

# De maker van betekenis

Marthe van de Grift

2014



# Inhoudsopgave

<b>Inleiding</b>	2
<b>I. Interpretatie</b>	4
I. 1. Erwin Panofsky en zijn iconologische studies	5
I. 2. Michael J. Parsons en zijn ontwikkelingstheorie	6
I. 3. Susan Sontag en haar betoog	9
<b>II. Waarneming</b>	12
II. 1. Ernst Gombrich en illusie	12
II. 2. James Elkins en zijn waarnemingstheorie	15
<b>III. Interactie kunstwerk-toeschouwer</b>	18
III. 1. Mark Manders en zijn beeldtaal	18
III. 2. Annika von Hausswolff en onze manier van kijken	21
III. 3. Joëlle Tuerlinckx en haar installaties	25
<b>IV. Ik, mijn taal en mijn objecten</b>	30
<b>V. Inhoud en het werk</b>	35
<b>Conclusie</b>	37
<b>Bronvermelding</b>	38

## Inleiding

Tijdens mijn eerste drie jaren op Minerva heb ik altijd gezocht naar ‘mijn ding’. Want dat is wat er van je verwacht wordt, je behoort je fascinaties te kennen een eigen stijl te ontwikkelen. Mijn fascinaties kende ik wel, en een eigen stijl had ik ook, maar toch bleef ik zoeken naar waarom ik kunst wilde maken en wat ik wilde maken.

Ondertussen maakte ik me erg druk om het gegeven ‘interpretatie’. Het lijkt soms alsof er in de kunst maar één interpretatie de juiste is en tijdens de lessen werd er, naar mijn idee, te veel gekeken naar of het concept van de kunstenaar op de juiste manier over kwam, bijna als een rebus. Er werd te weinig aandacht besteed aan hoe het kunstwerk eruit zag en wat deze opriep bij de toeschouwer, want uiteindelijk kan de maker niet altijd bij zijn kunstwerk zijn om uit te leggen wat hij ermee ‘bedoeld’.

Deze frustratie werd ook aangewakkerd van buitenaf: veel mensen vroegen (en vragen nog steeds) wat nou eigenlijk het ‘idee achter’ of ‘de bedoeling van’ het kunstwerk is. Alsof wanneer ik die hun vertel ze pas het kunstwerk kunnen waarderen en niet genoeg nemen met minder dan een ingewikkeld concept. Dit is zeker wat veel mensen verwachten van de hedendaagse kunst. Ik heb vaak genoeg gehoord dat ze zeiden: “Ik hou niet van moderne kunst, dat is veel te ingewikkeld”. Wie zijn die mensen die ervoor hebben gezorgd dat kunst als ingewikkeld wordt beschouwd en dat het beeld heerst dat alleen intelligente mensen het kunnen begrijpen?

Nu besef ik dat dit ook deze frustratie altijd een van mijn fascinaties is geweest, alleen op een hele andere manier dan mijn andere fascinaties. En onbewust is deze ‘frustratie-fascinatie’ bijna de kern van mijn werk geworden.

Ik schrijf mijn onderzoeksverslag daarom rondom de vraag *In hoeverre is de toeschouwer de maker van de betekenis van het kunstwerk?*. Het begin van mijn onderzoeksverslag is theoretisch van aard en ik zal een aantal kunsttheoretici en –historici behandelen die belangrijk zijn voor mijn onderzoek. Zij zijn onder meer gespecialiseerd in interpretatie en waarneming en ik zal uitleg geven van hun theorieën, bevindingen en opinies.

Na deze theoretische verkenning borduur ik meer voort op mijn eigen theorieën, bevindingen en mening. Dit valt onder het kopje *Interactie*, het gaat dan ook over de interactie tussen het kunstwerk en de toeschouwer en vice versa.

In het hoofdstuk *Interactie* bespreek ik wie van de twee (de toeschouwer of het kunstwerk zelf) de betekenis van het kunstwerk herbergt en bepaald, en in hoeverre hij deze herbergt en bepaald. Waarom wij altijd een betekenis bij een object of kunstwerk zoeken, hoe je referentiekader invloed heeft op je waarneming, waar het interpreteren ontstaat: interpreteren we dat wat aanwezig is, of juist dat wat niet aanwezig is?

Ik heb het over collectief symbolische objecten en persoonlijk symbolische objecten, over betekenisverwachting en betekenispotentieel, over beeldtaal en categorieën van verstaan, de subjectiviteit en objectiviteit (als die er al is) van interpretatie, over wat een kunstwerk in wezen eigenlijk is, over de toeschouwer natuurlijk en over het woord 'inhoud'.

Door dit onderzoeksverslag hoop ik een stuk dichterbij het antwoord op mijn vraag te komen: *In hoeverre is de toeschouwer de maker van de betekenis van het werk?*.

## I. Interpretatie

Omdat mijn vraagstelling grotendeels vanuit interpretatie en waarneming komt, vraagt dit om een korte inleiding van beide onderwerpen. Ik zal proberen een goede theoretische verkenning op papier te zetten welke niet mijn hele onderwerp overwoekert, maar een goede basis legt voor de rest van mijn scriptie.

Het woord interpretatie is verwant aan het Franse woord ‘interprète’, wat tolk maar ook vertolker betekend. In de kunst doelt men met interpretatie op het oordeel over de betekenis van het kunstwerk, dat wat de toeschouwer uit het kunstwerk haalt. Waarschijnlijk komt het woord voor uit het Latijn.

De eerste theorie van de kunst, die van de Griekse filosofen, zoals Plato en Aristoteles, beweerde dat kunst mimesis was: nabootsing van de werkelijkheid. Plato beweerde zelfs dat het een nabootsing van een nabootsing was, omdat wat wij zien al een nabootsing is van de echte werkelijkheid die wij niet direct kunnen waarnemen. Hij vond dat kunst geen nut had, want voor de honger helpt een geschilderde appel niets. Aristoteles, zijn leerling, beweerde anders: hij vond dat zich wel degelijk nut in kunst bevond, het werkt medicinaal, omdat het gevaarlijke emoties oproept en zuivert.

