een dispositie waarbij de gehanteerde regels als een tweede natuur zijn geworden. We moeten ons daarbij bewust zijn van het gegeven dat de schilder deze regels niet zomaar volgt, maar deze tevens bepaalt. De regels zijn spelregels waarbij de schilder zelf de regelgeving bepaalt in de interactie met het beeld dat hij schept. Ik zou verder als aanvulling op Wollheim willen stellen dat het artistiek integer toepassen van de schemata en de daarbij behorende regels mede hun vorm krijgen in de intensiteit en aandacht waarmee de act van het schilderen geschiedt, als een vorm van overgave of inspiratie- de kunstenaar gaat geheel op in zijn werk.

De eigen, individuele stijl ontwikkelt zich terwijl de schilder met iets anders bezig is, namelijk het verwezenlijken van zijn schilderkunstige intenties, voor de schilder als maker/schepper is stijl een bijproduct of gevolg van zijn intenties in het vervaardigen van een verzameling schilderijen voortkomend uit zijn persoonlijke gesteldheid, uit wat hij is als mens en schilder: iemand met een persoonlijke geschiedenis en identiteit die vanuit wat het ook is wat hem drijft schilderijen maakt en deze toont aan een publiek. Maar de schilder vervult behalve de rol van maker zoals Wollheim terecht opmerkt ook die van beschouwer- en voor de rol van de beschouwer is een juist begrip van stijl zoals Wollheim dit beschrijft van groter belang voor het op de juiste manier kijken naar schilderijen.

### **5. De rol van de beschouwer.**

Wat houdt de rol van dit publiek in als beschouwer van schilderkunst in, en wat als het publiek niet meer in staat zou zijn de rol van beschouwer adequaat te vervullen?

Wollheim stelt dat “the artist paints in order to produce a certain experience in the mind of the spectator (...)”<sup>42</sup> en verwijt theoretici van de schilderkunst deze ervaring te veel beperkt te hebben tot ‘pleasure’ (een verwijt dat ook Kosuth treft...) De intentionaliteit van het schilderen omvat meer dan de intentie te behagen, en de ervaring waar het om gaat moet afgestemd zijn op alles wat de schilder motiveert voor zover relevant voor de aard van het werk- de “desires,

---

<sup>42</sup> Painting as an Art p.44



thoughts, beliefs, experiences, emotions, commitments”, de realisatie van de intenties van de schilder geschiedt in de activiteit van het schilderen en krijgt zijn weerslag in het resultaat van die activiteit, namelijk het schilderij.<sup>43</sup> In de dubbelrol die de schilder vervult doordat hij tegelijkertijd en/of afwisselend maker en beschouwer is, bevindt zich de voorwaarde voor een goed begrip van het werk door de beschouwer zonder dat deze letterlijk hetzelfde in het schilderij hoeft te zien en te ervaren. De schilder werkt voor een ‘hypothetische beschouwer’: als er een beschouwer is, laat hem dan zus of zo ervaren. Daarbij is van belang dit niet te veel als een simpele causaliteit op te vatten waarbij een schilderij geslaagd is als de toeschouwer exact dat ervaart wat de schilder heeft gewild. Onder de oppervlakte van het bewustzijn werken bij het maken van het schilderij drijfveren en krachten die juist doordat ze zich niet aan de oppervlakte bevinden hun werk kunnen doen, en de schilder is zich dus niet altijd bewust van zijn intenties.

Als voorwaarden voor het kunnen beschouwen van schilderkunst noemt Wollheim het eerder beschreven ‘seeing-in’, ‘expressive perception’ (het vermogen dat de beschouwer in staat stelt een schilderij te zien als een uitdrukking van een emotie, gevoel of stemming), en het vermogen om visueel genot te beleven. Voorts legt hij sterk de nadruk op het belang van het voldoende geïnformeerd zijn en de voldoende ontwikkelde sensitiviteit van de beschouwer voor het op de juiste manier beschouwen en op waarde kunnen schatten van schilderkunst. Een adequate beschouwing van een schilderij veronderstelt deze elementen.

