

Kunstreceptie en kunstmusea

een integratie van empirische esthetiek en een kunstgericht educatief programma voor toepassing in kunstmusea.

Eindscriptie kunstgeschiedenis UU

Datum: 9 April 2020

Auteur: Stijn Alberts

Studentnummer: 5761956

Begeleider: Linda Boersma

Tweede lezen: Patrick van Rossem

Woordenaantal: 11476 woorden

Samenvatting

In deze paper worden twee problemen onderzocht. Het eerste probleem is dat musea volgens Debenedetti (2003) door sommigen als intimiderend ervaren kan worden. Het probleem hierin is het subsidiebeleid van de Nederlandse overheid van de afgelopen jaren ten opzichte van musea, waarin musea steeds meer geld zelf moeten verdienen en dus steeds meer bezoekers moet aantrekken. Het tweede probleem is dat er binnen kunsthistorisch onderzoek relatief weinig vanuit het publiek wordt onderzocht en daarmee ook relatief weinig vanuit de psychologie. In een steeds meer interdisciplinair wordende academische wereld, heeft het waarde om hier wel naar te kijken. Deze beide problemen zullen tegelijk worden onderzocht vanuit de onderzoeksvraag: “Hoe kan het *Distancing-Embracing Model of the enjoyment of negative emotions in art reception* van Menninghaus et al. (2017) worden toegepast in educatieve programma’s van kunstmusea om de deelnemers hiervan musea als minder intimiderend te laten ervaren?”. Het *Distancing-Embracing Model of the enjoyment of negative emotions in art reception* van Menninghaus et al. (2017) is een model ontwikkeld binnen de empirische esthetiek, een tak van de psychologie die zich bezighoudt met kunstreceptie, door onderzoekers vanuit de psychologie, neurologie, muziekwetenschappen, poëzie, en filmwetenschappen. De afwezigheid van een onderzoeker uit de kunstgeschiedenis illustreert het eerdergenoemde probleem, maar de toepassing van dit model binnen de kunstgeschiedenis kan laten zien dat de empirische esthetiek ook binnen de kunstgeschiedenis toegevoegde waarde kan hebben. De toepassing van dit model zal gebeuren aan de hand van *Visual Thinking Strategies (VTS)* van Philip Yenawine en Abigail Housen, wat een les- en rondleidingsmethode is die al wordt toegepast in educatieve programma’s in een aantal musea. Deze methode gaat uit van de deelnemers en probeert de groep zelf een kunstwerk te laten analyseren. Het gaat echter nog sterk uit van figuratieve kunstwerken en werkt slecht tot niet bij abstracte kunstwerken. Door het *Distancing-Embracing Model of the enjoyment of negative emotions in art reception* toe te passen binnen VTS, kan een nieuwe methode worden ontwikkeld die op meer kunst kan worden toegepast dan VTS en mogelijk effectiever kan zijn in het verbeteren van de persoonlijke kunstervaring van de deelnemers door uit te gaan van de emotie. De verbeterde persoonlijke kunstervaring van de deelnemers kan er vervolgens toe leiden dat deze deelnemers makkelijker over de mogelijk ervaren intimidatie heen kunnen stappen. Hoe een dergelijke analyse binnen de integratie van VTS en het *Distancing-Embracing Model* eruit kan zien en om te laten zien hoe een psychologisch model binnen de kunstgeschiedenis kan worden toegepast, worden in deze paper ook het kunstwerk *Cathedra* van Barnett Newman uit 1951 en de tentoonstelling *Discordo Ergo Sum* van Renate Bertlmann uit 2019 aan de hand van dit model geanalyseerd.

Inhoudsopgave

Samenvatting	1
Introductie	3
Hfd 1. Het D-E Model	6
D-Factoren	6
E-Factoren	8
Hfd 2. Kunsthistorische analyses	13
Discordo Ergo Sum (2019).....	14
Cathedra (1951)	19
Hfd 3. Visual Thinking Strategies.....	23
Het Proces van VTS?	23
Voordelen van VTS.....	24
D-E Model integratie in VTS.....	25
Voordelen integratie.....	26
Conclusie	28
Bibliografie	30
Afbeeldingenlijst	33

Introductie

Sinds de wijziging van de welzijnswet in 1989 moeten musea steeds meer van hun eigen inkomsten verdienen ten opzichte van wat ze van de staat aan subsidie krijgen.¹ Volgens de Museumvereniging was 2017 zelfs het eerste jaar dat musea meer eigen inkomsten hadden dan staatssubsidies. Deze stijging van het eigen inkomen die dat mogelijk had gemaakt was toen net genoeg om de kortingen op de overheidssubsidie op te vangen.² Omdat de staatssubsidies omlaag blijven gaan, met daarnaast de jaarlijkse inflatie, is het voor musea nog altijd zaak om hun eigen inkomsten te verhogen. Vanuit het idee dat musea er voor de maatschappij zijn, zoals ook is opgenomen in de ICOM definitie van wat een museum is,³ is het niet wenselijk de prijzen van de kaartjes veel te verhogen als oplossing voor de benodigde extra inkomsten. Vanuit dat perspectief zou het beter zijn om meer bezoekers aan te proberen te trekken. Volgens Debenedetti (2003) kunnen sommige mensen musea echter als intimiderend opvatten, onder andere vanuit het idee niet genoeg te weten over kunst om er een eigen oordeel over te vellen of het gevoel niet bij het soort mensen te behoren dat naar musea gaat.⁴ Hieruit volgt dat het toegankelijker maken van een museum voor deze mensen een goede manier zou zijn om meer bezoekers aan te trekken. Volgens Tröndle et al. (2012) en Pekarik en Schreiber (2012) is het gedrag van de museumbezoeker aangeleerd gedrag, wat zou kunnen betekenen dat het gevoel dat iemand niet bij museumgangers past wordt veroorzaakt doordat deze persoon nog niet genoeg kans heeft gehad te leren hoe zich te gedragen in een museum.⁵

Het hierboven beschreven probleem kan onder andere worden opgelost via educatieve programma's van musea, die op dit moment al worden georganiseerd voor scholen en andere onderwijsinstellingen. Deze programma's kunnen naast de hoofdfunctie van algemene educatie er ook voor zorgen dat de deelnemers later weer terugkomen naar de musea. Dit zou werken doordat deze programma's de deelnemers op een veilige manier meer kunnen leren over de kunst en het helpt de deelnemers een onbewust idee te vormen van hoe zich te gedragen in een museum. Wetenschappelijk onderzoek heeft echter, volgens Falk et al. 2012, geen bewijs gevonden dat de deelnemers daadwerkelijk terugkomen.⁶

¹ "Mr. Drs. L.C. (Elco) Brinkman," Parlement.com, geraadpleegd op 25 januari 2020, https://www.parlement.com/id/vg09lInkd0zc/l_c_elco_brinkman.

² "Musea: voor het eerst meer eigen inkomsten dan subsidie," NRC, geraadpleegd op 25 januari 2020, <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/10/02/musea-voor-het-eerst-meer-eigen-inkomsten-dan-subsidie-a2079694>.

³ "ICOM Statutes," ICOM archives, geraadpleegd 25 februari 2020, <http://archives.icom.museum/statutes.html>. "A museum is a non-profit, permanent institution **in the service of society** and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment." (nadruk zelf toegevoegd)

⁴ Stephane Debenedetti, "Investigating the Role of Companions in the Art Museum Experience," *International Journal of Arts Management* 5, nr. 3 (2003): 52-63.

⁵ Martin Tröndle, Stéphanie Wintzerith, Roland Wäspe, en Wolfgang Tschacher, "A museum for the twenty-first century: the influence of 'sociality' on art reception in museum space," *Museum Management and Curatorship* 27, nr. 5 (December 2012): 461-486.

Stephane Debenedetti, "L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative," in *Recherches en marketing des activités culturelles*, reds. I. Assassi, D. Bourgeon, en M. Filser (Parijs: Vuibert, 2010), 179-196.

Andrew J. Pekarik en James B. Schreiber, "The Power of Expectation," *Curator: The Museum Journal* 55, nr. 4 (2012): 487-496.

⁶ John H. Falk, Lynn D. Dierking, en Marsha Semmel, *The Museum Experience Revisited* (California: Left Coast Press Inc.), 167-168.

Een mogelijke reden dat deelnemers uit zichzelf niet snel terugkeren naar musea is dat, hoewel de deelnemers van de programma's een positieve ervaring mee kunnen krijgen in het museum, ze deze ervaring eerder toeschrijven aan sociale aspecten van het bezoek dan aan de museumervaring zelf. Dit komt ook overeen met een andere bevinding volgens Falk et al. (2012) dat mensen vooral sociale aspecten van schoolreisjes onthielden, zoals naast wie ze in de bus zaten of hoe de docent was.⁷ Een andere mogelijkheid wordt door Pekarik et al. (1999) voorgesteld, namelijk dat sociale ervaringen lastig naast kunstzinnige ervaringen kunnen bestaan, wat zou betekenen dat de deelnemers nauwelijks een kunstervaring hebben kunnen hebben door de sociale ervaring die ze hadden.⁸ Doordat de positieve ervaring wordt gezien als een sociale ervaring kan het zijn dat de deelnemers eerder naar een populairdere bestemming gaan met vrienden, zoals een pretpark, in plaats van terug naar het museum.

Voor dit probleem stel ik een mogelijke nieuwe invulling van educatieve programma's voor die van de toeschouwer van een kunstwerk en specifiek zijn of haar gevoelens uitgaat en daarmee mogelijk de deelnemer bewuster kan maken van de herkomst van positieve ervaringen die ze in musea hebben. Onderzoek binnen de kunstgeschiedenis wordt echter weinig gedaan vanuit de toeschouwer. De vroegste te vinden publicatie waarin het perspectief toeschouwer werd besproken was *The Arts and The Public* uit 1967.⁹ Dit is een publicatie naar aanleiding van een congres over de publieke functie van de kunsten waarbij kunstenaars, kunstcritici, en academici die zich bezighielden met literatuur, theater, en de beeldende kunsten met elkaar in gesprek gingen over de relatie tussen kunst en haar publiek. Hierin werd echter vooral ingegaan op de functie van kunstcritici als schakel tussen de kunsten en haar publiek. Daarnaast werd de bevinding die toentertijd werd gedaan en wat deels de reden was dat dit congres was georganiseerd, dat het publiek van de kunsten kleiner werd, besproken en werd gekeken waar de mensen, die ooit deel waren van het publiek voor de kunsten, zijn gebleven. Er werd echter niet gekeken naar wat het publiek juist naar de kunsten trok. Andere publicaties die wel vanuit het perspectief van het publiek proberen te kijken, komen veelal vanuit andere disciplines dan de kunstgeschiedenis, zoals Camarero et al. (2010) en Brida et al. (2014) vanuit toerismestudies, Pettit en DiMaggio (1997) vanuit de sociologie, of Zebracki (2012) vanuit de sociale geografie.¹⁰ Verwant aan de kunstgeschiedenis wordt er vanuit museumstudies wel steeds meer gekeken naar de ervaring van de toeschouwer, of in hun geval specifiek de bezoekers. Maar vooral vanuit de psychologie wordt er systematisch gekeken naar de ervaring van de toeschouwer, tot het punt dat er zelfs de subdiscipline genaamd empirische esthetiek is ontstaan, waarin men probeert de kunstzinnige ervaring vanuit de psychologie te beschrijven. Wanneer de ervaring van de toeschouwer binnen de kunstgeschiedenis wel wordt aangehaald gebeurt dit meestal vanuit een filosofisch esthetische benadering en wordt niet verder gezocht naar de daadwerkelijke ervaring van

⁷ Falk et al., *The Museum Experience Revisited*, 158.

⁸ Andrew J. Pekarik, Zahava D. Doering, en David A. Karns, "Exploring Satisfying Experiences in Museum," *Curator: The Museum Journal* 42, nr. 2 (1999): 152-173.

⁹ James E. Miller, Jr. en Paul D. Herring, *The Arts & The Public* (Verenigde Staten: The University of Chicago Press, 1967).

¹⁰ Carmen Camarero, María José Garrido, en Eva Vicente, "Components of art exhibition brand equity for internal and external visitors," *Tourism Management* 31 (2010): 495-504.

Juan Gabriel Brida, Marta Disegna, en Raffaele Scuderi, "The visitors' perception of authenticity at the museums: archaeology versus modern art," *Current Issues in Tourism* 17, nr. 6 (2014): 518-538.

<https://doi.org/10.1080/13683500.2012.742042>.

Becky Pettit en Paul DiMaggio, *Public Sentiments Towards the Arts: A Critical Reanalysis of 13 Opinion Surveys*, Working Paper Series 5 (Princeton, Center for Arts and Cultural Policy Studies, Princeton University, 1997), 1-66.

Martin Zebracki, "Public artopia: Art in Public Space in Question" (PhD diss., Utrecht University, 2012), 77- 104.

de toeschouwer, zoals bijvoorbeeld gebeurt in *Public as Practice* van Jeroen Boomgaard.¹¹

In deze paper zal ik een suggestie voor een aanpassing van educatieve programma's van musea formuleren op basis van de toepassing van de empirische esthetiek op de kunstgeschiedenis. Dit zal gebeuren aan de hand van het *Distancing-Embracing Model of the enjoyment of negative emotions in art reception* van Menninghaus et al. (2017)¹² (D-E Model) en de al bestaande educatieve methode genaamd *Visual Thinking Strategies* (VTS).¹³ Hierbij luidt de onderzoeksvraag: "Hoe kan het *Distancing-Embracing Model of the enjoyment of negative emotions in art reception* van Menninghaus et al. (2017) worden toegepast in educatieve programma's van kunstmusea om de deelnemers hiervan musea als minder intimiderend te laten ervaren?"

Om deze vraag te beantwoorden zal in het eerste hoofdstuk worden ingegaan op hoe het D-E Model werkt en kan worden toegepast op kunstervaringen. Dit zal gebeuren aan de hand van een kunstervaring van Leo Steinberg zoals hij uitvoerig beschrijft in *Contemporary Art and the Plight of its Public*.¹⁴ In het volgende hoofdstuk zullen de tentoonstelling *Discordo Ergo Sum* van Renate Bertlmann en het kunstwerk *Cathedra* van Barnett Newman worden geanalyseerd aan de hand van het D-E Model om de waarde van de toepassing van een dergelijk model binnen de kunstgeschiedenis te laten zien. Deze werken zijn gekozen om de diversiteit van de toepassing te laten zien. *Cathedra* leent zich als een abstract schilderij goed voor een analyse op basis van abstracte aspecten, terwijl de tentoonstelling *Discordo Ergo Sum* zich juist goed leent voor een analyse op basis van de figuratieve aspecten van de werken. *Discorde Ergo Sum* is als tentoonstelling meegenomen omdat de werken die gepresenteerd worden een sterke samenhang vertonen, waardoor een analyse van een enkel werk uit de tentoonstelling niet zou hebben voldaan voor een analyse die uiteindelijk een ervaring voorspelt. Tot slot zal de methode genaamd VTS verder worden uitgelegd, hierin wordt de methode verduidelijkt en wordt uitgelegd hoe het D-E Model binnen deze methode kan worden toegepast.