Maar sinds Plato en Aristoteles is er heel wat veranderd in de kunsttheorie en -filosofie. Hoewel de kwestie ‘werkelijkheid’ nog steeds erg actueel is, is het zwaartepunt geschoven naar het ‘idee’ achter de kunst, het concept. Het zwaartepunt is van object naar subject verschoven waarbij nu niet meer de relatie tussen werkelijkheid en kunstwerk (als mimesis) centraal staat maar de relatie kunstenaar-kunstwerk-toeschouwer. Voor veel van ons is de waarde van kunst nu niet meer of het kunstwerk technisch goed en natuurgetrouw is gemaakt, maar in de subjectieve dimensie, de manier waarop het op ons gevoel aanspreekt en het in staat is ons mee te sleuren.

Sinds Marcel Duchamp met zijn urinoir in het museum vraagtekens zette bij de grenzen van wat kunst is, is interpretatie pas echt als discussiepunt boven water gekomen. Er zijn dan ook veel theorieën over interpretatie en hoe er geïnterpreteerd zou moeten worden.

Ik bespreek drie kunsttheoretici die ik van belang acht voor de interpretatie vandaag de dag. Ik begin met de oudste theoreticus Erwin Panofsky, waarna ik Michael J. Parsons zal

bespreken en als laatste Susan Sontag, die niet voortborduurde op de traditionele theorieën, maar juist er tegenin gaat.

## I. 1. Erwin Panofsky en zijn iconologische studies

Erwin Panofsky<sup>1</sup> heeft een theorie over interpretatie van de kunst ontwikkeld welke drie stadia bevat. Panofsky gebruikt in zijn theorie termen als iconografie (beschrijving en classificatie van beelden) en iconologie (de interpretatie van beelden). Belangrijk is om te vermelden dat iconologische interpretatie niks te maken heeft met het onderzoeken van de intentionaliteit van de maker van het kunstwerk. Volgens Panofsky kunnen de symbolische waarden in het kunstwerk uiteindelijk erg verschillen met de bewuste intentie van de kunstenaar.

Het eerste stadium van Panofsky's theorie is "*Primary or natural subject matter - (A) factual, (B) expressional - constituting the world or artistic motifs*"<sup>2</sup> zoals hij dat noemt, deze gaat uit van identificatie door herkenbaarheid. Als wij naar een schilderij kijken met een oorlogsscène kunnen we slechts de wapens identificeren en benoemen die we kennen en herkennen de gezichtsuitdrukkingen van de soldaten. In hoeverre we dingen herkennen heeft ook sterk te maken met onze ervaringen en verleden: een historicus die veel van wapens afweet zal meer herkennen dan een leek.

Het tweede stadium is "*Secondary or conventional subject matter, constituting the world of images, stories and allegories*"<sup>3</sup> en heeft te maken met iconografie. In dit stadium ziet de toeschouwer ook thema's, concepten en conventionele betekenissen. De toeschouwer kan voorbij de gezichtsexpressie kijken en zien wat er mogelijk gerepresenteerd wordt.

Het derde en meest omstreden stadium wordt beschreven als "*Intrinsic meaning or content, constituting the world of symbolical values*"<sup>4</sup> en heeft te maken met iconologie. De toeschouwer herkent de intrinsieke betekenis: de politieke houding van een land, een

---

<sup>1</sup> Erwin Panofsky was een Duits-Amerikaans kunsthistoricus uit de 20<sup>e</sup> eeuw. Hij hield zich o.a. bezig met iconologie.

<sup>2</sup> Panofsky (1974: 40-41).

<sup>3</sup> Idem.

<sup>4</sup> Idem.

periode in de geschiedenis, een bevolkingsklasse, een religieuze of filosofische overtuiging et cetera. Dit alles wordt ‘besloten’ door de toeschouwer en gestopt in het werk, zoals ik zei over de iconologische interpretatie.

## I. 2. Michael J. Parsons en zijn ontwikkelingstheorie

Ook Michael Parsons<sup>5</sup> verdiept zich in de interpretatie van kunst en heeft een theorie ontwikkeld in welke hij beweerd dat we volgens een bepaald verwachtingspatroon kunst interpreteren. Parsons denkt ook in stadia, maar anders dan Panofsky bevat zijn theorie vijf stadia. Deze theorie helpt ons beter kijken naar de manier waarop anderen schilderijen begrijpen. De theorie bestaat uit ‘ontwikkelingsstadia’ die niveaus aanduiden van een groeiend vermogen om expressiviteit van kunstwerken te interpreteren. De stadia brengen de onderliggende redenen van mensen om te oordelen zoals ze oordelen, zodat wij op een betere manier naar hun kunnen luisteren, en zien dat hun redenen om iets te zeggen echte redenen zijn en zij daarom als redelijk kunnen benaderen.

Hoewel er grote individuele en ethische verschillen bestaan in het oordelen door verschillende mensen, blijkt dit tot een klein aantal vrij algemene clusters van vooronderstellingen te kunnen worden herleid. In deze theorie van Parsons komt esthetische ontwikkeling aan bod. Er wordt gesteld dat ons begrip van schilderijen samenhangt met onze cognitieve ontwikkeling, en dat ieder opeenvolgend cluster een meer adequaat begrip van schilderijen mogelijk maakt. Deze theorie kent vijf stadia in esthetische ontwikkeling, stadia 1 t/m 3 zijn onderdeel van universele ontwikkeling en kunnen gekoppeld worden aan leeftijd, omdat elk van ons de in de drie stadia omschreven ontwikkelingen doorgaat tijdens het volwassen worden. Het beschrijft geen mensen maar eerder verschillende manieren van denken over kunst. Ze zitten dan ook niet ‘in’ een bepaald stadium, niet mensen maar reacties en redenen vormen voorbeelden van een bepaald stadium.

---

<sup>5</sup> Michael J. Parsons is een hedendaagse research professor en publiceert artikelen en boeken over kunst, waarvan *Oordelen over schilderijen, een cognitief-onwikkelingstheoretische analyse* een belangrijk werk is, zie bronvermelding.

In stadium 1 wordt het schilderij gezien als een verzameling van objecten die ongestructureerd op het vlak zich aan ons voordoen. We zijn tevreden als alle onderdelen herkend zijn en hebben niet de behoefte om ze aan elkaar te relateren.