Over de door Wollheim beschreven vermogens van ‘seeing-in’, expressieve perceptie en het beleven van visueel genot beschikt vrijwel iedereen, maar zonder meer voldoende is dit niet: er moet sprake zijn van een voldoende geïnformeerd zijn en van een voldoende ontwikkelde sensibiliteit. Van de beschouwer wordt verwacht dat deze niet alleen ‘well-informed’ is maar tevens ‘suitably prompted’<sup>44</sup>: de kennis die de beschouwer heeft moet in dienst staan van een waardering van het schilderij op de juiste gronden. Hierbij is een open, onbevangen benadering van wezenlijk belang om te voorkomen dat de kennis van

---

<sup>43</sup> Painting as an Art p.44

<sup>44</sup> Ik interpreteer dit als de voorwaarde dat de beschouwer bij het beschouwen van het kunstwerk op juiste wijze bevroegd wordt om het kunstwerk op de voor dat kunstwerk geëigende wijze te kunnen zien.

te voren de blik bepaalt. De kennis van techniek; van formele aspecten van schilderkunst als kleur, compositie, gebruik van licht en schaduw en wat dies meer zij; van de biografie van de kunstenaar; van de kunstgeschiedenis; van kunsttheorieën, kunnen een belangrijke rol spelen in het voldoende geïnformeerd zijn, maar kunnen eveneens in de weg zitten van de open, onbevangen benadering van het schilderij die nodig is voor de gevoeligheid die even noodzakelijk zo niet belangrijker is. Omdat aandacht voor de individuele stijl van de schilder in tegenstelling tot bijvoorbeeld een kunsthistorisch of kunsttheoretisch perspectief zich richt op de gerealiseerde intenties van de schilder in de concrete producten van diens activiteit als schilder, namelijk de schilderijen, zit hierin denk ik een belangrijke voorwaarde voor het op een manier omgaan met de kennis die de geïnformeerde beschouwer heeft zonder dat deze de open houding in de weg zit of de blik vertroebelt. Het lezen over de vele ‘stijlperiodes’ of ‘stijlbreuken’ van Picasso zou niet in de weg moeten zitten van het door de uiterlijke verschillen van diens schilderijen heen zien dat Picasso een onmiskenbaar individuele stijl (in de betekenis die Wollheim aan het begrip ‘stijl’ geeft) had.

Het op de juiste manier beschouwen van schilderkunst vraagt dus veel van de beschouwer. Zoals ik in de inleiding al aangaf is in het hedendaagse kunstbedrijf de tentoonstellingspraktijk steeds meer op ‘beleving’ en interactiviteit gericht is, en zijn van pas afgestudeerde kunstenaars er steeds minder schilder. Een vraag die zich hier aandient is of de hedendaagse beschouwer van kunst nog wel in staat is deze rol in te vullen op deze manier. Het beschouwen van het schilderij zoals dat ophoudt bij de lijst of grenzen van het doek, dus niet alleen als illustratie van een tentoonstellingsconcept of -verhaal, of dat nu een (kunst)historische context betreft of enige andere vorm van thematische samenhang, vereist een contemplatieve manier van kijken, het beschouwen van het schilderij op de voorwaarden die dat schilderij stelt. De dispositie van de kunstenaar van waaruit volgens Wollheim diens stijl zich vormt, vraagt om een tegenhanger in de vorm van een vergelijkbare dispositie bij de beschouwer, die hem beweegt tot de sensibiliteit die nodig is om het schilderij te zien, om de ‘ontmoeting met het zien’ waar van Velde het over heeft mee te kunnen en willen maken.