¹¹ Jeroen Boomgaard, "Public as Practice," in *Being Public: How Art Creates the Public*, red. Jeroen Boomgaard en Rogier Brom (Amsterdam: Valiz, 2017), 25-40.

¹² Winfried Menninghaus, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassiliwizky, Thomas Jacobsen, en Stefan Koelsch, "The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions on art reception," *Behavioral and Brain Sciences* (2017): 1-63.

¹³ Philip Yenawine, *Visual thinking strategies: using art to deepen learning across school disciplines* (Cambridge, Massachusetts: Harvard Education Press, 2013).

¹⁴ Leo Steinberg, "Contemporary Art and the Plight of Its Public (1962)," in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Art* (New York: Oxford University Press, 1972), 3-16.

Hfd 1. Het D-E Model

Het D-E Model gaat uit van de bevinding dat kunst die negatieve gevoelens oproept toch positief ervaren kan worden, tot het punt dat men zelfs actief kunst gaat opzoeken die op het eerste gezicht negatief lijkt. Een voorbeeld hiervan zijn horrorfilms, die terwijl ze angst oproepen, toch een publiek hebben dat hier vrijwillig naar kijkt. Deze ervaring begint volgens het D-E Model met de negatieve gevoelens. Uit onderzoek blijkt volgens Menninghaus et al. 2017 dat negatieve gevoelens beter de aandacht vast kunnen houden dan positieve gevoelens, langer aan blijven houden, en dat zaken gerelateerd aan deze negatieve gevoelens beter onthouden blijven. Om de negatieve impact van de negatieve gevoelens te voorkomen, stelt het D-E Model zogenoemde *Distancing Factors* (**D-Factoren**) voor. De D-Factoren zorgen ervoor dat de toeschouwer de negatieve gevoelens van zich af kan zetten, zodat het de uiteindelijk ervaring niet negatief zal beïnvloeden, terwijl de eerdergenoemde voordelen van de negatieve emoties niet verloren gaan. Om tot de uiteindelijke ervaring te komen, stelt het model als laatste *Embracing Factors* (**E-Factoren**) voor. Deze factoren zorgen voor de uiteindelijke positieve ervaring door de negatieve emoties op een specifieke manier te integreren in een positief geheel. Deze uiteindelijke ervaring zal volgens het model, positiever zijn dan ervaringen waarin enkel positieve gevoelens voorkomen.

Hieronder worden de twee soorten factoren in meer detail uitgelegd. Het D-E Model beperkt zich echter niet tot enkel de beeldende kunsten, maar richt zich op kunst in zijn meest algemene zin; van poëzie tot theater en van muziek tot de beeldende kunsten. Hieronder wordt echter, vanwege de relevantie voor deze paper, de nadruk gelegd op hoe dit model werkt bij de beeldende kunsten. Verder zal de uitwerking worden verduidelijkt aan de hand van een ervaring van Leo Steinberg zoals hij heeft beschreven in zijn artikel *Contemporary Art and the Plight of its Public*¹⁵ en relevante psychologische onderzoeken naar de ervaring van specifiek de beeldende kunst.

D-Factoren

Leo Steinberg schrijft in zijn artikel dat mensen een oncomfortabel, boos, verbijsterd, of verveeld gevoel kunnen krijgen wanneer ze geconfronteerd worden met een nieuwe en onbekende stijl. Het D-E Model gaat zoals eerder benoemd ook uit van diezelfde gevoelens, op verveling na, met mogelijke toevoeging van andere gevoelens zoals verwarring. Om te kunnen verklaren hoe mensen zulke gevoelens kunnen ervaren en toch een kunstwerk als positief op kunnen vatten, gaat dit model uit van zogenoemde *Distancing Factors*, of D-factoren. Deze D-factoren zijn denkpatronen (*cognitive schemata*) die ervoor zorgen dat de negatieve gevoelens die iemand bij een kunstwerk kan voelen niet direct je stemming beïnvloeden, wat ruimte biedt om het kunstwerk toch positief te kunnen ervaren. Het op afstand houden vermindert de negatieve gevoelens echter niet, deze blijven op volle sterkte aanwezig. Menninghaus et al. (2017) beschrijft drie D-factoren, welke hieronder worden geïntroduceerd en beschreven. Deze denkpatronen hoeven bij een kunstervaring volgens het D-E Model niet allemaal en niet in dezelfde mate aanwezig te zijn.

De eerste D-factor is gerelateerd aan denkpatronen bij kunst in het algemeen. Het bewust zijn dat men met kunst bezig is zorgt ervoor dat de negatieve emoties op afstand gehouden kunnen worden. Dit gebeurt echter enkel onder een aantal voorwaarden: De eerste voorwaarde is dat de toeschouwer controle moet hebben over de blootstelling en het gevoel moet hebben de blootstelling te beëindigen wanneer hij of zij dat wil. De tweede is dat het kijken naar kunst geen direct praktisch persoonlijk doel heeft, zoals bij het kijken naar een YouTube filmpje over hoe een magnetron te gebruiken bijvoorbeeld wel het geval is. Verder mag het kunstwerk niet te gevoelige

¹⁵ Steinberg, "Contemporary Art," 3-16.

snaren raken, waardoor het bijvoorbeeld negatieve herinneringen op zou kunnen roepen. Als laatste mag een kunstwerk niet vanuit de negatieve emotie fysieke actie stimuleren zoals een vecht-of vluchtreactie bij gevaarlijke situaties.

De tweede D-factor heeft te maken met het representatieve aspect van kunst. Deze factor stelt een afstand voor tussen de toeschouwer en het onderwerp van de kunst. Deze afstand kan bijvoorbeeld temporeel, geografisch of cultureel zijn. Verder creëert een kunstwerk inherent ook al een soort afstand doordat het een werkelijke situatie nooit volledig weer kan geven; er is dan bijvoorbeeld dat schilderijen vanuit een vast standpunt zijn geschilderd of dat bij audio kunstwerken het geluid nooit exact hetzelfde is. Aan het onderwerp waar de afstand voor gecreëerd moet worden, zitten weinig restricties; het kan variëren van bijvoorbeeld sociale zaken, zoals discriminatie, tot fysieke gebeurtenissen, zoals een natuurramp. Deze D-factor komt ook voor in het normale leven, waarbij grapjes over bijvoorbeeld grote rampen pas na een bepaalde tijd door mensen grappig gevonden kunnen worden, zoals begin 2020 in Nederland dat mensen grappen maakten over het coronavirus, omdat de fysieke afstand van waar het virus zich toen bevond hielp psychologische afstand te creëren van de negatieve gevoelens die iemand daarover kan hebben.

De laatste D-factor gaat over of iets werkelijkheid of fictie is. Wanneer de toeschouwer weet of denkt dat iets fictie is, kan deze makkelijker negatieve gevoelens en zelfs ethische bezwaren van zich afzetten. Een voorbeeld is in actiefilms als iemand vermoord wordt; als de beelden als waarheid gezien worden kan dit ethische bezwaren oproepen bij de toeschouwer en deze ook hard raken, terwijl wanneer het als fictie wordt gezien, dit juist als een plezierig deel van de film kan worden gezien.

Deze denkpatronen lijken te kunnen worden voorbereid door verwachting, zoals in lijn is met onderzoek van Wagner et al. (2016)¹⁶, die ook door Menninghaus et al. (2017) wordt aangehaald. Hieruit blijkt dat wanneer iemand kunst verwacht, deze een positieve ervaring kan krijgen van zaken die buiten kunstzinnige context als negatief worden ervaren. Daarnaast klopt deze bevinding ook met onderzoek van Pekarik et al. (1999) en Pekarik en Schreiber (2012),¹⁷ waarin werd gevonden dat verwachtingen van een museum de ervaring in het museum ook direct vormen.



Afb. 1: Jasper Johns, *Target with 4 faces*, 1955, was op krant en stof over doek met hout, 85,3 x 66 x 7,6 cm. The Museum of Modern Arts New York (Foto: The Museum of Modern Arts New York <https://www.moma.org/collection/works/78393>, geraadpleegd op 10 februari 2020).

¹⁶ V. Wagner, J. Klein, J. Hanich, M. Shah, W. Menninghaus, en T. Jacobsen, "Anger framed: A field study on emotion, pleasure, and art," *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 10, nr. 2 (2016): 134-146. <https://doi.org/10.1037/aca0000029>.

¹⁷ Pekarik, "Satisfying Experiences," 152-173. Pekarik, "Expectation," 487-496.

De persoonlijke ervaring van Steinberg die hij in zijn artikel *Contemporary Art and the Plight of its Public* beschrijft gaat over de eenmanstentoonstelling van Jasper Johns uit 1958 in New York. Deze tentoonstelling werd verschillend ontvangen, van mensen die er niks aan of saai vonden, omdat het op dadaïstische kunst leek, tot mensen die er juist erg enthousiast over waren, maar niet wisten waar hun fascinatie vandaan kwam. De ervaring van Steinberg zelf legt hij uit met behulp van het werk *Target with Four Faces* van Jasper Johns (**Afb. 1**): Een doek met daarop geel-blauwe schietschijf in een rood vierkant geschilderd, daarboven vier gipsen hoofden in een soort houten doos, waaruit vier vensters zijn gesneden die ruimte geven voor de onderkant van de hoofden, met daarboven een houten plank aan scharnieren die over deze vensters geplaatst zou kunnen worden. Steinberg schrijft dat het werk hem deprimeerde, maar dat hij niet wist waarom. Hij dacht dat het kwam omdat hij zich bedrogen voelde door de kunstenaar met betrekking tot zijn verwachtingen, of omdat hij zich voorgelogen voelde door zijn vrienden, die mogelijk deden alsof ze het werk leuk vonden. Maar bovenal was hij geïrriteerd omdat hij niet snapte waarom hij het werk niet mooi vond, hij vroeg zich dan ook af: “als ik niet van deze dingen houd, waarom negeer ik ze dan niet?”¹⁸. Maar hij bleef eraan denken, deels ook omdat het zijn eigen kunstbeeld, en daarmee voor hem alle voorgaande schilderkunst, uitdaagde door geen illusies te schilderen.

De negatieve gevoelens waren dus sterk bij Steinberg aanwezig en trokken hem ook duidelijk tot het werk aan. Aan het einde van zijn beschrijving van de ervaring is Steinberg een grote bewonderaar van het werk geworden, wat volgens het D-E Model zou betekenen dat hij zich eerst van de negatieve gevoelens af heeft moeten zetten. Steinbergs beschrijving laat zien dat hij de kunst gerelateerde D-factor heeft kunnen toepassen; hij ging immers zelf naar de tentoonstelling en heeft zich zelfs bewust afgevraagd of hij de werken niet moest negeren. Mogelijk heeft hij ook de tweede D-factor toegepast doordat hij het werk kon zien als ‘een nieuwe kunstcultuur’; dat het werk zo ver van zijn eigen kunstbeeld af stond dat hij het kon zien als niet behorend tot zijn kunstbeeld. Daarnaast kon hij op basis van reviews uit kranten die hij had kunnen lezen en meningen van mensen die hij had gesproken ook een verwachting van nieuwe kunst kunnen hebben gehad voor hij naar de tentoonstelling ging. Deze konden ervoor zorgen dat hij voorbereid was de D-factoren toe te passen.

E-Factoren

Na een lange tijd over het werk denken en geregeld zelfs terugkomen naar de tentoonstelling van Jasper Johns, begon Steinberg langzaam maar zeker een beeld te vormen van wat het werk moest voorstellen. Hij begon een intense eenzaamheid in het werk te zien en zag een omdraaiing van de waarden waar hij mee bekend was. De vlakheid van het werk en het wegnemen van de menselijkheid uit het werk, zoals de ogen van de hoofden, zouden namelijk onmenselijk en onverschillig overkomen. Verder haalde het werk volgens Steinberg het besef van ‘hier’ en ‘daar’ weg. Het doelwit zou altijd ‘daar’ zijn, als iets waar je van afstand op schiet, terwijl het bij dit werk altijd ‘hier’ in het werk is. Een gezicht is daarentegen altijd ‘hier’: van afstand zie je van een mens het lichaam of het hoofd, maar het gezicht zie je pas als het ‘hier’ is. Dit wanneer een persoon ook persoonlijkheid krijgt, maar in het werk is die persoonlijkheid weggehaald, waardoor het gezicht nooit volledig ‘hier’ kan zijn. Vervolgens zag Steinberg in dit werk ook dat het wachtte op iets, net als al het werk van Jasper Johns in de tentoonstelling. Zo wachtte het doelwit om beschoten te worden, of bijvoorbeeld *Drawer* (**Afb. 2**) om geopend te worden. Uiteindelijk wist Steinberg het ook nog te plaatsen in zijn kunstbeeld. Namelijk vanuit zijn idee dat abstracte kunst het menselijke negeert, werd door Jasper Johns de menselijkheid niet genegeerd, maar juist de afwezigheid ervan

¹⁸ “If I disliked these things, why not ignore them?” uit: Steinberg, “Contemporary Art,” 12.

benadrukt. Uiteindelijk had Steinberg een positieve ervaring bij het werk van Jasper Johns.

Binnen het D-E Model kan een ervaring als deze hierboven van Steinberg niet volledig worden verklaard aan de hand van de eerder besproken D-factoren. De negatieve emoties zouden namelijk volgens het model gedurende de ervaring niet weggaan, dus is er iets anders nodig. Deze worden in het model *Embracing Factors* genoemd, of E-factoren. De E-factoren zorgen ervoor dat de negatieve gevoelens geïntegreerd kunnen worden in een positieve ervaring. Het model stelt vijf E-factoren voor die hieronder zijn beschreven.