Er is slechts één waarneming; de onze. We verwachten niet dat anderen onze waarneming delen omdat we daar nog te egocentrisch voor zijn. Dit is onderdeel van onze algemene ontwikkeling en we worden pas op een latere leeftijd bewust van de innerlijke wereld van anderen. Dit stadium kan gezien worden als een reactie van een onschuldig oog, maar is ook minder accuraat en niet in staat de kwaliteiten van het schilderij te erkennen.

In het 2<sup>e</sup> stadium wordt het schilderij begrepen in termen van het onderwerp. Er wordt naar gekeken als ‘mooi’ of ‘lelijk’, die voldoen aan bepaalde maatstaven van de maatschappij, afhankelijk van zijn onderwerp. We zijn dan ook van mening dat een mooi onderwerp een beter schilderij oplevert. Deze interpretatie wordt beïnvloed door onze afkomst, de (sub)cultuur en periode waarin we leven. De geprojecteerde inhoud verschilt per cultuur maar de structuur van dit stadium blijft hetzelfde.

We zijn ons niet bewust van het medium, maar kijken ernaar alsof het een raam is waardoor we het afgebeelde zien, het beste venster is dan ook transparant. Onze waarneming en normen beschouwen we als feitelijk en denken dat iedereen deze ook deelt. We denken niet na over hoe anderen zich voelen maar projecteren onze eigen gevoelens op anderen.

In het 3<sup>e</sup> stadium zijn we ons bewust van onze ervaring en kunnen daarop reflecteren, het wordt onderwerp van onze aandacht. Het onderwerp van het schilderij wordt niet zo concreet opgevat als in het 2<sup>e</sup> stadium, maar meer als een thema dan een ding. We kijken achter het afgebeelde en denken de betekenis te herkennen, welke overigens wordt opgevat in individuele termen van een individuele ervaring en erkennen dit. We verwachten dat de betekenis in onze subjectieve ervaring gevonden zal worden. De stereotypen van ‘mooi’ en ‘lelijk’ worden overstegen en de expressiviteit van het schilderij wordt geïnterpreteerd. Ten opzichte van stadium 2 heeft deze ontwikkeling ook met leeftijd te maken; het besef van subjectiviteit in jezelf en een ander is groter: “De betekenis van kunst moet worden gereconstrueerd en gevat in de ervaring van de toeschouwer en de ervaring van de toeschouwer is noodzakelijk individueel en



subjectief”,<sup>6</sup> aldus Parsons. Ook weten we dat de techniek gebruikt kan worden om bepaalde gevoelens of sferen op te wekken.

In het 4<sup>e</sup> stadium wordt de ervaring niet meer als slechts subjectief gezien, maar als een activiteit die een sociale en openbare context vereist. We weten dat schilderijen, kijkend naar de geschiedenis van de schilderkunst, betekenis hebben. Ook zijn we er bewust van dat het schilderij niet slechts uit onderwerpen en ideeën bestaat, maar ook uit formele kwaliteiten; uit materiaal die op een bepaalde manier wordt gebruikt, compositie en kleuren. Deze elementen krijgen nu betekenis en maken deel uit van de betekenis van het geheel. In dit stadium wordt de techniek hoog gewaardeerd, omdat deze beter begrepen wordt krijgt het meer aandacht dan in stadium 3 maar is nog steeds ondergeschikt aan het onderwerp. Meer een ‘actieve deelnemer’ dan een ‘knecht’ zoals Parsons zegt, die ook zelf een eigen leven kan leiden zonder dat de kunstenaar dit heeft voorzien.

In het 5<sup>e</sup>, laatste en dus het verst ontwikkelde stadium van Parsons kan oordelen over kunst objectief zijn. Aan de ene kant beoordelen wij kunst door onze eigen ervaring te ondervragen en aan de andere kant geven we redenen voor onze interpretaties en oordelen en verwachten dat deze redenen te begrijpen zijn. Met deze ontwikkeling komt het voortdurend rechtvaardigen van redenen en het controleren van de relevantie van de reactie, of de gegeven redenen wel echt op het werk zijn gebaseerd en niet op iets wat slechts idiosyncratisch is. We zijn voortdurend bewust van de vraag of onze ervaring universeel is of meer idiosyncratisch en daarom niet relevant. Onze wijze van zien en onze ‘categorieën van begrijpen’ worden in het laatste stadium niet als vast genomen en er worden redenen voor interpretatie gezocht die voor iedereen toegankelijk zijn. Als we verkeerde interpretaties willen vermijden en oude zienswijzen achter ons willen laten moeten we onze ervaring elke keer weer opnieuw onderzoeken en uitleggen. Hierdoor kun je transparantie bereiken, dat is volgens Parsons de beste manier om helderheid te verkrijgen over de veranderende ik: “De betekenis van een kunstwerk is niet langer equivalent aan een individuele ervaring, maar aan wat er op discursieve wijze over kan worden gezegd door een groep van personen [...] De betekenis is publiek, een deel van

---

<sup>6</sup> Parsons (1987: 99).

een complex historisch web van betekenissen die tezamen een artistieke traditie vormen”.<sup>7</sup>

### I. 3. Susan Sontag en haar betoog

De stadia van deze twee interpretatietheorieën komen redelijk overeen. Susan Sontag<sup>8</sup> daarentegen ziet alles vanuit een ander perspectief en pakt het anders aan. Sontag heeft geen ontwikkelingstheorie geschreven maar een essay: ‘Against Interpretation’. Ze vindt dat we tegenwoordig te veel bezig zijn met het interpreteren van kunst. Interpreteren is een onderwerp op zich geworden en maakt het kunstwerk kapot, zegt ze. Iets waar we ‘vorm’ tegen hebben leren zeggen wordt gescheiden van iets waar we ‘inhoud’ tegen hebben leren zeggen.