## Conclusie

In deze scriptie heb ik getracht een beargumenteerd antwoord te formuleren op de vraag of schilderen vanuit wat haar eigen is een waardevolle kunstvorm kan zijn. Ik ben achtereenvolgens ingegaan op de verhouding van schilderkunst tot diverse definities van kunst en op de vraag of de schilderkunst wellicht met enig recht door Damien Hirst, en op enigszins andere gronden door conceptueel kunstenaar Joseph Kosuth, doodverklaard is. Ik heb een beschrijving van schilderen als kunst gegeven vanuit de rol van de schilder, de rol van de beschouwer en de voorwaarden voor het op de juiste manier kijken naar schilderijen. Wat uit mijn onderzoeken naar voren komt is dat het doodverklaren van schilderen als kunstvorm op een onhoudbare argumentatie berust, en dat schilderen als kunst voldoet aan hoe diverse definities kunst definiëren of beschouwen. Maar vooral heb ik een beschrijving getracht te formuleren waaruit naar voren komt dat schilderen een kunstvorm is waarin wat de mens beweegt en bezighoudt op een wijze vorm kan krijgen die niet in enige andere kunstvorm mogelijk is. Door het unieke samenspel van lichamelijke, materie en intentionaliteit in dat in het schilderen gerealiseerd wordt heeft deze kunstvorm de potentie om waardevolle kunstwerken voort te brengen. Dit vormt uiteindelijk het belangrijkste argument voor de stelling dat schilderkunst een eigen bijdrage kan blijven leveren aan de kunst, wat een bevestigend antwoord is op mijn hoofdvraag. Daarbij is niet alleen de rol van de kunstenaar, maar ook die van de beschouwer van wezenlijk belang, en van de laatste wordt gevraagd dat hij/zij schilderkunst beschouwt vanuit een houding die verworven is op grond van een voldoende geïnformeerd zijn over, en een ontwikkelde gevoeligheid voor schilderkunst. Deze manier van schilderkunst beschouwen vormt dan ook een belangrijke voorwaarde voor het voortbestaan van de schilderkunst.

Of het hedendaagse, steeds meer aan handelingsgerichte interactiviteit en spektakel verslaafde publiek het nog kan opbrengen om op een noodzakelijkerwijs contemplatieve, trage wijze schilderijen te beschouwen is een empirische kwestie, maar het komt mij voor dat hetgeen schilderkunst vermog van dusdanig belang is dat in ieder geval een deel van het publiek zich deze inspanning wil blijven getroosten. Dat we er tegenwoordig moeite mee hebben ons te concentreren, pleit niet tegen die dingen waar men zich voor moet concentreren. Men zou hooguit

kunnen betogen dat het vermogen om op een gepast gevoelige manier van schilderkunst te genieten dreigt te verdwijnen.

*Aantal woorden: 7034*

**Frank Tarenskeen, april-oktober 2013**

### Geraadpleegde literatuur:

- Thomas Adajian: *The Definition of Art* (2012) Stanford Encyclopedia of Philosophy <http://plato.stanford.edu/entries/art-definition/>
- David E. Cooper (ed.): *Aesthetics- The Classic Readings* pp.65-75 (Oxford, Blackwell Publishing 1997)
- Berys Gaut and Dominic McIver Lopes (ed.): *The Routledge Companion to Aesthetics* (London, Routledge 2002) pp 169-179
- Rob van Gerwen (ed.): *Richard Wollheim on the Art of Painting-Art as Representation and Expression* (Cambridge, Cambridge University Press 2001), Ch. 9-10, pp 121-150
- Hugh Honour & Jon Fleming: *A World History of Art* (London: Lawrence King Ltd 1990) pp 217-721
- Paul Oskar Kristeller: *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I* (Source: *Journal of the History of Ideas*, Vol. 12, No 4 Oct., 1951, pp 496 527)
- Paisley Livingston: *History of the Ontology of Art* (2012) Stanford Encyclopedia of Philosophy <http://plato.stanford.edu/entries/art-ontology-history/>
- Kristine Stills and Peter Selz (ed.): *Theories and Documents of Contemporary Art- A Sourcebook of Artists' Writings* (Los Angeles/London, Berkeley University Press 2012, 2<sup>nd</sup> edition) p.221
- Richard Wollheim: *Art and its Objects* (New York, Harper & Row Publishers 1971)
- Richard Wollheim: *The Mind and its Depths* (Harvard University Press 1994) Ch. XI, pp 104-111
- Richard Wollheim: *The Mind and its Depths* (Harvard University Press 1994) Ch. XI, pp 104-111
- Richard Wollheim: *Painting as an Art* (New Jersey USA, Princeton University Press 1987), Ch. I-II, pp 7-100