De eerste E-factor is gebaseerd op een wisselwerking tussen negatieve en positieve gevoelens. Het idee is dat een wisselwerking tussen tegengestelde gevoelens de uiteindelijke ervaring positief zal versterken. Deze factor baseert zich onder andere op een geschrift van Immanuel Kant¹⁹ over het belang van een wisselwerking tussen negatieve en positieve gevoelens in theater voor een positieve ervaring en op een theorie van R.L. Solomon uit 1980, die een parachutesprong beschrijft als een positieve ervaring gebaseerd op de wisselwerking tussen angst en opluchting, overwinning, en euforie. Deze eerste E-factor wordt ook als belangrijke reden gegeven waarom ervaringen volgens het D-E Model positiever zijn dan ervaringen waarin negatieve gevoelens geen rol spelen. Dit kan onder andere ook verder onderbouwd worden met bevindingen binnen geheugenonderzoeken, waarin fysieke activering door bijvoorbeeld sporten positieve en negatieve gevoelens kan intensiveren.²⁰

De tweede E-factor beschrijft een overgang door middel van gemixte gevoelens, waarbij negatieve gevoelens veranderen in positieve gevoelens die erop lijken. Dit bouwt voort op bevindingen dat sommige emoties die veel op elkaar lijken vaak samengaan, zoals nostalgie naar het verleden met een vorm van droefheid dat het verleden verloren is. Verdere voorbeelden die worden gegeven zijn droefheid met ontroering en tederheid, angst zoals gevoeld wordt bij horrorfilms met een positief opwekkend gevoel en spanning als een inherent positief en negatief, of gemixt gevoel tussen angst en hoop. Als laatste wordt walging benoemd, die volgens Freudiaanse theorie voort zou komen uit een onderdrukking van genot en dus via deze E-factor weer genot kan worden.²¹



Afb. 2: Jasper Johns, *drawer*, 1957, was op doek, 78 x 78 cm. Rose Art Museum Waltham, Massachusetts (Foto: Rose Art Museum Waltham, Massachusetts <http://rosecollection.brandeis.edu/Obj1924?sid=4599&x=122344>, geraadpleegd op 15 maart 2020).

¹⁹ I. Kant, *Anthropology from a pragmatic point of view*, vert. V. L. Dowdell, red. H. H. Rudnick (Southern Illinois: University Press, 1798/1996).

²⁰ Larry L. Jacoby, Colleen M. Kelley, en Jane Dywan, "Memory Attributions," in *Varieties of Memory and Consciousness* reds. Henry L. Roediger III en Fergus I.M. Craik (New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1989): 395.

²¹ W. Menninghaus, V. Wagner, E. Wassiliwizky, T. Jacobsen, en C.A. Knoop, "The emotional and aesthetic powers of parallelistic diction." *Poetics* 64 (2017): 47-59. <http://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.12.001>.

Daarnaast wijst Menninghaus et al. (2017) ook aan dat gezien walgelijke zaken ook humoristisch opgevat kunnen worden, dit ook als een inherent gemixt gevoel kan worden gezien. Welke gemixte gevoelens op kunnen komen is echter wel contextafhankelijk. Een droeve afbeelding kan bijvoorbeeld niet door nostalgie positief ervaren worden als de afbeelding geen nostalgie oproept bij de toeschouwer omdat deze bijvoorbeeld te jong is het afgebeelde te herkennen.

De derde E-factor gaat over de esthetische kwaliteit van de kunst. Iets wat mooi is of relatief goed is uitgevoerd heeft een bewezen directe positieve correlatie met hoe het werk ontvangen wordt. Verder is het ook mogelijk dat het *mere-exposure effect* invloed kan hebben op deze derde factor; dit effect stelt dat herhaalde en langdurige blootstelling voor hogere waardering van dat waaraan blootgesteld wordt zorgt.

De vierde E-factor beschrijft het effect van het zoeken naar en vinden van een betekenis van het kunstwerk. Het zoeken naar een betekenis en vinden ervan helpt niet alleen bij verwarrende gevoelens, maar geeft ook een positief gevoel van prestatie. Onderzoek naar de beeldende kunst heeft vervolgens uitgewezen dat het positieve gevoel tijdens het zoeken naar betekenis ook naar voren kan komen²² en dat een sterk positieve ervaring zelfs kan plaatsvinden wanneer er geen betekenis gevonden is.²³ Net als de tweede E-factor kan deze ook worden beïnvloed door het *mere-exposure effect*, dit effect is namelijk ook van toepassing op ideeën en kan iemand zekerder laten voelen over zijn of haar eigen idee als hij of zij hier langer over nadenkt.

De laatste E-factor gaat over genre scripts. Genre scripts zijn denkpatronen die iemand kan voorbereiden op basis van zijn of haar verwachtingen. Wanneer deze correct worden toegepast kunnen deze ervoor zorgen dat een negatief gevoel van zichzelf positief ervaren kan worden. Dit zou dan waarschijnlijk komen vanuit een fijn gevoel dat komt vanuit je ervaring correct voorspelt te hebben.

Het D-E Model stelt dat er vaak meerdere E-factoren worden gebruikt voor een positieve kunstervaring, maar dat niet alle E-factoren gebruikt hoeven te worden. Verder is er binnen deze factoren nog ruimte voor onderzoek, dit is voornamelijk zaak voor de tweede en laatste van deze factoren, om deze verder uit te kunnen werken.

Op de ervaring van Steinberg lijken alle factoren behalve de laatste toegepast te kunnen worden. De laatste lijkt niet te werken omdat een deel van zijn negatieve gevoelens voortvloeide uit wat hij niet verwachtte en begreep van het werk, wat kan betekenen dat hij nog geen genrescript voor dit soort werk had.

Omdat Steinberg een negatief gevoel en later een positief gevoel had over de kunst, kan een wisselwerking van negatieve en positieve gevoelens de ervaring intenser hebben gemaakt. Vervolgens liet Steinberg zich ook negatief uit over het niet passen van de kunstwerken van Johns door te zeggen dat om Johns' kunst te accepteren als kunst, hij alle kunst ervoor moest gaan zien als niet meer dan illusies van de werkelijkheid. Dit gevoel kan worden gezien als een vorm van angst. Vervolgens moet volgens Irvin (2007) en Elliot (1948) men op een dergelijk moment dat men kunst tegenkomt die niet bij kunstbeeld past, het volledige kunstbeeld aanpassen.²⁴ Deze angst kon tijdens het aanpassen van het kunstbeeld van Steinberg via ontzag veranderen in hoogachting voor Jasper Johns. De derde E-factor kan aanwezig zijn geweest via het *mere-exposure effect*, gezien Steinberg

²² Gianluca Consoli, "Predictive Error Reduction and the Twofold Nature of Aesthetic Pleasure," *Art & Perception* 4 (2016): 327-338.

²³ Claudia Muth en Claus-Christian Carbon, "When Art Is Not Mastered but Creates Insights. Shifting In and Out of Semantic Instability," *Art & Perception* 7 (2019): 123-136.

²⁴ Sherri Irvin, "Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding," *Canadian Journal of Philosophy* 37, nr. 2 (2007): 283-304.

T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent," in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 6e editie (London: Methuen & Co. Ltd., 1948).

vaker naar het werk ging, zou hij volgens dit effect meer esthetische waarde aan het werk gaan hechten. Dit zou vervolgens volgens het D-E Model kunnen leiden tot een positievere kunstervaring. De duidelijkste E-factor was echter de vierde. Steinbergs verklaring was namelijk gebaseerd op het feit dat hij het werk eindelijk betekenis had kunnen geven, wat valt binnen de vierde E-factor. Hierbij komt ook nog eens dat hij zijn kunstbeeld heeft aangepast, wat ook gezien kan worden als betekenisgeving in context. Volgens het D-E Model zou dan ook de meeste positieve ervaring van Steinberg zijn gekomen vanuit de betekenisgeving.

Op dit model is echter wel kritiek, voornamelijk komend van Bullot en Reber (2017),²⁵ maar ook van Skov en Nadal (2018).²⁶ Hoewel deze kritiek niet direct beweert dat het model onwerkbaar is, is het handig deze kritiekpunten in het achterhoofd te houden om het model niet te breed toe te passen.

Skov en Nadal hebben kritiek op de empirische esthetiek in het algemeen. Hierin wordt duidelijk gemaakt dat onze psychologie en (kunstzinnige) ervaringen als mens niet meer of beter zijn dan bij andere levende wezens. Wij zijn niet speciaal, enkel een cognitief relatief ver ontwikkeld wezen uit het dierenrijk. De empirische esthetiek wordt door Skov en Nadal gezien als het laatste vakgebied binnen de psychologie en neurowetenschappen die dit idee nog staande houdt, en hun argument is dat de kunstervaring niet speciaal is.²⁷ Hieruit valt ook te concluderen dat psychologische processen die niet uit de empirische esthetiek stammen, toch kunnen worden toegepast bij de analyse van een kunstwerk, zoals bij het D-E Model kan worden gedaan met behulp van het *Mere-Exposure Effect*.

Bullot en Reber hebben veel meer kritiek. Zij beginnen met het punt dat als een kunstenaar een kunstwerk probeert in zijn geheel negatief naar voren te laten komen, dit binnen het D-E Model zal betekenen dat deze kunst of geen kunst is, of dat de intentie van de kunstenaar fout begrepen zal worden. Het eerste wat hieruit te halen valt, is dat het D-E Model niet altijd op zal kunnen gaan; het kan voorkomen dat een kunstwerk wel goed gevonden kan worden, maar bijvoorbeeld de D-factoren niet toegepast kunnen worden, in welk geval een ander model nodig is. Daarnaast is het belangrijk bij het gebruik van het D-E Model altijd in het achterhoofd te houden dat de negatieve gevoelens zullen blijven bestaan met de dezelfde kracht als daarvoor, ze krijgen alleen een plaats in de ervaring waarin deze gevoelens geen negatieve invloed hierop hebben. Daarnaast stellen Bullot en Reber dat het D-E Model culturele verschillen niet erkent. Het D-E Model legt verschillen in smaak tussen verschillende mensen niet uit, terwijl persoonlijke voorkeuren zelfs binnen de neurologie worden erkend.²⁸ Het is dus belangrijk om te bedenken dat het D-E Model kan voorspellen hoe iemand een kunstwerk kan ervaren, maar dat dit zeker niet altijd op hoeft te gaan. Verder brengen Bullot en Reber twee voorbeelden naar voren van kunst die niet positief ervaren horen te worden. Het eerste voorbeeld dat wordt gegeven zijn oorlogsrituelen en -schilden die door Aboriginals werden gebruikt. Deze werden gebruikt om angst in hun vijanden aan te jagen en zouden dus niet voor een positieve kunstervaring moeten zorgen. Naast het feit dat deze ceremoniën en schilden waarschijnlijk nooit als kunst bedoeld waren, brengt dit wel een belangrijk punt op: de condities voor de D-factoren zoals beschreven binnen het D-E Model moeten bereikt worden. In dit geval zou er bij de vijanden van de schilddragers geen geografische of temporele

²⁵ Nicolas J. Bullot en Rolf Reber, "Artistic Misunderstandings: The Emotional Significance of Historical Learning in the Arts," *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017): e354. <https://doi.org/10.1017/S0140525X17001625>.

²⁶ Martin Skov en Marcos Nadal, "Art is not special: an assault on the last lines of defense against the naturalization of the human mind," *Reviews in the Neurosciences* 29, nr. 6 (2018): 699-702.

²⁷ Idem

²⁸ Edward A. Vessel, G. Gabrielle Starr, en Nava Rubin, "The brain on art: intense aesthetic experience activates the default mode network," *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (2012): 66. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00066>.

afstand zijn en vraagt het zien van die schilden in de meeste gevallen om een fysieke respons, wat de toepassing van de D-factoren niet mogelijk maakt. Het tweede voorbeeld is Christelijke kunst, specifiek lijdende martelaren en Christus aan het kruis. Bij dit voorbeeld komt echter het eerder gemaakte punt naar voren dat de negatieve gevoelens aanwezig zullen blijven, en dat deze gevoelens een positieve ervaring niet uitsluiten.

Hfd 2. Kunsthistorische analyses

Visual Thinking Strategies is een educatieve methode gebaseerd op het laten analyseren van kunst door de deelnemers. Maar voor *Visual Thinking Strategies* gebruikt kan worden voor een toepassing van het D-E Model in educatieve programma's, moet eerst worden laten zien hoe een kunstwerk geanalyseerd kan worden op basis van het D-E Model. Deze toepassing van het D-E Model kan binnen de kunstgeschiedenis worden toegepast om een extra dimensie te geven aan analyses en kan helpen om een kunstwerk vanuit de toeschouwer betekenis te geven. De emoties die hier beschreven worden zullen niet toepasbaar zijn in dezelfde mate op alle kunstwerken en aangezien dit een benadering is, is de beschreven ervaring aan het einde van de analyse er een die mogelijk door niemand exact op die manier ervaren wordt.

De analyses zullen plaatsvinden aan de hand van *Discordo Ergo Sum* van Renate Bertlmann (**Afb. 3**) en *Cathedra* van Barnett Newman (**Afb. 4**). De tentoonstelling van Renate Bertlmann is gekozen omdat dat wat wordt gepresenteerd makkelijk te koppelen is aan gevoelens van een negatieve en positieve affiniteit. Het werk van Barnett Newman is gekozen omdat het zulke sterke negatieve gevoelens heeft opgeroepen dat iemand gekozen heeft het werk kapot te maken.²⁹ Hoewel *Cathedra* niet het beoogde doelwit was van de vandaal, is het door de succesvolle restauratie en het feit dat het werk nog altijd zichtbaar voor het publiek, naar mijn mening een beter onderwerp voor de analyse dan *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, dat het originele doelwit was.

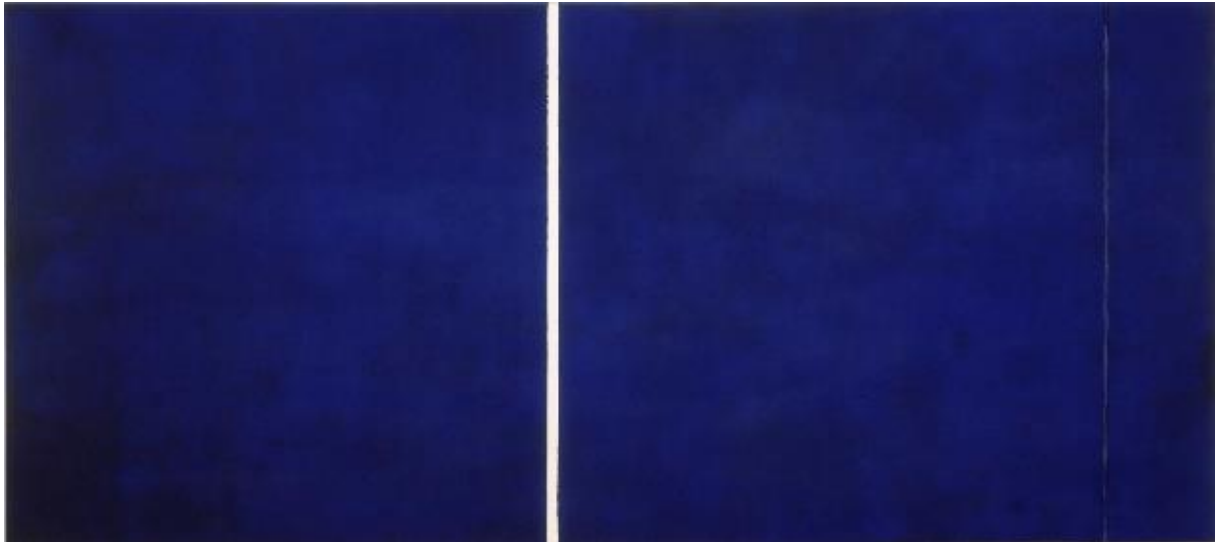
Het model zal worden toegepast door eerst aan te geven welke aspecten van het kunstwerk negatieve gevoelens op kunnen roepen. Vervolgens worden een aantal E-factoren besproken die kunnen zorgen voor een uiteindelijke positieve ervaring met het werk.