Sontag vindt het begrip inhoud ergerlijk, ze noemt het een ‘subtiele of nog niet eens subtiele vorm van filisterij’, het zit de ontwikkeling in de weg. Het begrip is ernstig in ons geworteld en wordt gebruikt als een bepaalde manier om kunstwerken te benaderen: “De overgrote nadruk op het begrip ‘inhoud’ wordt verduurzaamd door de eeuwigdurende onuitputtelijke bezigheid die wij *interpretatie* noemen.” Hierdoor wordt het kunstwerk al benaderd met het idee dat er zoiets als inhoud van een kunstwerk bestaat en dus met het idee om die inhoud, de bedoeling of het idee eruit te halen, te interpreteren: te vertalen.

Sontag maakt de vergelijking met het interpreteren van oude teksten: “We zien dat interpretatie een zekere discrepantie veronderstelt tussen de voor de hand liggende betekenis van de tekst en de behoeften van (latere) lezers. Het is een poging om die discrepantie tot een oplossing te brengen”.<sup>9</sup> Vaak gebeurde het dat een tekst niet meer acceptabel of begrijpelijk was voor een volgende periode maar toch behouden wilde worden. Daar noemt Sontag interpretatie een ‘radicale strategie om een oude tekst die

---

<sup>7</sup> Parsons (1987: 101).

<sup>8</sup> Susan Sontag is een Amerikaanse schrijfster, essayist en politiek activiste. Ze schreef o.a. een essay waarin ze haar kritiek uit over de manier waarop kunst wordt geïnterpreteerd: *Against Interpretation* (zie bronvermelding).

<sup>9</sup> Sontag (1969: 193-194).

kostbaar geacht wordt om hem te verwerpen te kunnen behouden door hem op te lappen'. Maar ook zonder grote veranderingen wordt de tekst gewijzigd terwijl de vertaler denkt dat hij hem slechts begrijpelijk heeft gemaakt door 'de werkelijke betekenis' te onthullen. De inhoud wordt tot iets wezenlijks en de vorm tot iets bijkomstigs gemaakt. Of we het kunstwerk nu zien als afbeelding van de werkelijkheid (mimesis) of als uitspraak van de kunstenaar, de inhoud blijft nog altijd het belangrijkste.

Interpretatie 'oude stijl', zoals Sontag dat verwoordt, was opdringerig maar had respect; het gaf een tweede betekenis boven op de letterlijke betekenis. Interpretatie 'moderne stijl' holt uit, het graaft achter de letterlijke betekenis, op zoek naar een 'sub-tekst' die als originele tekst wordt gezien. Interpretatie komt, in de meeste gevallen, neer op het weigeren om een kunstwerk met rust te laten; interpretatie manipuleert en conformeert kunst.

Veel kunstenaars, vooral in de moderne schilderkunst, storen zich hier aan en doen pogingen te ontsnappen aan interpretatie door decoratieve of anti-kunst te maken. Moderne schilders werken abstract, een poging om inhoud in gewone betekenis te vermijden: "waar geen inhoud is is ook geen interpretatie mogelijk".<sup>10</sup> Ook de pop-art kunstenaars doen een poging, doordat hun kunst zo op zichzelf staat en zo zichzelf is, valt er ook niks te interpreteren.

Zelfs nu de theoretici vandaag de dag de denkwijze over kunst als weergave van de realiteit hebben laten varen en zich richten op kunst als subjectieve expressie komt de inhoud nog steeds op de eerste plek. Tegenwoordig weliswaar misschien minder figuratief, maar niet minder hoofdzakelijk.

Sontag vindt dat er op zo'n manier naar kunst gekeken moet worden zodat het het kunstwerk dient en niet van zijn plaats dringt. Haar conclusie is dat er ten eerste meer aandacht zou moeten worden besteed aan de vorm: grondigere beschrijvingen van de vorm zou voor een evenwicht kunnen zorgen. Transparantie is daarbij ook erg belangrijk, de uitstraling ervaren van de dingen op zichzelf, van de dingen zoals ze zijn. Interpretatie neemt de zintuiglijke ervaring als vanzelfsprekend maar we moeten onze zintuigen heroveren en kunst, en zo ook onze eigen ervaring, echter en directer maken. Uiteindelijk

---

<sup>10</sup> Sontag (1969: 196).

concludeert Sontag: “De beste kritiek is die welke overwegingen met betrekking tot de inhoud doet opgaan in overwegingen met betrekking tot de vorm”.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Sontag (1969: 197).

## II. Waarneming

Waarnemen gaat vanzelf, het is willekeurig, meer eigen dan het moment waarop wij bewust onze ogen ergens op richten wordt het niet, want voor de rest wordt alles bepaald door externe factoren. Of toch niet? Waarnemen gebeurt zonder dat we het opmerken, net als ademen. Wanneer we ons bewust zijn van het (geestelijke) verwerkingsproces tijdens het waarnemen noemen we het ‘interpreteren’, als we er ons niet bewust van zijn noemen we het ‘zien’. Normaal gesproken associëren we het kijken met iets rationeels. We denken dat zien ongecompliceerd is. We richten onze ogen gewoon op de dingen die we willen zien, met al het zichtbare daar omheen, en denken dat onze ogen ons de waarheid over de wereld vertellen zonder het te vertekenen. Maar eigenlijk is zien helemaal niet zo simpel. De wereld van de mens is niet alleen een wereld van objecten: het is een wereld van symbolen waarin het onderscheid tussen werkelijkheid en projectie niet bestaat.

In dit hoofdstuk zal ik twee theoretici behandelen: Ernst Gombrich, wie veel invloed heeft gehad op de manier waarop wij naar kunst kijken en James Elkins, niet zo bekend als Gombrich, maar wel met een visie op waarneming welke zich onderscheidt van de traditionele opvattingen en welke van groot belang is voor mijn beeldend werk, juist door deze onderscheidende visie.

### II. 1. Ernst Gombrich en illusie

Ernst Gombrich<sup>12</sup> hield zich bezig met de filosofie van de perceptie. In zijn boek ‘Art and illusion’<sup>13</sup> gaat hij in op hoe illusie ons kan doen geloven in iets wat er niet echt is, en hoe vanzelfsprekend illusietechnieken zijn geworden en dat we er daarom niet meer zo van bewust zijn.