Afb. 3: Renate Bertlmann, *Discordo Ergo Sum*, 2019, voorgevel Oostenrijkse Paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (foto: Renate Bertlmann

<http://www.bertlmann.com/index.php?im=1778&id=98&lang=en&page=ausstellungen&year=2019&aa=86a&bb=67d#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).

²⁹ "Reconstructie: het bizarre verhaal van Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III," de Volkskrant, gepubliceerd op 19 september 2013, <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/reconstructie-het-bizarre-verhaal-van-who-s-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii~b2bb8df2/>.



Afb. 4: Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, 243 x 543 cm. Stedelijk Museum Amsterdam (foto: Vereniging Rembrandt <https://www.verenigingrembrandt.nl/nl/kunst/cathedra>, geraadpleegd op 18 februari 2020).

Discordo Ergo Sum (2019)

Renate Bertlmann is een Oostenrijkse kunstenaar geboren in 1943.³⁰ Voor de 58^e editie van de Biennale van Venetië werd zij gekozen om als eerste vrouwelijke kunstenaar een solotentoonstelling op te zetten in het paviljoen van Oostenrijk.³¹ Deze tentoonstelling is uiteindelijk *Discordo Ergo Sum* gaan heten. De tentoonstelling bestaat uit drie delen: haar motto 'Amo Ergo Sum' als een soort handtekening groot voor de ingang van het paviljoen geplaatst (**Afb. 3**), acht posters bestaande uit foto's en aantekeningen van haar vroegere werken (**Afb. 5**), en een installatie bestaande uit 312 strak georganiseerde rozen waar een mes uit steekt, gemaakt van metaal en Venetiaans glas (**Afb. 6**).³² De installatie is geplaatst op de onoverdekte binnenplaats van het paviljoen, en de posters zijn eromheen geplaatst (**Afb. 7**). In dit stuk zal voornamelijk worden ingegaan op de installatie en poster drie uit de plattegrond (**Afb. 8**), gezien deze twee werken samen een duidelijk beeld kunnen vormen van hoe de tentoonstelling er in totaal uitziet.

Bij het opzetten van deze presentatie is Bertlmann begonnen met het gebouw te signeren, niet met haar handtekening, maar met haar motto omdat dat universeler is.³³ Hiermee wilde ze ook aangeven dat ze het paviljoen met liefde wilde omarmen inclusief de problematische geschiedenis van het paviljoen en de locatie waar het staat.³⁴ Het signeren van het gebouw met haar motto geeft daarnaast ook aan waar de tentoonstelling over gaat, namelijk over haar werk en wat zij belangrijk vindt. Dit zegt zij zelf ook, dat haar visies van de afgelopen 50 jaar een authentieke expressie zullen

³⁰ Karin Bellman, "Renate Bertlmann," ARTnews, gepubliceerd op 26 mei 2016, <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/renate-bertlmann-62190/>.

³¹ Herwig G. Höller, "Künstlerin Bertlmann im Interview: Biennale: Ein Schattenspiel als Türöffner für den Pavillon," Kleine Zeitung, gepubliceerd op 8 mei 2019, https://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5624567/Kuenstlerin-Bertlmann-im-Interview_Biennale_Ein-Schattenspiel-als.

³² Richard Saltoun, "Renate Bertlmann at the 58th Venice Biennale," video, geraadpleegd op 7 april 2020, <https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/76-renate-bertlmann-at-the-venice-biennale-discordo-ergo-sum/video/>.

MM - ArtLike, "Austria - Renate Bertlmann - Discordo Ergo Sum - Venice Art Biennale 2019," YouTube, geüpload op 3 november 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=G1Fws5YS2Vs>.

³³ Höller, "Künstlerin Bertlmann."

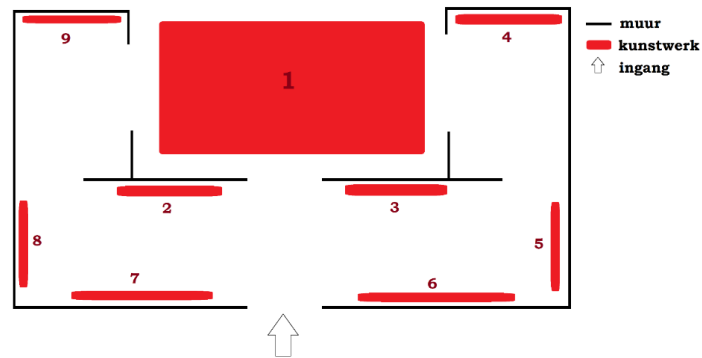
³⁴ Saltoun, "Renate Bertlmann, 2:00.



Afb. 5: Renate Bertlmann, halindeling van *Discordo Ergo Sum*, Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=1782&id=98&lang=en&page=ausstellungen&year=2019&aa=86a&bb=67d#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).

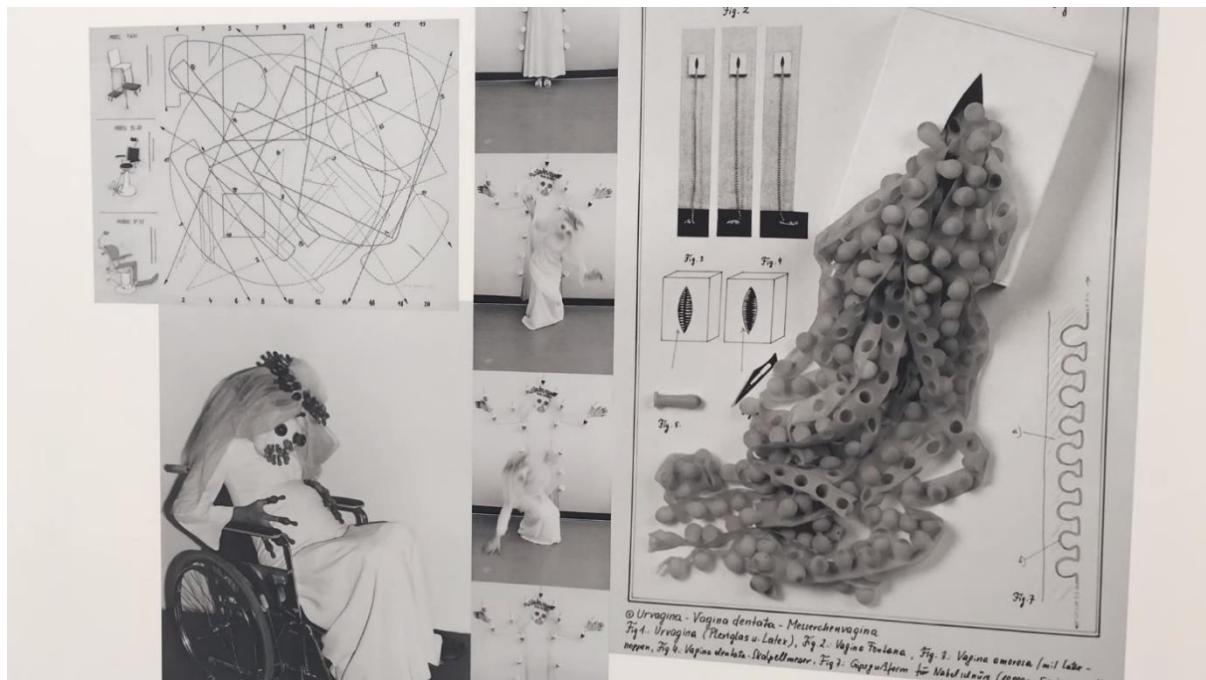


Afb. 6: Renate Bertlmann, *Messerrosen*, Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=1787&id=98&lang=en&page=ausstellungen&year=2019&aa=86a&bb=67d#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).



Afb. 7: Stijn Alberts, plattegrond van het Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië, 5 april 2020. Niet op schaal.

De foto op afbeelding 5 is genomen vanuit kunstwerk 5.
De foto op afbeelding 6 is genomen vanuit kunstwerk 9.



Afb. 8: Renate Bertlmann, *Discordo Ergo Sum*, kunstwerk 3 op afbeelding 7, Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (screenshot uit: MM – ArtLike, "Austria – Renate Bertlmann – Discordo Ergo Sum – Vennice Biennale 2019," YouTube, 0:42, <https://www.youtube.com/watch?v=G1FwsY5S2Vs>, geraadpleegd op 5 april 2020).

vinden op deze locatie.³⁵ Dit komt ook naar voren in de posters, die zij samen een 'associatieve, kartografische reis' noemt,³⁶ waarin 50 jaar van haar werk terugkomt in posters met foto's van haar performances en schetsen. Deze posters hebben als doel niet alleen te verwijzen naar wat zij eerder heeft gedaan, maar vooral de samenhang van haar werk duidelijk maken.³⁷ Vervolgens is er ook nog de installatie, genaamd *Messerrosen*, wat in het Nederlands 'mesrozen' betekent. Deze mesrozen zijn gemaakt uit staal eindigend in een lemet, met daaromheen roosblaadjes gemaakt van Venetiaans glas, om de relatie van de tentoonstelling tot de locatie te versterken. Dit representeert de ambivalentie van het leven en de menselijke ervaring,³⁸ specifiek schoonheid en pijn, aantrekking en afkeer, en tederheid en woede.³⁹ De ordening van de rozen komt volgens haar over als 'fragiel en strak', en stralen daarmee ook een ambivalentie uit.⁴⁰ Verder ziet zij de schaduw die deze rozen werpen als een 'prachtige storm die bloed en pijn overdraagt',⁴¹ verwijzend naar de problematische

³⁵ "My visions, which have carried me for 50 years, will therefore also find an authentic expression in this place." Uit Andrew Russeth, "Renate Bertlmann Will Represent Austria at the 2019 Venice Biennale," ARTnews, gepubliceerd op 8 mei 2018, <https://www.artnews.com/art-news/market/renate-bertlmann-will-represent-austria-2019-venice-biennale-10288/>

³⁶ Höller, "Bertlmann."

Studio international, "Renate Bertlmann: Discordo Ergo Sum - Venice Biennale 2019," Vimeo, geraadpleegd op 7 april 2020, 7:22, <https://vimeo.com/338109760>.

³⁷ Höller, "Bertlmann."

³⁸ Studio International, "Bertlmann," 6:06.

"Renate Bertlmann," Belvedere Museum Vienna, geraadpleegd op 6 april 2020, <https://www.belvedere.at/en/renate-bertlmann>.

³⁹ Höller, "Bertlmann."

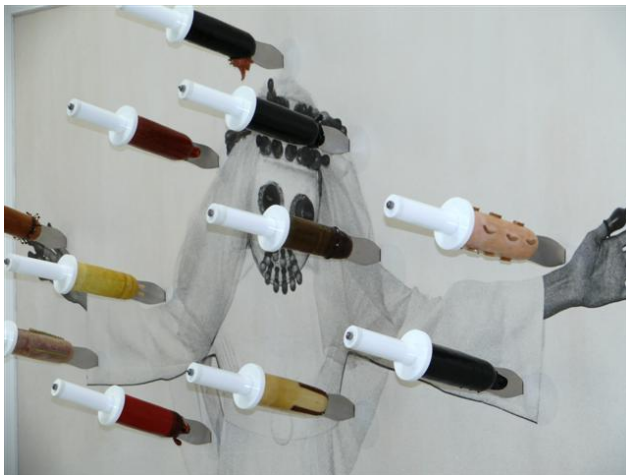
Studio international, "Bertlmann," 5:52.

⁴⁰ "I think I succeeded in showing this in this serial arrangement that's somewhat rigid but also incredibly fragile." uit Saltoun, "Bertlmann," 6:49.

⁴¹ Saltoun, "Bertlmann," 6:56.



Afb. 9: Renate Bertlmann, *RABENMÜTTER Zwischen Kraft und Krise: Mütterbilder von 1900 bis heute*, Lentos Kunstmuseum Linz (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=1626&id=78&lang=en&page=ausstellungen&year=2015&aa=aa&bb=556#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).



Afb. 10: Renate Bertlmann, *MATRIX, GESCHLECHTER | VERHÄLTNISSE | REVISIONEN*, MUSA-Museum Wenen (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=248&id=10&lang=en&page=ausstellungen&year=2008&aa=57d&bb=e5e#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).

geschiedenis van het gebied en verder de relatie van de tentoonstelling tot de locatie versterkend.

De ambivalentie die in de mesrozen te zien is, is karakteristiek voor het werk van Bertlmann. Dit valt terug te vinden in de titel van de tentoonstelling; 'Discordo Ergo Sum' betekent namelijk 'Ik spreek tegen, dus ik ben', maar deze ambivalentie is ook te vinden in de posters. Op de derde poster zie je linksonder bijvoorbeeld een foto van de performance *Die Schwangere Braut im Rollstuhl* uit 1979.⁴² Hierin komt de ambivalentie bijvoorbeeld voort uit het mooie dat een bruiloft en een zwangerschap kunnen brengen, tegenover het misvormde lichaam en de rolstoel die aangeeft dat ze niet meer helemaal in orde is. Tijdens de performance stond er een bordje op de stoel waarop gevraagd werd aan de bezoekers om de stoel voort te duwen. Wanneer de stoel in beweging was werd er een slaapliedje afgespeeld, terwijl wanneer deze stilstond een huilend kind te horen was. Na een tijdje beviel de moeder, en kwam er een taperecorder uit.⁴³ Deze taperecorder is te zien aan de rechterkant van de poster, dit zou eruit moeten hebben gezien als in **Afbeelding 9**. In het midden van de poster zijn een viertal afbeeldingen te zien van een projectie van dezelfde vrouw van *Die Schwangere Braut im Rollstuhl*, met daarvoor zij die valt. Zoals te zien in **Afbeelding 10** is deze projectie vastgepind met dildo's, welke mogelijk piemelns voorstellen die de macht van de man

over de vrouw symboliseren. Met de ambivalentie die in het werk van Bertlmann te vinden is, probeert ze thema's naar voren te brengen die voor haar belangrijk zijn. Deze thema's zijn: De plaats van de vrouw in de samenleving, seksisme, fallocentrisme (het belang van de penis), seksueel geweld, en zwangerschap.⁴⁴ De derde poster gaat voornamelijk over de plaats van de vrouw in de samenleving, zwangerschap en fallocentrisme, en de installatie gaat voornamelijk over seksueel geweld.