Toen het perspectief werd uitgevonden was het iets heel magisch, maar we hebben dit moeten leren zien. Aboriginals bijvoorbeeld, herkennen in ons perspectief helemaal geen

---

<sup>12</sup> Ernst Gombrich was een belangrijke Oostenrijkse kunsthistoricus uit de 20<sup>e</sup> eeuw, hij heeft veel artikelen geschreven omtrent waarneming.

<sup>13</sup> Zie bronvermelding.

ruimte en diepte, net als dat wij hun schilderijen soms niet kunnen ‘zien’ en begrijpen. Dit heeft te maken met ons verwachtingspatroon, we zijn bepaalde manier van weergeven gewend. Hetzelfde met het suggereren van schaduw, dit wordt door sommige andere culturen slechts als donker vlak gezien terwijl het voor ons Europeanen voor zichzelf spreekt dat het schaduw is, daar denken we nauwelijks nog over na. Volgens Gombrich nemen we de werkelijkheid eerder waar door wat we weten dan door wat we zien. We hebben een bekend vertrekpunt nodig om te kunnen zien wat er afgebeeld wordt.

In 2011 vloog er een helikopter over de grens van Brazilië-Peru waar een wild Indisch volk leeft.<sup>14</sup> Toen dit volk de helikopter in de lucht zag dachten zij dat het een grote vogel was die overvloog. Dit onbekende beeld delen zij toe aan hun categorieën van verstaan. Deze mensen hadden nog nooit een helikopter gezien en omdat, uit hun categorieën van verstaan of ook wel referentiekader, de vogel het dichtst bij wat zij hebben gezien komt, is dit een vreemd soort vogel voor hun. Op deze manier begint volgens Gombrich ook een kunstenaar met wat hij weet, en niet wat hij ziet en handelt hier ook naar. Een voorbeeld die Gombrich hiervoor aanhaalt is de gravure van Hendrick Goltzius waarin hij tracht een aangespoelde walvis zo waarheidsgetrouw mogelijk te tekenen. Maar de walvis klopt niet helemaal; het lijkt erop dat de kunstenaar de kleine vinnen voor oren heeft aangezien. De kunstenaar werd beïnvloed door het kopschema van de mens en heeft daarom de vinnen te dicht bij de ogen heeft getekend.

---

<sup>14</sup> Artikel en film over deze kwestie op [www.uncontactedtribes.org/brazilfootage](http://www.uncontactedtribes.org/brazilfootage).



Hendrick Goltzius, *Op de Hollandse kust aangespoelde walvis*, 1598, gravure, verzameling F. Muller, Rijksmuseum, Amsterdam

Volgens Gombrich hangt het vertrekpunt van de kunstenaar ook af van zijn cultuur. Zo werd de Notre Dame door kunstenaar Matthäus<sup>15</sup> getekend als symmetrisch gebouw met grote ronde ramen terwijl in werkelijkheid dit gebouw helemaal niet zo symmetrisch is en smalle Gotische ramen heeft met spitse bovenkant. Omdat hij uit een andere tijd komt heeft hij andere normen en waarden en passen op een of andere manier de echte vormen van het gebouw niet in zijn vormenwereld (en dus niet in zijn categorieën van verstaan). De kunstenaar begint niet met zijn gezichtsimpresie maar met zijn idee van het geziene zo zegt Gombrich dat de kunstenaar, net als een schrijver, een ‘vocabulaire’ nodig heeft voordat hij iets kan creëren.

Kunstfilosofen die op Gombrich voortborduren zeggen dat er nieuwe elementen aan de verzameling beeldcategorieën worden toegevoegd en er verbanden worden gelegd tussen eerdere al bestaande elementen. Kunst is dan ook een onderzoek naar hoe het onbekende aan het bekende kan worden toegevoegd. Door deze dingen te combineren en nieuwe dingen een plaats te geven in onze categorieën van verstaan, kan een nieuwe visie ontstaan en dus ons bewustzijn worden vergroot, aldus Gombrich. Toen Picasso Getrude

<sup>15</sup> Graveur uit Zwitserland.

Stein, een Amerikaanse dichteres die hij goed kende, naschilderde, zeiden haar vrienden dat het schilderij niet op haar leek. Picasso zei dat dat nog wel zou komen. Hiermee bedoelde hij dat bepaalde uiterlijke eigenschappen van Stein pas zichtbaar werden door het schilderij van Picasso, net als perspectief leren lezen. Door het schilderij veranderde de werkelijkheid ook. Omdat er een andere kant van Stein dan men gewend was werd afgebeeld, keek niemand meer helemaal hetzelfde naar Getrude Stein.

## II. 2. James Elkins en zijn waarnemingstheorie

Ook James Elkins, kunsthistoricus, houdt zich bezig met onze waarneming. In het boek *'The object stares back – on the nature of seeing'*<sup>16</sup> vertelt James Elkins hoe het zicht een van de meest irrationele en selectieve zintuigen is: "It is immensely troubled, cousin to blindness and sexuality, and caught up in the threads of the unconscious".<sup>17</sup> En hij bedoelt niet alleen de letterlijke focus van het oog, dat terwijl je deze zin leest je de volgende of de vorige niet kan lezen, maar ook de andere dingen die ons ontgaan: de rode oorbellen die je moeder gister droeg of dat je je niet herinnert dat er een rivier langs de straat loopt waar je net liep. Deze beelden vallen niet binnen onze interessegebieden en hebben geen mogelijk nut voor ons, aldus Elkins.

Ook verteld hij dat we fictie niet kunnen ontvluchten, het is onze eigen werkelijkheid die wij maken. Fictie maakt deel uit van de mens. Ons gehele bewustzijn is gevuld met onze eigen ideeën over hoe de wereld in elkaar steekt. Onze perceptie van wat we zien komt altijd voort uit onze emoties en ervaringen. Fictie is daarom ook onderdeel van onze werkelijkheid. Ons 'logisch' denken is een illusie gebaseerd op een opeenvolging van ingewikkelde irrationele en onlogische fragmenten van beelden en ervaringen die wij in ons hebben bewaard. De zogenaamde 'werkelijkheid' (en 'betekenis') bestaat uit deze irrationele en onlogische beelden die wij zelf genereren.