De analyse vanuit het D-E Model begint, net zoals het model zelf, met de mogelijke negatieve gevoelens die voort kunnen komen uit het werk. Bij *Messerrosen* zouden de messen

⁴² Renate Bertlmann, "DIE SCHWANGERE BRAUT IM ROLLSTUHL, Galerie Modern Art, Österreichischer Kunstverein, Wien," geraadpleegd op 5 april 2020, <http://www.bertlmann.com/index.php?id=11&lang=en&page=performances&year=1978>.

⁴³ Bellman, "Bertlmann."

⁴⁴ Russeth, "Bertlmann."

kunnen zorgen voor een milde angst bij de toeschouwer, door het gevaar dat messen kunnen uitstralen. Bij de derde poster zal eerder een soort walging naar voren komen. Deze walging kan voortkomen uit het 'abjecte' zoals geconceptualiseerd door de Franse feministische filosofe Julia Kristeva in haar boek *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* uit 1980.⁴⁵ In het kort is het abjecte volgens Kristeva dat wat wordt genegeerd en verborgen door het individu om deel te kunnen nemen aan de patriarchale samenleving.⁴⁶ Confrontaties hiermee kunnen leiden tot fobieën en walging.⁴⁷ Het abjecte zijn voornamelijk zaken vanuit de vrouw, zoals menstruatiebloed, de nageboorte, en soms zelfs het vrouwelijk lichaam zelf afhankelijk vanuit welke cultuur gekeken wordt. Daarnaast kunnen ook andere zaken die niet direct gelinkt zijn aan het vrouwelijke, maar toch niet voldoen aan de waarden van de patriarchale samenleving, als abject gezien worden, zoals eetstoornissen en verminkte lichamen.⁴⁸ Binnen dit concept kan het gezicht van de zwangere vrouw, en voor sommigen het feit dat ze in een rolstoel zit, walging oproepen. De afbeelding rechts op de poster lijkt binnen de context van de zwangerschap een vagina voor te stellen waar de nageboorte uit komt, wat ook als abject gezien kan worden en daardoor walging op kan roepen.

De eerste twee D-factoren lijken het best toepasbaar op deze tentoonstelling. De eerste, met betrekking tot denkpatronen die toegepast kunnen worden bij kunst, kan worden toegepast omdat het zich in een veilige omgeving bevindt waarin de toeschouwer weg kan lopen bij de kunst wanneer hij of zij dat wil. De tweede D-Factor gaat over de representatie van de kunst en de mogelijke mentale afstand, en kan vooral worden toegepast met betrekking tot de posters. Dit kan doordat allereerst het bestaat uit foto's van de performances en ten tweede doordat de posters in zwart-wit zijn afgedrukt. Het eerste zorgt voor afstand omdat het niet de performance zelf is. Het tweede zorgt voor afstand omdat het zwart-witte de indruk kan geven van een andere tijd.

De eerste E-Factor, die gaat over de wisselwerking tussen negatieve en positieve gevoelens is lastig toe te passen op enkel de posters, aangezien het idee van de geboorte en bruiloft zoals belangrijk in de derde poster niet per sé direct duidelijk is voor de toeschouwer. Echter kan de symmetrische ordening van de posters en het contrast van het zwart-wit met de kleur van de rozen wel zorgen voor een positief gevoel van de kunstwerken in context. Dit zorgt voor een versterking van de uiteindelijke ervaring. Op *Messerrosen* kan deze E-Factor ook buiten de context worden toegepast, met de angst die komt vanuit de messen en de associatie met liefde vanuit de rozen.

De tweede E-Factor, die gaat over de bemiddeling van gemixte gevoelens is daarentegen juist vooral goed toe te passen op de posters. De walging die men met betrekking tot de posters kan ervaren ligt namelijk zeer dicht bij genot en deze worden ook vaak samen ervaren volgens Freud. Deze E-Factor lijkt daarnaast ook vaak toegepast te worden door Bertlmann zelf. Zo zegt ze in een interview dat ze objecten heeft verzameld vanwege het genot dat ze ervaart uit de ambivalente gevoelens die deze bij haar oproepen, zoals lust (wat ook kan worden gezien als een streven naar

⁴⁵ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*, (Parijs: Éditions du Seuil, 1980).

⁴⁶ Thea Harrington, "The Speaking Abject in Kristeva's "Powers of Horror", " *Hypatia* 13, nr. 1 (1998), 138-157. Carol Mastrangelo Bové, "The Twin Faces of the Mother's Mask: Céline in Kristeva: Julia Kristeva's Powers of Horror: An Essay on Abjection," *Discourse* 11, nr. 1 (1988-1989): 151-156.

⁴⁷ "Dictionary: Abject Art," Ketterer Kunst, geraadpleegd op 7 april 2020, <https://www.kettererkunst.com/dict/abject-art.php>.

Harrington, "The Speaking Abject."

⁴⁸ "The Abject," Artsy, geraadpleegd op 7 april 2020, <https://www.artsy.net/gene/the-abject>.

"What Is Abject Art? (Tell Me That's Not What I Think It Is...)," Artspace, gepubliceerd op 14 augustus 2019, https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/what-is-abject-art-tell-me-thats-not-what-i-think-it-is-56210.

genot) en walging.⁴⁹

De derde E-Factor, die te maken heeft met de esthetiek, kan zoals bij de eerste E-Factor werd benoemd worden toegepast binnen de context van de tentoonstelling en hoe de werken zijn geordend. Ook kan dit terugkomen in de rozen die getuigen van vakmanschap (De rozen zijn onder toezicht van Bertlmann gemaakt door professionele glasblazers⁵⁰) en in de zeer heldere rode kleur van de rozen.

De vierde E-Factor, die te maken heeft met het zoeken en vinden van betekenis, is vooral goed toepasbaar in de context van het geheel. De *Messerrosen* laten vanuit zichzelf op het eerste gezicht niet veel meer betekenis zien dat liefde en pijn samengaat, en mogelijk door de hoeveelheid en de geordendheid kan een idee van universaliteit ontstaan. Echter met de posters erbij is dit goed aan te vullen. Zoals bijvoorbeeld de derde poster duidelijk laat zien, door het afbeelden van iets wat lijkt op een vagina en een misvormde bruid in een rolstoel, is de tentoonstelling bedoeld als sociale kritiek vanuit feministisch perspectief. Dit weer terugleidend naar de rozen, kan er bijvoorbeeld uit worden gehaald dat deze tentoonstelling nadruk wil leggen op het verborgene, zoals de pijn die vaak met liefde samengaat, maar in de samenleving genegeerd en verborgen wordt.

De laatste E-Factor, die over genre-scripts gaat, kan ook worden toegepast. Omdat deze tentoonstelling onderdeel was van kunstevenement voor moderne kunst, kon de toeschouwer van tevoren bijvoorbeeld verwachten dat de kunst probeert te confronteren en zich daardoor voorbereiden op gevoelens van walging en angst. Ook kon de toeschouwer sociale kritiek verwachten, mogelijk na in een van de op locatie aanwezige folders gelezen te hebben dat Bertlmann een feministische kunstenaar is.

Een uiteindelijke ervaring zou voortkomen uit de combinatie van de negatieve gevoelens en de E-Factoren. Bij het betreden van de tentoonstelling kan de aanschouwer eerst een ongemakkelijk gevoel krijgen door de walging die uit de posters kan komen en de angst vanuit de rozen. Kort daarop zal ook de rust die de opstelling van de tentoonstelling met zich meebrengt worden ervaren, net als de rust vanuit de ordening van *Messerrosen*. De walging zal tegelijk ook een gevoel van genot kunnen opwekken bij het kijken naar de posters. Daarnaast kan de toeschouwer ook genieten van de rozen, hoe mooi deze zijn uitgewerkt en het effect van een soort veld, maar uiteindelijk zal ook worden gekeken naar wat dit allemaal voorstelt. Op basis van de mogelijke verwachting van sociale kritiek kan snel worden vastgesteld dat het iets met genders te maken heeft, en mogelijk ook met liefde door de rozen alsmede de signatuur voor het gebouw 'Amo Ergo Sum' wat kan worden vertaald naar 'ik heb lief dus ik ben'. Dit kan worden toegepast op de vrouw van de derde poster, waarin haar trouwjurk als verwijzing naar de liefde kan worden gezien. Het angstige gevoel vanuit de messen en de walging door het vreemde lichaam van de vrouw kunnen vervolgens leiden tot het idee dat hoewel liefde mooi klinkt, er ook een keerzijde aan zit.

Cathedra (1951)

In 1986 werd het enorme kunstwerk *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III* van Barnett Newman door de onbekende paranoïde schizofrene kunstenaar Gerard Jan van Bladeren kapotgesneden. Nadat het werk was gerestaureerd, ging het knagen aan Van Bladeren; door het stuk te maken had hij er een meesterwerk van gemaakt en met de restauratie was het meesterwerk geruïneerd.⁵¹ Elf jaar later, in 1997, gaat Van Bladeren terug naar het museum met de intentie het 'meesterwerk'

⁴⁹ Robert Preece, "Radicalized Representation: A Conversation with Renate Bertlmann," *Sculpture Magazine*, gepubliceerd op 19 december 2019, <https://sculpturemagazine.art/radicalized-representation-a-conversation-with-renate-bertlmann/>.

⁵⁰ Saltoun, "Bertlmann," 7:54.

⁵¹ Volkskrant, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III".

weer in zijn oude glorie te herstellen. Het lukte hem echter niet het doek terug te vinden in het Stedelijk Museum. Na lang zoeken strandde hij bij een ander werk van Barnett Newman, namelijk *Cathedra*. Met 243 bij 543 centimeter is het met acrylverf geschilderde doek genaamd *Cathedra*, net als *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*, een enorm kunstwerk.⁵² Hierop pakte Van Bladeren zijn stanleymes en ging tekeer op het kunstwerk, tot het punt dat de sneden van het mes in de muur achter het doek achterbleven en zijn knokkels zichtbaar waren op het geruïneerde doek. Na de aanval vonden de supposten hem uitgeput naast wat overgebleven was van *Cathedra*, met het stanleymes nog steeds stevig vastgeklemd in zijn hand.⁵³

Van Bladeren was niet de enige die een dergelijke actie ondernam. In 1982 sneedt een depressieve Duitse geneeskundestudent *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV* kapot in de Neue Nationalgalerie Berlijn.⁵⁴ Hoewel er bij beide personen sprake was van psychische problemen, illustreert dit wel het belang van emoties en gevoelens in de kunst, en dan specifiek de negatieve gevoelens die hebben kunnen leiden tot het eerder beschreven vandalisme. Bij de 'Who's Afraid of Red, Yellow and Blue' serie is het vanuit de titel duidelijk dat de toeschouwer wordt uitgedaagd door Barnett Newman. Het kennen van de titel en het mogelijk gelezen hebben van de nieuwsberichten over het vandalisme kan binnen het D-E Model zorgen voor een genrescript waarin kunst wordt verwacht die angst of woede oproept. Dit genrescript kan worden ingezet om juist te genieten van deze gevoelens. De analyse hieronder gaat echter uit van *Cathedra*, een werk met een andere achtergrond en betekenis die kan zorgen voor een bredere toepassing van het D-E Model.

In *Cathedra van Dichtbij* van M. Soeting uit 2001, een artikel in een publicatie over de restauratie van *Cathedra*, worden een aantal betekenissen die aan *Cathedra* zijn toegekend naast elkaar gezet. De eerste interpretatie is van de kunsthistoricus Thomas Hess, die volgens Soeting ervan uitgaat dat Barnett Newman bekend was met een aantal verhalen en ideeën uit de Joodse mystiek en het feit dat de titel van dit kunstwerk daar ook aan gerelateerd kan worden.⁵⁵ 'Cathedra' betekent namelijk troon of zetel in het Hebreeuws en kan daarmee dus verwijzen naar de Joodse troon-mystiek, die zich richt op het verbeelden van de verschijning van God op de troon en gebaseerd is op visioenen van Ezechiël en Jesaja. Jesaja 6:1, "In het sterfjaar van koning Uzzia zag ik de Here zitten op een hoge en verheven troon en Zijn zomen vulden de tempel",⁵⁶ zou volgens Hess door Newman gebruikt zijn om tot dit werk te komen. Volgens Hess zou Newman deze passage vertaald hebben als: "De plooi van zijn mantel vulde de tabernakel"⁵⁷, waardoor het blauw van *Cathedra* geïnterpreteerd zou kunnen worden als de mantel van God die op de troon zit. Op basis van deze en andere Bijbelteksten creëert Hess de volgende interpretatie: 'de twee witte strepen zouden schildwachten zijn die de plaats beschermen waar men zich in extase kan bezinnen op de troon.'⁵⁸

M. Soeting (2001) haalt ook interpretaties van Robert Rosenblum en Armin Zweite aan. Rosenblum relateert het blauw van het werk aan hoe blauw werd gezien volgens de romantiek. De toeschouwer zou 'ondergedompeld worden in een zee van hemelsblauw' die volgens hem binnen de

⁵² "Cathedra," Vereniging Rembrandt, geraadpleegd op 10 maart 2020, <https://www.verenigingrembrandt.nl/nl/kunst/cathedra>.

⁵³ Volkskrant, "Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III".

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ M. Soeting, "Cathedra van dichtbij bekeken," in *Barnett Newman: Cathedra*, red. Jan van Adrichem (Amsterdam: Stedelijk Museum, 2001), 19-52.

⁵⁶ "Jesaja 6:1-7," YouVersion, geraadpleegd op 10 maart 2020, <https://www.bible.com/nl/bible/328/ISA.6.1-7.NBG51>.

⁵⁷ Soeting, "Cathedra," 42-43.

⁵⁸ Ibid, 45-46.

romantische traditie werd gebruikt om een oneindig spiritueel gebied tevoorschijn te roepen.⁵⁹ Zweite gaat meer uit van het kunstwerk zelf; hij stelt dat de toeschouwer vanwege het grote blauwe oppervlak een vaag gevoel van oneindigheid zou krijgen, wat al snel verdreven zal worden wanneer de toeschouwer zich richt op de witte strepen. Deze strepen zouden volgens hem voorkomen dat iemand zich in dit werk kan verliezen, maar zorgt ook voor twee verschillende levels in het werk die tegenstrijdig over kunnen komen, namelijk een rationeel en een emotioneel niveau. Dit zou tot een gevoel van 'fascinatie' en van 'walging' tegelijk kunnen zorgen, zo verwacht Zweite volgens Soeting.⁶⁰

Vanuit het D-E Model en het idee dat dat wat negatieve gevoelens oproept beter de aandacht kan houden en beter onthouden wordt, zal eerst worden gekeken naar waar negatieve emoties vandaan kunnen komen. Het 'ondergedompeld worden' van Rosenblum en het vage gevoel van oneindigheid waar Zweite het over heeft kunnen ook zorgen voor een gevoel van overweldigd worden. Verder kan het voorkomen dat een werk niet bij iemands kunstbeeld past, dit werd bij Van Bladeren bijvoorbeeld beschreven als een gevoel van paniek en chaos. In de mate waarin Van Bladeren hier last van had, was het niet meer mogelijk D-Factoren toe te passen. Het was voor hem te persoonlijk geworden en van daaruit werd een te gevoelige snaar geraakt. Het niet raken van een te gevoelige snaar is echter een voorwaarde voor het toepassen van de eerste D-Factor, die gaat over denkpatronen bij kunst. Deze D-Factor is bij dit kunstwerk het meest toepasselijk door de abstractie van dit kunstwerk.