Het gaat er volgens Elkins niet alleen om naar wat we kijken, maar ook om wat er bekeken wordt en de extra lagen betekenis die we toekennen aan wat we zien. Dit is

---

<sup>16</sup> Zie bronvermelding.

<sup>17</sup> Elkins (1996: 11).



selectief en vervlochten met onze verlangens, onze dromen, onze behoeften, onze intenties en ons handelen. Hoe we iets ervaren en hoe we de rest van de wereld zien is gebaseerd op onze hele systeem van zintuigen, herinneringen en dromen. Alles is verbonden met elkaar.



Elisabeth Jerichau-Baumann, *Havfrue*, 1873, olieverf op canvas, Ny Carlsberg Glyptoteket

“What is an image of a mermaid, if not a picture of someone’s desire? If the need is pressing and the world is not forthcoming, then vision will dictate how the object of desire can be created”.<sup>18</sup> aldus Elkins. Een visuele honger heeft tot dit schilderij geleid. Afbeeldingen en kijken werken ongeveer op dezelfde manier, zegt Elkins. Afbeeldingen vertellen veel over de manier waarop wij kijken. Dit schilderij is niet slechts de verbeelding van de kunstenaar: het is een object van begeerte. Hij wordt niet onopgemerkt opgeslagen in ons geheugen, het activeert begeerte, net als dat andere afbeeldingen pijn, geluk of angst oproepen. Kijken is alles behalve gewoon.

---

<sup>18</sup> Elkins (1996: 30-31).

Elkins verteld hoe wij denken ‘gewoon’ maar te kijken, zoals wanneer je bij een vitrine van een winkel staat en de winkelier vraagt of hij je kan helpen en je antwoord dat je gewoon even aan het kijken bent. Volgens Elkins is dit niet waar, omdat je geïnteresseerd bent in het product waarnaar je kijkt, of dat het op een of andere manier voor je van nut kan zijn.

Hij gebruikt de zin ‘The observer looks at the object’ voor zijn uitleg dat er geen enkele situatie bestaat waarin één toeschouwer staat die de vormen en feiten van een object waarneemt zonder enige gevoelens of gedachten. Deze geciteerde zin van Elkins, verteld hij, is slechts voor een fractie van een seconde waar want “the observers -multiple moments of myself- look among the objects”.<sup>19</sup> Om dit te verduidelijken haalt hij hierbij een mooi voorbeeld aan; hij verplaatst de zin ‘The observer looks at the object’ door ‘The soldier kills the enemy’. Het klinkt als een duidelijke actie, een actie die slechts één richting uit gaat, zonder dat er verder iets verandert tussen de hoofdpersonen. Als een kogel schiet de staar van de toeschouwer naar het object en zoals de moord de soldaat verandert, verandert het object de toeschouwer. Als we spreken over kijken, verteld Elkins, veranderen de toeschouwer en het object elkaar en gaat betekenis beide kanten op: “To see is to be seen, and everything I see is like an eye, collecting my gaze, blinking, staring, focusing and reflecting, sending my look back to me”,<sup>20</sup> aldus Elkins.

Sommige filosofen, waaronder Elkins, beweren dat veel objecten en soms zelfs hele situaties eigenlijk niet bestaan voordat ze door een persoon, althans een bewustzijn, worden waargenomen. Zij zeggen dat elke waarneming incompleet is: van een huis zie je bijvoorbeeld alleen de voorkant, en niet de achter- en binnenkant, maar dat wil niet zeggen dat je geloofd dat alleen de voorkant bestaat, je herinnert je dat huizen een achter- en binnenkant hebben en verwacht dat je die ook zult zien als je rond of in het huis loopt. Op deze manier is alles projectie, gevormd door de mens die zijn eigen werkelijkheid schept.

---

<sup>19</sup> Elkins (1996: 39)

<sup>20</sup> Idem (51).

### III. Interactie kunstwerk-toeschouwer

Doordat het zwaartepunt van het object naar subject is geschoven wordt opeens de relatie kunstenaar-kunstwerk belangrijk, omdat het kunstwerk nu de innerlijke wereld van de kunstenaar representeert en niet meer zozeer de bekende werkelijkheid (in hoeverre dat al werkelijk was). De relatie toeschouwer-kunstwerk is ook belangrijker geworden: we hebben des te meer te maken met de subjectiviteit van de kunstenaar, maar ook van de toeschouwer. Toen kunstwerken nog representatief voor de werkelijkheid waren, werd er weinig van de toeschouwer gevraagd en werd er ook minder aan de toeschouwer gegeven om te interpreteren, om zelf in te vullen. Het hedendaagse kunstwerk zit vol eigenzinnige verwijzingen, verschillende culturen en samensmeltingen van bekende beeldtalen. Tegenwoordig zijn er meer leegtes om in te vullen, elk kunstwerk heeft zijn eigen beeldtaal. Door deze diversiteit aan nieuwe (combinaties) beeldelementen en de afwezigheid van herkenbare gegroepeerde kunstenaars, is het moeilijker dan voorheen om de werken te categoriseren en dus te begrijpen. Elk werk moet op zich bekeken worden, in zijn eigen beeldtaal. Men kan er niet meer vanuit gaan dat er afspraken zijn over de beeldtaal van kunst, zoals metaforen en beeldelementen van waaruit het kunstwerk nog niet lang geleden begrepen kon worden, zoals in *Hall's iconografisch handboek*.<sup>21</sup> Hierin wordt bijna elk symbool uit de beeldende kunst als metafoor behandeld, het handboek is bedoeld om schilderijen met wereldlijke onderwerpen en thema's als klassieke mythologie en klassieke geschiedenis (bijbel en christendom) beter te leren begrijpen. Maar deze collectieve betekenissen zijn meestal niet meer van toepassing op de hedendaagse kunst.

#### III. 1. Mark Manders en zijn beeldtaal

Neem Mark Manders, een vooraanstaand kunstenaar van deze tijd. Hij staat erom bekend dat hij met zijn installaties, sculpturen en tekeningen een eigen, unieke beeldtaal heeft

---

<sup>21</sup> *Hall's iconografisch handboek, Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*, James Hall, Primavera Pers, 1992.

gecreëerd. Het is ook echt een taal met verschillende symbolen en beeldelementen, maar niet zoals die in Hall's handboek.

Manders wilde altijd schrijver worden, totdat hij ontdekte dat hij kon 'schrijven' met objecten. Dat laatste had zijn voorkeur omdat objecten 'echt in de wereld' zijn. Hij zet zijn gedachten om in eigen, unieke beeldelementen. Omdat aan deze objecten/beeldelementen weinig of geen collectieve betekenissen vastzitten, vraagt Manders – zoals ik hiervoor vertelde over deze eigenheid – veel van de toeschouwer. Hij kan niet putten uit de collectieve betekenissen en put daarom uit zijn eigen betekenissen. Dat biedt veel vrijheid voor verschillende interpretaties. Een goed voorbeeld van deze unieke beeldtaal met eigen betekenis is het volgende werk: *Nocturnal Garden Scene*.



Mark Manders, *Nocturnal Garden Scene*, 2005, hout, glas, zand en verschillende materialen, S.M.A.K., Ghent

In dit werk komen drie ideeën van Manders samen: 1. de kunstenaar had de wens om twee objecten op precies dezelfde plek op tafel te zetten (wat fysiek onmogelijk is), 2. de wens om zijn eigen borstkas pijnloos te openen en zijn pompende hart te bekijken, 3. hij vond slaphangende touwen een mooi element vanwege de melancholie die het heeft en

wilde dat in een kunstwerk verwerken. Het moment waarop deze drie ideeën samenkwamen, was toen Manders besloot om een kat op dezelfde plaats als het slap hangende touw te leggen. De enige manier om dit te bereiken was om de kat in tweeën te delen, want als hij het touw in tweeën zou delen, zou het geen slaphangend touw meer zijn. De kat daarentegen is in tweeën gedeeld nog steeds een kat.

Je bent het hoogstwaarschijnlijk met mij eens als ik zeg dat het onmogelijk is om al deze gedachten van de kunstenaar naadloos waar te nemen vanuit slechts het werk. Voor Manders is dat echter geen probleem, het is voor hem niet belangrijk of de toeschouwer de gedachtegangen achter zijn werk weet te vangen: “The story of how this sculpture came about is ultimately irrelevant to whatever power it may have. The work has now been set up in the world as a *fait accompli*, and operates as an image. I am sure it will mean something different to each viewer”.<sup>22</sup>

Met andere woorden: het werk gaat altijd een eigen leven leiden, los van de kunstenaar. Maar let op: niet los van de toeschouwer. Manders is van mening dat de toeschouwer zelf het kunstwerk in zijn gedachten reconstrueert. De toeschouwer vormt in zijn gedachten ook het idee van wie ‘Mark Manders de kunstenaar’ zou zijn. Dit zegt meer over de toeschouwer zelf dan over Mark Manders, want het zijn de gedachten van de toeschouwer die ‘Mark Manders de kunstenaar’ en zijn werken construeert.

Zelfs als de toeschouwer het ‘bij het juiste eind’ lijkt te hebben (lees: tot dichtbij het concept van de kunstenaar is gekomen) zal deze nooit volledig gelijk zijn aan het concept en de intenties van de kunstenaar. Je kunt dit gegeven vergelijken met gedichten: al vindt de dichter de juiste woorden, dan nog maakt de luisteraar of lezer zich ze eigen. De luisteraar/lezer ziet de woorden en zinnen door zijn eigen referentiekader en geeft er zijn eigen betekenis aan. “De schrijver zelf is de ideale lezer van zijn eigen tekst”, aldus Piet Gerbrandy in zijn boek *De gong en de rookberg*<sup>23</sup>, omdat hij de tekst precies zo interpreteert als het bedoeld is. Een andere lezer maakt de tekst weer tot iets anders, dus een andere toeschouwer maakt het kunstwerk weer tot iets anders.

Ernst Gombrich vertelt dat wij een bekend vertrekpunt nodig hebben om een bepaald beeld – zoals de gigantische vogel van het Indische volkje en in deze kwestie

---

<sup>22</sup> Beschikbaar online: [www.markmanders.org/works-b/nocturnal-garden-scene/](http://www.markmanders.org/works-b/nocturnal-garden-scene/).

<sup>23</sup> In dit boek pluist Piet Gerbrandy twee gedichtenbundels van de dichters Ter Balkt en Hamelink uit.

bijvoorbeeld de bierflesjes op tafel – te categoriseren in de juiste categorie. De zwarte bierflesjes kunnen een bepaalde toeschouwer herinneren aan zijn kroegavonden terwijl het een ander doet denken aan bierflesjes in as. Het is de toeschouwer die het werk (re)construeert.

### III. 2. Annika von Hausswolff en onze manier van kijken

Annika von Hausswolff, een Zweedse kunstenares, zegt over deze kwestie: “All people have widely diverging experiences of things. It's actually quite strange. We believe that we understand one another when we communicate and we think we know what the other person is talking about. But we all have such different experiences and frames of reference. It is a miracle that we can keep the world together – but then again it does fall apart sometimes”.<sup>24</sup>

In het werk *Everything is connected, he, he, he* van Von Hausswolff hangt een wasbak aan een muur met lichtblauwe tegeltjes, de kraan staat open en er ligt een rode panty in, het lijkt alsof deze het putje blokkeert want de wasbak zit vol met water. Terwijl het een doodgewone wasbak met een doodgewone panty is, doet de doorweekte, donkerrode panty aan bloed denken, het is alsof een moordenaar het bloed van zijn handen heeft gewassen.

Door het gemene lachje in de titel is het statement ervan opeens niet zo onschuldig meer als dat het normaal gesproken zou zijn. Door de samenstelling van de titel wordt bij de toeschouwer een gevoel van angst versterkt of, als dat er nog niet was, opgeroepen.

---

<sup>24</sup> Beschikbaar op het internet: [www.mistermotley.nl/en/how-to-live/annika-von-hausswolff-world-one-big-misunderstanding](http://www.mistermotley.nl/en/how-to-live/annika-von-hausswolff-world-one-big-misunderstanding).



Annika von Hausswolff, *Everything is connected, he, he, he*, 1999, foto op plexiglas.