Vervolgens komen de E-factoren weer aan bod. De eerste E-factor is aanwezig in het eerdergenoemde overweldigende gevoel dat voort kan komen uit een onderdompeling in de grote hoeveelheid blauw, welke een wisselwerking kan aangaan met bewondering en fascinatie die ook uit deze onderdompeling voort kunnen komen. Ook kan bijvoorbeeld de ergernis van de eerder beschreven verwachting zorgen voor een wisselwerking met een positief verrast gevoel op het moment dat het werk in het echt wordt bekeken. De tweede E-factor wordt in zekere zin door Zweite al uitgewerkt, met de combinatie van fascinatie en walging, wat binnen het D-E Model zou verwijzen naar een walging die als inherent gemixte emotie ook de fascinatie representeert. De derde E-factor richt zich op de esthetiek; de uitvoering lijkt echter op het eerste gezicht niet extra mooi of goed. Aan de andere kant lijkt dit werk zich wel erg goed te lenen om er langer naar te kijken en langdurig te zoeken naar iets opmerkelijks, vooral als uit wordt gegaan van de instructies van Barnett Newman zelf dat men er van een paar centimeter afstand naar hoort te kijken. Dit wordt veroorzaakt door de grootte van het doek en de kleine verschillen in de helderheid tussen de stukken blauw, die zijn gecreëerd doordat Newman het doek met elkaar overlappende stippen heeft beschilderd. Dit zorgt ervoor dat het *mere-exposure effect* goed in werking kan treden, wat de derde E-factor kan faciliteren. De vierde E-factor, betekenisgeven, lijkt op het eerste gezicht lastig toepasbaar zonder achtergrondkennis van bijvoorbeeld de betekenis van *Cathedra*. Rosenblum laat in zijn uitleg van *Cathedra* dan ook zien hoe mogelijk niet direct gerelateerde achtergrondkennis toch kan helpen om een betekenis te vormen; hij past bijvoorbeeld zijn kennis van van de romantiek en de Blaue Reiter toe bij het vormen van een betekenis. De vijfde E-factor, over genrescripts, kan worden toegepast door te stellen dat mensen die naar *Cathedra* kijken van tevoren weten niet naar iets figuratiefs te hoeven zoeken en genoeg moeten nemen met een afwezigheid van herkenbaarheid.

De betekenis vanuit het D-E Model zal zich in dit geval meer baseren op de E-factoren. Zoals eerder naar voren kwam lijkt vooral het grote blauwe vlak een sterke impact te kunnen hebben op de ervaring van de toeschouwer. Nadat de toeschouwer overweldigd is door het blauwe vlak, kan

⁵⁹ Ibid, 44-45.

⁶⁰ Ibid, 46-48.

het *mere-exposure effect* intreden. Hierdoor wordt ruimte gecreëerd om naast de overweldiging te gaan denken wat het werk betekent. Hij of zij zal dan mogelijk gaan zoeken naar een abstract concept en niet naar een duidelijk verhaal, net zoals hij of zij ook niet is gaan zoeken naar iets herkenbaars. Bij het bereiken van de witte lijnen kan de aandacht van de toeschouwer uit het blauwe vlak worden getrokken, zoals ook werd beschreven door Zweite. Dit kan bij de betekenis worden gezien als dat er grenzen of een scheiding tussen de betekenis van het blauwe vlak en de wereld buiten de kunst kan zitten.

Hierboven is gedemonstreerd hoe het D-E Model kan worden gebruikt om kunst en het effect van de kunst op de toeschouwer te analyseren. Een belangrijk verschil met deze interpretaties en eerder gegeven interpretaties is dat hierin geprobeerd wordt afstand te doen van het idee dat de kunstenaar betekenis geeft aan zijn of haar kunstwerk en richt zich op hoe het werk waarschijnlijk gezien zal worden door de toeschouwer.

Het D-E Model is echter niet het enige model uit de empirische esthetiek, en dus ook niet het enige model dat kan worden toegepast om kunst te analyseren op basis van wat de toeschouwer eruit zou halen. Een ander model komt van Ortlieb en Carbon (2019) die ingaat op hoe men het verschil tussen kunst en kitsch ervaart.⁶¹ Nog meer modellen kunnen onder andere worden gevonden in Pelowski et al. (2016).⁶² Het D-E Model is in deze paper gekozen omdat het allereerst een recent model is. Maar ook door de nadruk op de negatieve gevoelens, die voor een deel van de intimidatie die volgens Debenedetti (2003) door sommige mensen ervaren wordt kunnen zorgen.⁶³ Doordat er binnen dit model ruimte is voor de negatieve gevoelens om te blijven bestaan zonder af te doen aan de positieve ervaring, is het mogelijk makkelijker mensen via educatieve programma's aan te leren dat mogelijke verwachtingen van negatieve gevoelens niet als intimiderend opgevat hoeven worden.

Verder hebben analyses volgens een model als deze een grotere kans aan te sluiten bij interpretaties van bezoekers met minder voorkennis. Dit kan positief uitpakken wanneer we kijken naar een bevinding van Philip Yenawine, een van de opzetters van *Visual Thinking Strategies*, dat mensen die in een museum vragen wat een kunstwerk zou betekenen het gevoel kunnen krijgen dat hun manier van betekenisgeving fout is.⁶⁴ Dit kan zorgen voor een lager vertrouwen in de eigen kennis over de kunst, wat vervolgens door Debenedetti (2003) wordt aangegeven als een van de redenen waarom men een museum als hoogdrempelig of intimiderend kan ervaren.⁶⁵

⁶¹ Stefan A. Ortlieb en Claus-Christian Carbon, "A Functional Model of Kitsch and Art: Linking Aesthetic Appreciation to the Dynamics of Social Motivation," *Frontiers in Psychology* 9 (2019): 2437. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02437>.

⁶² M. Pelowski, P.S. Markey, J.O. Luring, en H. Leder, "Visualizing the impact of art: and update and comparison of current psychological models of art experience," *Frontier in Human Neuroscience* 10 (2016): 160. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2016.00160>.

⁶³ Debenedetti, "Role of Companions," 52-63.

⁶⁴ Yenawine, *Visual Thinking Strategies*, 6.

⁶⁵ Debenedetti, "Role of Companions," 52-63.

Hfd 3. Visual Thinking Strategies

Visual Thinking Strategies of VTS is een methode ontwikkeld door de cognitief psycholoog Abigail Housen en Philip Yenawine, die toentertijd in dienst was bij het The Museum of Modern Art in New York (MoMA) als verantwoordelijke voor de educatieve programma's. Het model was ontwikkeld als reactie op de ontdekking in 1983 dat deelnemers aan educatieve programma's in het MoMA relatief weinig onthielden van wat ze leerden. Het idee was dat er bij de deelnemers een basis voor het analyseren van kunst zou ontbreken en dat ze hierdoor de informatie slecht konden onthouden. Abigail Housen noemde mensen die deze basis missen 'beginnende kijkers'. VTS probeert de afwezigheid van deze basis op te lossen door strategieën aan te leren die gebruikt kunnen worden om kunst te analyseren en daarmee de basis te creëren die eerst ontbrak. Het leek te werken, en daarbij bleek VTS uiteindelijk ook zeer geschikt om in scholen gebruikt te worden en wordt dan ook vandaag de dag door op een veelvoud van scholen, vooral in de Verenigde Staten, toegepast.⁶⁶

Dit hoofdstuk zal beginnen met een uitleg hoe VTS werkt, daarna zullen de voordelen van VTS benoemd en toegelicht worden en uiteindelijk zal de integratie met het D-E Model worden uitgelegd. In dit laatste deel worden ook de voordelen, verwachte voordelen, en restricties toegelicht.

Het Proces van VTS?

VTS is een methode gericht op een groep deelnemer of studenten, waarin de begeleider niet meer of minder doet dan het gesprek te leiden op basis van drie vragen. Hierdoor komt ook alle input vanuit de deelnemers in plaats van de begeleider en zal iedere rondleiding zorgen voor een ander resultaat.⁶⁷ Hieronder volgen de details van hoe VTS werkt.

Bij VTS wordt eerst een zorgvuldig gekozen kunstwerk aan de deelnemers getoond. Vervolgens stelt de begeleider de vraag: "Wat gebeurt er in dit schilderij?",⁶⁸ waarna iemand de kans krijgt om te zeggen wat hij of zij ziet. Hierop wijst de begeleider op het schilderij naar het deel waar de deelnemer op doelt, waarna de begeleider het antwoord parafraseert en vraagt waarop de deelnemer deze waarneming baseert. Nadat deze vraag beantwoord is, vraagt de begeleider wat men nog meer kan vinden en geeft de begeleider iemand anders de kans te vertellen. Vervolgens wijst de begeleider weer het bedoelde deel van het kunstwerk aan en parafraseert hij of zij opnieuw het antwoord. Daarna linkt de begeleider het antwoord aan een vorig antwoord en stelt opnieuw de vraag waarop het antwoord gebaseerd is. Dit wordt herhaald gedurende een afgesproken tijd, waarna de deelnemers worden bedankt voor hun bijdrage, wordt er gereflecteerd op het proces, en/of de begeleider geeft aan er iets van opgestoken te hebben. Er wordt aan het einde echter geen antwoord gegeven op de vraag wat er daadwerkelijk gebeurde in het kunstwerk, noch worden de ideeën van de deelnemers samengevat.⁶⁹

Elk onderdeel van de methode heeft een functie binnen het totaal. Bij de keuze van het kunstwerk wordt gezocht naar een kunstwerk waar goed over gesproken kan worden, maar waar ook een mogelijkheid is voor het ontwikkelen van tegenstrijdige interpretaties. Dit is erg belangrijk omdat het kunstwerk uiteindelijk leidend is in het gesprek. Vervolgens zorgt de vraag "Wat gebeurt er?" voor een diepere interpretatie dan andere gelijkende vragen, zoals "Wat zie je?", maar het blijft

⁶⁶ Yenawine, *Visual Thinking Strategies*, 12-14, 16.

⁶⁷ Ibid, 15-38.

⁶⁸ De gegeven vraag, en andere geciteerde vragen zijn zo letterlijk mogelijk vertaald uit: Yenawine, *Visual Thinking Strategies*, 25. De originele vragen zijn: "What's going on in this picture?", "What did you see that made you say that?", en "What more can we find?"

⁶⁹ Ibid, 23-32.

wel een relatief toegankelijke vraag. Dit zorgt dan ook voor een dieper gesprek waarbij de deelnemers niet terugdeinzen, omdat de vraag te abstract zou kunnen klinken. Het aanwijzen richt de aandacht van de deelnemers op een bepaald detail van het kunstwerk, die daardoor mogelijk iets gaan zien wat ze eerder nog niet zagen en actiever betrokken worden bij het gesprek. Aan de andere kant kan het aanwijzen ook als een soort check werken of de begeleider of docent de deelnemer goed heeft begrepen. Het parafraseren laat de deelnemer weten dat hij of zij niet alleen gehoord wordt, maar ook begrepen. Verder zorgt het ervoor dat als een antwoord bijvoorbeeld zeer zacht verteld of onduidelijk geformuleerd was, de andere deelnemers het toch nog goed meekrijgen. Het antwoord krijgt ook meer autoriteit omdat iemand met meer kennis (dus de begeleider) het antwoord blijkbaar goed genoeg vond om het in eigen woorden te herhalen. Tot slot helpt het parafraseren ook met het verder ontwikkelen van de kunstzinnige woordenschat van de deelnemers. De vervolgvraag waarop het antwoord van de deelnemer gebaseerd is, laat de deelnemer dieper nadenken over het kunstwerk en zorgt ervoor dat de andere deelnemers het antwoord beter kunnen begrijpen. De vraag "Wat kunnen we nog meer vinden?" (*What more can we find?*) zorgt voor een voortzetting van het gesprek. Bij deze vraag is de formulering echter belangrijk, zoals sommige docenten die VTS uitprobeerden hebben al merkten. De vraag "Wat kunnen we verder vinden?" (*What else can we find?*) die dezelfde lading lijkt te hebben als de andere vraag, legde namelijk juist het gesprek stil.⁷⁰ Een mogelijke verklaring hiervoor is dat door te vragen naar 'meer', er ook een impliciete toestemming is om gelijkende antwoorden te geven die bij het vragen naar 'verdere' dingen minder sterk aanwezig is. Het linken van de interpretaties laat zien hoe de verschillende interpretaties bij elkaar aansluiten, maar ook dat verschillende, mogelijk elkaar tegensprekende interpretaties naast elkaar kunnen en mogen bestaan. Door bij het eindigen geen uiteindelijke interpretatie of samenvatting van de interpretaties te geven worden de deelnemers als het ware gedwongen vertrouwen in hun eigen oordeel te houden en wordt de nadruk meer gelegd op het proces dan op de betekenis van het kunstwerk. Ook het bedanken of zeggen er iets van geleerd te hebben, kan positief werken voor het vertrouwen in het eigen oordeel bij de deelnemers.⁷¹

Voordelen van VTS

VTS bleek succesvol de deelnemers een basis te geven om meer over kunst te leren, waardoor ze binnen de theorie van Housen gezien konden worden als 'gevoerde kijkers' in plaats van 'beginnende kijkers'. Dit bleek zelfs het geval te zijn bij basisscholieren die de methode op school kregen.⁷² Daarnaast bleek deze techniek ook cognitieve voordelen te hebben die zelfs buiten de kunst merkbaar waren. Hierdoor heeft VTS ook populariteit verkregen onder andere binnen het Amerikaanse basisonderwijs. Wat deze voordelen precies inhouden zal hieronder uitgelegd worden.⁷³

Allereerst betreft VTS de leerlingen goed bij de les, waardoor een levendiger gesprek ontstaat dat ook voor de docent leuker is.⁷⁴ Na het toepassen van deze methode over een langere tijd werd daarbij ook duidelijk dat de redeneringen waarvoor bij VTS werd gevraagd, ook begon te worden toegepast bij andere vakken, wat daar als 'kritisch denken' werd bestempeld. Dit heeft er toe geleid dat Abigail Housen heeft onderzocht of er een causaal verband is tussen VTS en een beter

⁷⁰ Ibid, 27.

⁷¹ Ibid, 33-38.

⁷² Abigail C. Housen, "Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer," *Arts and Learning Research Journal* 18, nr. 1 (2001-2002): 99-132.

⁷³ Yenawine, *Visual Thinking Strategies*, vii-x (preface).

⁷⁴ Ibid, 16.

kritisch denkvermogen bij deze kinderen, wat zij ook heeft kunnen vinden. Met tien lessen per jaar werden de eerste effecten hiervan na anderhalf jaar al zichtbaar; dat de leerlingen uit zichzelf begonnen te vertellen waar ze hun waarnemingen in kunst op baseerden. Niet veel later begonnen ze ook hun redenties beter te kunnen onderbouwen bij andere vakken. Als laatste merkten de docenten dat het woordenschat van deze leerlingen verbeterde.⁷⁵

D-E Model integratie in VTS

Volgens onder andere Zelazo en Cunningham (2007) is het onderscheid tussen emoties en cognitie een verouderd idee. Binnen hun onderzoek stellen zij dan ook voor om emoties te zien als een deel van cognitie, namelijk het deel dat te maken heeft met motivatie.⁷⁶ Dit zal dan ook de kracht zijn van de integratie van het D-E Model en VTS binnen de context van het proberen musea als minder hoogdrempelig of intimiderend over te laten komen bij mensen die het museum zo ervaren, en ze daarmee meer aan te trekken naar musea. Waar VTS zich namelijk vooral richt op intellectuele cognitie, zal de integratie zich juist meer richten op emoties en dus de motiverende kant van cognitie.

De integratie zal zich sterk baseren op de basis van VTS, waarbij dus met een groep naar een kunstwerk zal worden gekeken, waarna de begeleider toegankelijke vragen zal stellen. In tegenstelling tot VTS zal deze vraag zich echter meer richten op de emoties, zoals 'wat vind je van dit werk?'. Deze vraag zou zich echter het best kunnen vergelijken met de vraag 'wat zie je?', in dat deze vraag eerder beschreven werd als een vraag die het gesprek niet echt op gang kan brengen. Binnen VTS wordt de vraag 'wat zie je?' wel bij jongere kinderen toegepast omdat de vraag laagdrempeliger is. Het praten over emoties in groepen kan lastig op gang komen doordat mensen zich daar bijvoorbeeld oncomfortabel, kwetsbaar, of beschaamd bij voelen,⁷⁷ waardoor 'wat vind je van dit werk?' of iets soortgelijks goed gebruikt zou kunnen worden voor mensen die voor het eerst aan een dergelijk programma deelnemen, of aan het begin van het gesprek om de deelnemers erin mee te krijgen. Een vraag die later gesteld zou kunnen worden wanneer het gesprek een beetje op gang is gekomen, zou kunnen zijn 'wat voel je bij dit werk?'. Vervolgens zal net als in VTS gevraagd worden waarom de persoon iets voelt over het werk en daarna zal worden gevraagd wat mensen nog meer vinden van het werk of voelen bij het werk.

De waarde van het D-E Model zit echter niet puur in het toevoegen van emotie in VTS. Het D-E Model gaat uit van het idee dat negatieve gevoelens kunnen bijdragen aan een positieve kunstervaring. Dit komt vooral naar voren bij het linken van de gevoelens die de deelnemers aandragen in hun antwoorden. Hierin worden de negatieve gevoelens niet tegenover de positieve gevoelens neergezet, maar vanuit het D-E Model worden deze juist naast elkaar gezet, waarin eerst de negatieve gevoelens worden benoemd en daarna de positieve gevoelens, suggererend dat vanuit een negatief gevoel er nog steeds een positief gevoel kan worden ontwikkeld. De rest, namelijk het parafraseren van wat er gezegd is, het aanwijzen, en de afronding, zullen zoveel mogelijk hetzelfde gehouden worden.

⁷⁵ Housen, "Aesthetic Thought," 99-132.

⁷⁶ Philip David Zelazo en William A. Cunningham, "Executive Function: Mechanisms Underlying Emotion Regulation," in *Handbook of Emotion Regulation*, red. James J Gross (New York: The Guilford Press: 2007): 135-136.

⁷⁷ Linda Mulders, "Praten over emoties: hoe, wat en waarom?," Psychologie Vandaag, gepubliceerd op 21 mei 2018, <https://www.psychologievandaag.com/zelf-doen/praten-over-emoties-hoe-wat-en-waarom/>.

Voordelen integratie

Deze integratie leidt waarschijnlijk ertoe dat mensen eerder naar musea gaan. Daarnaast zijn bij deze integratie ook voordelen te verwachten buiten de kunst om, net zoals bij VTS het geval was. Omdat deze paper niet gekoppeld is aan een experiment of project, zijn de voordelen die hieronder worden genoemd niet meer dan verwachtingen gebaseerd op bevindingen vanuit de literatuur.

Bij VTS wordt de verbetering van het kritisch denkvermogen als een van de meest belangrijke voordelen gezien. Gezien de nadruk op de persoonlijke ervaring boven het objectief waarneembare in de integratie, is een voordeel te verwachten dat gelijkend is aan het verbeterde kritisch denkvermogen, maar dan gebaseerd op emoties. Dit zou kunnen resulteren in een verbeterde emotieregulatie bij de deelnemers, door een bewustere en meer structurele omgang met emoties. Een structurele omgang wordt bijvoorbeeld beschreven in Zelazo en Cunningham (2007). Hierin begint de regulatie van bijvoorbeeld woede met een beoordeling van hoe boos je bent en de wil om minder boos te worden.⁷⁸ Dit wordt ook toegepast in een methode voor woedeproblemen genaamd de Stoplichtmethode. Deze methode gaat uit van een stap tussen niet boos zijn (groen licht) en boos zijn (rood licht), namelijk het oranje licht.⁷⁹ Hieruit komt de hypothese dat een meer structurele omgang met emoties, die verkregen kan worden door er bewust over te leren praten, kan leiden tot een betere emotieregulatie.

Binnen VTS werd ook het kunstzinnige woordenschat uitgebreid volgens docenten.⁸⁰ Gezien de nadruk op emoties binnen de aangeraden integratie kan logischerwijs worden verwacht dat het emotioneel woordenschat uitgebreid wordt, waardoor de deelnemers zich uiteindelijk in het dagelijks leven beter kunnen uitdrukken. Dit kan voor minder communicatieproblemen in het persoonlijke leven leiden.

De voorgestelde integratie kan het ook makkelijker maken om over de eigen emoties te praten met anderen. Deze verwachting kan bijvoorbeeld onderbouwd worden vanuit de evolutionaire uitleg van het *mere-exposure effect*, namelijk dat zaken die voor het eerst gedaan worden nog niet als veilig bestempeld kunnen worden en daardoor eng zijn.⁸¹ Verder zijn er onderzoeken die aantonen dat het confronteren van je angst kan helpen deze te verminderen of zelfs te overwinnen.⁸² De voorgestelde techniek geeft een veilige omgeving waarin over emoties gepraat kan worden die niet die niet je emotionele staat beschrijven, maar je gevoelens tot iets anders, namelijk de kunst. Hierdoor kan de deelnemer zich vertrouwder voelen bij het praten over emoties, wat het ook minder eng kan maken om over je emotionele staat te praten.

Als laatste zou deze integratie de empathie van de deelnemers kunnen verbeteren. Empathie wordt in de literatuur vooral gezien als een reactie op begrip voor de emoties van de ander. Dit wordt echter op verschillende manieren uitgelegd. Door bijvoorbeeld Hakansson en Montgomery (2003) wordt het beschreven als een meer cognitief proces beginnend met het nemen

⁷⁸ Ibid, 147.

⁷⁹ Brunos, "Stoplichtmethode: zelfcontrole en grenzen stellen," InfoNu.nl, gepubliceerd op 31 oktober 2017, <https://mens-en-samenleving.infoanu.nl/psychologie/185051-stoplichtmethode-zelfcontrole-en-grenzen-stellen.html>.

⁸⁰ Housen, "Aesthetic Thought," 129.

Yenawine, *Visual Thinking Strategies*, 16.

⁸¹ Troy Chenier en Piotr Winkielman, "Mere Exposure Effect," in *Encyclopedia of Social Psychology*, reds. Roy F. Baumesiter en Kathleen D. Vohs, vol. 2 (California: Sage Publications, Inc., 2007): 557-558.

⁸² "studies show we can overcome some of our fears by continued exposure to them."

"The science of fear," CNN, gepubliceerd op 29 oktober 2015, <https://edition.cnn.com/2015/10/29/health/science-of-fear/>.

van het perspectief van de ander,⁸³ terwijl het door Eisenberg et al. (1991) wordt beschreven als een emotionele reactie die voortkomt uit begrip voor de situatie van de ander.⁸⁴ Beide zijn gebaseerd op inlevingsvermogen, wat ook wordt bevestigd door Davis (1983) die stelt dat perspectief kunnen nemen een belangrijk deel is van empathie en sociaal functioneren.⁸⁵ Mijn hypothese stelt dat door emotionele reacties van anderen ten opzichte van kunst te horen die niet altijd overeenkomen met de eigen reactie, het makkelijker wordt je in te leven in de gevoelens en ervaringen van anderen, zelfs wanneer deze niet overeenkomen met hoe jij je zou voelen bij een bepaalde ervaring.

⁸³ J. Hakansson en H. Montgomery, "Empathy as an interpersonal phenomenon," *Journal of Social and Personal Relationships*, 20 (2003): 267-284.

⁸⁴ N. Eisenberg, C.L. Shea, G. Carlo, en G. Knight, "Empathy-related responding and cognition: A chicken and the egg dilemma," in *Handbook of moral behaviour and development, Vol. 2: research*, reds. W. Kurtines en J. Gewirtz (New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1991): 63-68.

⁸⁵ Mark H. Davis, "Measuring Individual Differences in Empathy: Evidence for a Multidimensional Approach," *Journal of Personality and Social Psychology* 44, nr. 1 (1983): 113-126.

Conclusie

De onderzoeksvraag van deze paper: “Hoe kan het *Distancing-Embracing Model of the enjoyment of negative emotions in art reception* van Menninghaus et al. (2017) worden toegepast in educatieve programma’s van kunstmusea om de deelnemers hiervan musea als minder intimiderend te laten ervaren?” Deze vraag is in deze paper beantwoord door middel van een integratie van het D-E Model met *Visual Thinking Strategies* (VTS). Deze integratie bestaat uit een basis van VTS, namelijk de opzet van de methode, met een invulling van de te stellen vragen vanuit het D-E Model. Deze ideeën zijn: iemand kan meerdere gevoelens hebben bij een kunstwerk, deze gevoelens kunnen tegenstrijdig zijn, en negatieve gevoelens hoeven de totale ervaring niet per sé negatief te maken. Daarnaast is uitgegaan van het idee dat motivatie gebaseerd is op gevoelens en dat negatieve gevoelens kunnen aantrekkelijk kunnen werken onder de juiste omstandigheden.

Bij het beantwoorden van de hoofdvraag is ook de analyse van twee kunstwerken vanuit het D-E Model aan bod gekomen. Dit was om een voorbeeld te geven van de toepassing van een model uit de empirische esthetiek op analyses binnen de kunstgeschiedenis. Ook laat dit zien hoe een analyse binnen de gesuggereerde integratie van VTS en het D-E Model kan verlopen. Hiervoor kunnen naast het D-E Model ook andere modellen worden toegepast, zoals die van Ortlieb en Carbon (2019),⁸⁶ of andere modellen die bijvoorbeeld worden benoemd in Pelowski et al. (2016).⁸⁷ De keuze voor het D-E Model in deze paper en niet een ander model was allereerst omdat het gebaseerd is op redelijk recente ontwikkelingen in de wetenschap, maar ook omdat de nadruk van het D-E Model op negatieve gevoelens ligt, die een deel van de intimidatie die volgens Debenedetti (2003) door sommige mensen ervaren wordt kunnen vormen.⁸⁸ Binnen dit model kunnen die negatieve gevoelens bestaan zonder af te doen de positieve ervaring, waardoor binnen de educatieve programma’s een open gesprek kan komen waarin alle gevoelens evenveel waarde hebben.

Deze paper geeft ook veel ruimte voor vervolgonderzoek. Allereerst kunsthistorisch onderzoek vanuit psychologische modellen zoals ook hier in het tweede hoofdstuk is gedaan. Hiermee wordt het perspectief van het publiek nadrukkelijk meegenomen. Dit kan, doordat het uitgaat van de toeschouwer, ook meehelpen met het tonen van de waarde van de kunstgeschiedenis en de kunsten aan de samenleving en de politiek wanneer dit nodig lijkt te zijn. Verder vervolgonderzoek zal betrekking hebben tot de gesuggereerde integratie van het D-E Model en VTS. Allereerst zal onderzocht moeten worden hoe deze methode het best uitgevoerd kan worden. Hoewel de basis die van VTS komt vaststaat, moeten de details, zoals hoe de vragen te verwoorden, nog wel onderzocht worden. Het belang hiervan komt voort uit de bevinding binnen VTS door docenten die het programma uitprobeerden dat “wat kunnen we verder vinden?” en “wat kunnen we nog meer vinden?” een significant andere voortzetting van het gesprek brachten terwijl beide vragen toch heel erg op elkaar lijken.⁸⁹ Verder waren de benoemde voordelen van de integratie gebaseerd op onderbouwde verwachtingen, ook deze zouden nog bewezen moeten worden. Deze voordelen waren: een betere emotieregulatie, een groter emotioneel woordenschat, beter kunnen

⁸⁶ Ortlieb en Carbon, “Kitsch and Art,” 2437.

⁸⁷ Pelowski et al., “the impact of art,” 160.

⁸⁸ Debenedetti, “Role of Companions,” 52-63.

⁸⁹ Yenawine, *Visual Thinking Strategies*, 27.

communiceren over emoties, en een beter inlevingsvermogen. Als laatste, en meest belangrijk, kan er onderzoek worden gedaan naar of deze methode daadwerkelijk de deelnemers naar musea trekt.

Bibliografie

- Artspace. "What Is Abject Art? (Tell Me That's Not What I Think It Is...)." Gepubliceerd op 14 augustus 2019, https://www.artspace.com/magazine/interviews_features/book_report/what-is-abject-art-tell-me-thats-not-what-i-think-it-is-56210.
- Artsy. "The Abject." Geraadpleegd op 7 april 2020. <https://www.artsy.net/gene/the-abject>.
- Bellman, Karin. "Renate Bertlmann." ARTnews. Gepubliceerd op 26 mei 2016. <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/renate-bertlmann-62190/>.
- Belvedere Museum Vienna. "Renate Bertlmann." Geraadpleegd op 6 april 2020. <https://www.belvedere.at/en/renate-bertlmann>.
- Bertlmann, Renate. "DIE SCHWANGERE BRAUT IM ROLLSTUHL, Galerie Modern Art, Österreichischer Kunstverein, Wien." Geraadpleegd op 5 april 2020. <http://www.bertlmann.com/index.php?id=11&lang=en&page=performances&year=1978>.
- Boomgaard, Jeroen. "Public as Practice." In *Being Public: How Art Creates the Public*. Bewerkt door Jeroen Boomgaard en Rogier Brom, 25-40. Amsterdam: Valiz, 2017.
- Bové, Carol Mastrangelo. "The Twin Faces of the Mother's Mask: Céline in Kristeva: Julia Kristeva's Powers of Horror: An Essay on Abjection." *Discourse* 11, nr. 1 (1988-1989): 151-156.
- Brida, Juan Gabriel, Marta Disegna, en Raffaele Scuderi. "The visitors' perception of authenticity at the museums: archaeology versus modern art." *Current Issues in Tourism* 17, nr. 6 (2014): 518-538. <https://doi.org/10.1080/13683500.2012.742042>.
- Brunos. "Stoplichtmethode: zelfcontrole en grenzen stellen." InfoNu.nl. Gepubliceerd op 31 oktober 2017. <https://mens-en-samenleving.info nu.nl/psychologie/185051-stoplichtmethode-zelfcontrole-en-grenzen-stellen.html>.
- Bullot, Nicolas J. en Rolf Reber. "Artistic Misunderstandings: The Emotional Significance of Historical Learning in the Arts." *Behavioral and Brain Sciences* 40 (2017): e354. <https://doi.org/10.1017/S0140525X17001625>.
- Camarero, Carmen, María José Garrido, en Eva Vicente. "Components of art exhibition brand equity for internal and external visitors." *Tourism Management* 31 (2010): 495-504.
- Chenier, Troy en Piotr Winkielman. "Mere Exposure Effect." In *Encyclopedia of Social Psychology*, vol. 2. Bewerkt door Roy F. Baumesiter en Kathleen D. Vohs, 556-558. California: Sage Publications, Inc., 2007.
- CNN. "The science of fear." Gepubliceerd op 29 oktober 2015. <https://edition.cnn.com/2015/10/29/health/science-of-fear/>.
- Consoli, Gianluca, "Predictive Error Reduction and the Twofold Nature of Aesthetic Pleasure." *Art & Perception* 4 (2016): 327-338.
- Davis, Mark H. "Measuring Individual Differences in Empathy: Evidence for a Multidimensional Approach." *Journal of Personality and Social Psychology* 44, nr. 1 (1983): 113-126.
- De Volkskrant. "Reconstructie: het bizarre verhaal van Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III." Gepubliceerd op 19 september 2013. <https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/reconstructie-het-bizarre-verhaal-van-who-s-afraid-of-red-yellow-and-blue-iii~b2bb8df2/>.
- Debenedetti, Stephane. "Investigating the Role of Companions in the Art Museum Experience." *International Journal of Arts Management* 5, nr. 3 (2003): 52-63.
- Debenedetti, Stephane. "L'expérience sociale du musée, entre visite anonyme et visite collaborative." In *Recherches en marketing des activités culturelles*. Bewerkt door I. Assassi, D. Bourgeon, en M. Filser, 487-496. Parijs: Vuibert, 2010.
- Eisenberg, N., C.L. Shea, G. Carlo, en G. Knight. "Empathy-related responding and cognition: A chicken and the egg dilemma." In *Handbook of moral behaviour and development, Vol. 2: research*. Bewerkt door W. Kurtines en J. Gewirtz, 63-88. New Jersey, Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.
- Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." In *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, 6e editie. London: Methuen & Co. Ltd., 1948.
- Falk, John H., Lynn D. Dierking, en Marsha Semmel. *The Museum Experience Revisited*. California: Left Coast Press Inc.
- Hakansson, J. en H. Montgomery. "Empathy as an interpersonal phenomenon." *Journal of Social and Personal Relationships*, 20 (2003): 267-284.
- Harrington, Thea. "The Speaking Abject in Kristeva's "Powers of Horror"." *Hypatia* 13, nr. 1 (1998), 138-157.
- Höller, Herwig G. "Künstlerin Bertlmann im Interview: Biennale: Ein Schattenspiel als Türöffner für den Pavillon." *Kleine Zeitung*. Gepubliceerd op 8 mei 2019, https://www.kleinezeitung.at/kultur/kunst/5624567/Kuenstlerin-Bertlmann-im-Interview_Biennale_Ein-Schattenspiel-als.

- Housen, Abigail C. "Aesthetic Thought, Critical Thinking and Transfer." *Arts and Learning Research Journal* 18, nr. 1 (2001-2002): 99-132.
- ICOM archives. "ICOM Statutes." Geraadpleegd 25 februari 2020. <http://archives.icom.museum/statutes.html>.
- Irvin, Sherri. "Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding." *Canadian Journal of Philosophy* 37, nr. 2 (2007): 283-304.
- Jacoby, Larry L., Colleen M. Kelley, en Jane Dywan. "Memory Attributions." In *Varieties of Memory and Consciousness*. Aangepast door Henry L. Roediger III en Fergus I.M. Craik, 391-422. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1989.
- Kant, I. *Anthropology from a pragmatic point of view*. Vertaald door V. L. Dowdell. Bewerkt door H. H. Rudnick. Southern Illinois: University Press, 1798/1996.
- Ketterer Kunst. "Dictionary: Abject Art." Geraadpleegd op 7 april 2020. <https://www.kettererkunst.com/dict/abject-art.php>.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Parijs: Éditions du Seuil, 1980.
- Menninghaus, W., V. Wagner, E. Wassiliwizky, T. Jacobsen, en C.A. Knoop. "The emotional and aesthetic powers of parallelistic diction." *Poetics* 64 (2017): 47-59. <http://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.12.001>.
- Menninghaus, Winfried, Valentin Wagner, Julian Hanich, Eugen Wassiliwizky, Thomas Jacobsen, en Stefan Koelsch. "The Distancing-Embracing model of the enjoyment of negative emotions on art reception." *Behavioral and Brain Sciences* (2017): 1-63.
- Miller Jr., James E., en Paul D. Herring. *The Arts & The Public*. Verenigde Staten: The University of Chicago Press, 1967.
- MM – ArtLike. "Austria - Renate Bertlmann - Discordo Ergo Sum - Venice Art Biennale 2019." YouTube. Geüpload op 3 november 2019. 1:47. <https://www.youtube.com/watch?v=G1Fws5YS2Vs>.
- Mulders, Linda. "Praten over emoties: hoe, wat en waarom?." *Psychologie Vandaag*. Gepubliceerd op 21 mei 2018. <https://www.psychologievandaag.com/zelf-doen/praten-over-emoties-hoe-wat-en-waarom/>.
- Muth, Claudia en Claus-Christian Carbon. "When Art Is Not Mastered but Creates Insights. Shifting In and Out of Semantic Instability." *Art & Perception* 7 (2019): 123-136.
- NRC. "Museum: voor het eerst meer eigen inkomsten dan subsidie." Geraadpleegd op 25 januari 2020. <https://www.nrc.nl/nieuws/2018/10/02/musea-voor-het-eerst-meer-eigen-inkomsten-dan-subsidie-a2079694>.
- Ortlieb, Stefan A. en Claus-Christian Carbon. "A Functional Model of Kitsch and Art: Linking Aesthetic Appreciation to the Dynamics of Social Motivation." *Frontiers in Psychology* 9 (2019): 2437. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.02437>.
- Parlement.com. "Mr. Drs. L.C. (Elco) Brinkman." Geraadpleegd op 25 januari 2020. https://www.parlement.com/id/vg09llnk0zc/l_c_elco_brinkman.
- Pekarik, Andrew J. en James B. Schreiber. "The Power of Expectation." *Curator: The Museum Journal* 55, nr. 4 (2012): 487-496.
- Pekarik, Andrew J., Zahava D. Doering, en David A. Karns. "Exploring Satisfying Experiences in Museum." *Curator: The Museum Journal* 42, nr. 2 (1999): 152-173.
- Pelowski, M., P.S. Markey, J.O. Luring, en H. Leder. "Visualizing the impact of art: and update and comparison of current psychological models of art experience." *Frontier in Human Neuroscience* 10 (2016): 160. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2016.00160>.
- Pettit, Becky en Paul DiMaggio. *Public Sentiments Towards the Arts: A Critical Reanalysis of 13 Opinion Surveys*. Working Paper Series 5. Princeton, Center for Arts and Cultural Policy Studies, Princeton University, 1997.
- Preece, Robert. "Radicalized Representation: A Conversation with Renate Bertlmann." *Sculpture Magazine*. Gepubliceerd op 19 december 2019. <https://sculpturemagazine.art/radicalized-representation-a-conversation-with-renate-bertlmann/>.
- Russeth, Andrew. "Renate Bertlmann Will Represent Austria at the 2019 Venice Biennale." ARTnews. Gepubliceerd op 8 mei 2018. <https://www.artnews.com/art-news/market/renate-bertlmann-will-represent-austria-2019-venice-biennale-10288/>.
- Saltoun, Richard. "Renate Bertlmann at the 58th Venice Biennale." Video. Geraadpleegd op 7 april 2020. 9:40. <https://www.richardsaltoun.com/exhibitions/76-renate-bertlmann-at-the-venice-biennale-discordo-ergo-sum/video/>.
- Skov, Martin en Marcos Nadal. "Art is not special: an assault on the last lines of defense against the naturalization of the human mind." *Reviews in the Neurosciences* 29, nr. 6 (2018): 699-702.
- Soeting, M. "Cathedra van dichtbij bekeken." In *Barnett Newman: Cathedra*. Bewerkt door Jan van Adrichem, 19-52. Amsterdam: Stedelijk Museum, 2001.
- Steinberg, Leo. "Contemporary Art and the Plight of Its Public (1962)," In *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Art*, 3-16. New York: Oxford University Press, 1972.

- Studio international. "Renate Bertlmann: Discordo Ergo Sum - Venice Biennale 2019." Vimeo. Geraadpleegd op 7 april 2020. 8:39. <https://vimeo.com/338109760>.
- Tröndle, Martin, Stéphanie Wintzerith, Roland Wäspe, en Wolfgang Tschacher. "A museum for the twenty-first century: the influence of 'sociality' on art reception in museum space." *Museum Management and Curatorship* 27, nr. 5 (December 2012): 461-486.
- Vereniging Rembrandt. "Cathedra." Geraadpleegd op 10 maart 2020. <https://www.verenigingrembrandt.nl/nl/kunst/cathedra>.
- Vessel, Edward A., G. Gabrielle Starr, en Nava Rubin. "The brain on art: intense aesthetic experience activates the default mode network." *Frontiers in Human Neuroscience* 6 (2012): 66. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00066>.
- Wagner, V., J. Klein, J. Hanich, M. Shah, W. Menninghaus, en T. Jacobsen. "Anger framed: A field study on emotion, pleasure, and art." *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts* 10, nr. 2 (2016): 134-146. <https://doi.org/10.1037/aca0000029>.
- Yenawine, Philip. *Visual thinking strategies: using art to deepen learning across school disciplines*. Cambridge, Massachusetts: Harvard Education Press, 2013.
- YouVersion. "Jesaja 6:1-7." Geraadpleegd op 10 maart 2020. <https://www.bible.com/nl/bible/328/ISA.6.1-7.NBG51>.
- Zebracki, Martin. "Public artopia: Art in Public Space in Question." PhD diss., Utrecht University, 2012.
- Zelazo, Philip David en William A. Cunningham. "Executive Function: Mechanisms Underlying Emotion Regulation." In *Handbook of Emotion Regulation*. Bewerkt door James J Gross, 135-158. New York: The Guilford Press: 2007.

Afbeeldingenlijst

Afbeelding 1: Jasper Johns, *Target with 4 faces*, 1955, was op krant en stof over doek met hout, 85,3 x 66 x 7,6 cm. The Museum of Modern Arts New York (Foto: The Museum of Modern Arts New York <https://www.moma.org/collection/works/78393>, geraadpleegd op 10 februari 2020).

Afbeelding 2: Jasper Johns, *drawer*, 1957, was op doek, 78 x 78 cm. Rose Art Museum Waltham, Massachusetts (Foto: Rose Art Museum Waltham, Massachusetts <http://rosecollection.brandeis.edu/Obj1924?sid=4599&x=122344>, geraadpleegd op 15 maart 2020).

Afbeelding 3: Renate Bertlman, *Discordo Ergo Sum*, 2019, Oostenrijkse Paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (foto: Renate Bertlmann <http://www.bertlmann.com/index.php?im=1778&id=98&lang=en&page=ausstellungen&year=2019&aa=86a&bb=67d#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).

Afbeelding 4: Barnett Newman, *Cathedra*, 1951, 243 x 543 cm. Stedelijk Museum Amsterdam (foto: Vereniging Rembrandt <https://www.verenigingrembrandt.nl/nl/kunst/cathedra>, geraadpleegd op 18 februari 2020).

Afbeelding 5: Renate Bertlmann, halindeling van *Discordo Ergo Sum*, Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=1782&id=98&lang=en&page=ausstellungen&year=2019&aa=86a&bb=67d#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).

Afbeelding 6: Renate Bertlmann, *Messerrosen*, Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=1787&id=98&lang=en&page=ausstellungen&year=2019&aa=86a&bb=67d#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).

Afbeelding 7: Stijn Alberts, plattegrond van het Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië, 5 april 2020.

Afbeelding 8: Renate Bertlmann, *Discordo Ergo Sum*, Oostenrijkse paviljoen op de 58^e Biennale van Venetië (screenshot uit: MM – ArtLike, “Austria – Renate Bertlmann – Discordo Ergo Sum – Venice Biennale 2019,” YouTube, 0:42, <https://www.youtube.com/watch?v=G1Fws5YS2Vs>, geraadpleegd op 5 april 2020).

Afbeelding 9: Renate Bertlmann, *RABENMÜTTER Zwischen Kraft und Krise: Mütterbilder von 1900 bis heute*, Lentos Kunstmuseum Linz (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=1626&id=78&lang=en&page=ausstellungen&year=2015&aa=aaf&bb=556#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).

Afbeelding 10: Renate Bertlmann, *MATRIX, GESCHLECHTER | VERHÄLTNISSE | REVISIONEN*, MUSA-Museum Wenen (foto: Renate Bertlmann, <http://www.bertlmann.com/index.php?im=248&id=10&lang=en&page=ausstellungen&year=2008&aa=57d&bb=e5e#picpos>, geraadpleegd op 5 april 2020).