Von Hausswolff staat bekend om de onlogische, vreemde werelden die ze in haar foto's ensceneert. Ze onderzoekt de verbanden die wij als toeschouwer leggen tussen de objecten en beelden uit deze wereld. Veel van haar werken komen voort uit haar interesse voor waarneming: "She shows us what we see and recognise from real life while intertwining our seemingly 'pure' visual impressions with the extra layers of meaning that we add, consciously or not, in order to make sense of life".<sup>25</sup>

Von Hausswolff gebruikt in haar werk regelmatig herinneringen uit haar kindertijd, zoals de panty van haar moeder of een satijnen gordijn. Ook gebruikt ze flarden uit haar dromen. Door flarden van verschillende realiteiten samen te voegen, komt er een wereld tot stand die op een vreemd niveau tot het gevoel spreekt. Bekende en onbekende combinaties zorgen voor een verwarrende mix van gedachten en gevoelens.

James Elkins illustreert Annika von Hausswolff in zijn standpunt over fictie: voor haar zijn de fysieke objecten om ons heen net zo goed fictie. Ons hele bewustzijn bestaat uit

---

<sup>25</sup> Von Hausswolff (2013: 33).

subjectieve, irrationele en onlogische beelden die wij zelf construeren. Wat wij waarnemen is altijd afhankelijk van wat we in ons leven hebben meegemaakt. In veel werken, zoals onder anderen *Everything is connected, he, he, he*, maakt zij gebruik van deze irrationele en onlogische beelden.

Zoals Panofsky pleit: alle betekenis in het kunstwerk wordt besloten en erin gestopt door de toeschouwer. Om dit nog extra te versterken, kiest Von Hausswolff ervoor om haar foto's groot af te drukken en laag, tot bijna op de grond, op te hangen. Zo spreken de foto's direct tot het gevoel van de toeschouwer. Ze wil namelijk dat de toeschouwer haar werk en de vermoedelijke achterliggende motieven niet alleen met zijn ogen benaderd, maar vooral ook met zijn 'buik'.

Net als Elkins gaat het voor Von Hausswolff niet alleen om wat we zien. Het gaat ook om wat er zich afspeelt in de beleving van de toeschouwer en de extra lagen betekenis die toeschouwers aan de beelden toekennen. Zoals Elkins zegt: "*just looking is a lie*"<sup>26</sup>, omdat zien altijd verwickeld is met onze verlangens, dromen en behoeften.

De objecten in het werk van Von Hausswolff ondergaan een betekenisverschuiving, de wasbak, de stoel, het raam: ze zijn niet langer de alledaagse objecten die je uit het leven kent. Ze vindt dat het is alsof de objecten in haar foto's surreëel worden, vreemde krachten bezitten en uit een ander universum komen. Alsof ze hun eigen aura en eigenschappen hebben. Dat klopt voor een deel, maar dit is slechts het betekenispotentieel van de objecten. Het betekenispotentieel wordt ingevuld door de toeschouwer, het is de toeschouwer die de scène maakt tot hoe hij over komt op hem. Dit kan natuurlijk wel sterk overeenkomen met de verbeelde scène van een andere toeschouwer. Bijvoorbeeld omdat zij in dezelfde cultuur zijn opgegroeid, dezelfde verhalen hebben gehoord of hebben geleerd wat als normaal en niet normaal beschouwd wordt.

Maar door de samenstelling van de objecten (en in haar werk soms ook anonieme mensfiguren) wordt het betekenispotentieel van de beeldelementen wel meer geactiveerd. Er is ruimte voor de toeschouwer om de beeldelementen te combineren en associëren. En doordat de objecten/elementen geheel ontdaan zijn van persoonlijkheid, kan de toeschouwer in vrijheid interpreteren en zijn zelf gegenereerde betekenis aan het element

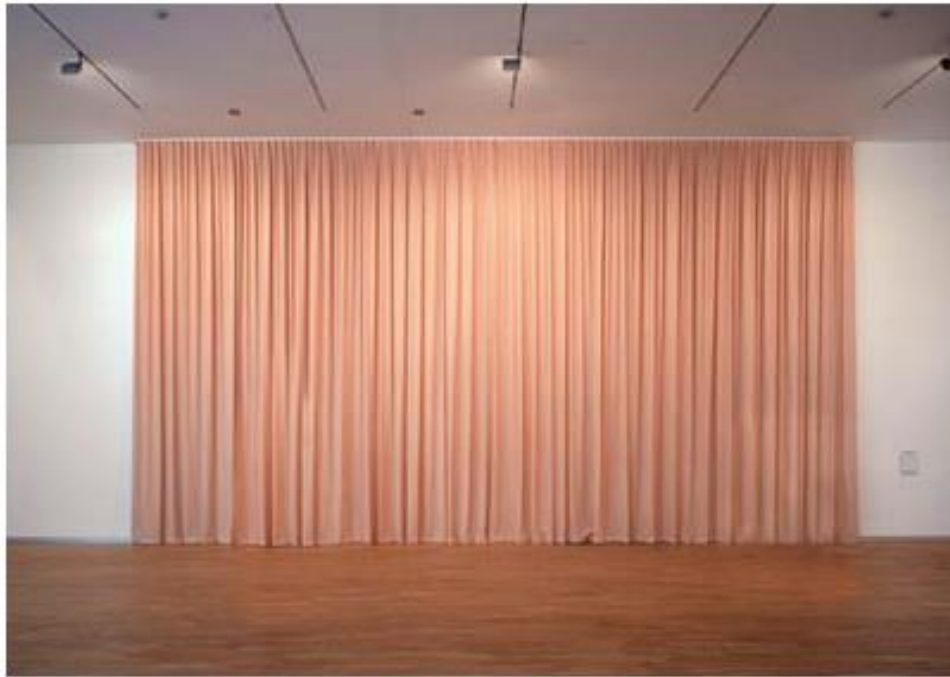
---

<sup>26</sup> Elkins (1996: 20).



toevoegen.

Hoe meer gedefinieerd en persoonlijker het beeld, hoe minder uiteenlopend betekenispotentieel het heeft. Dit komt omdat al het potentieel één richting uit wijst. Als de isolatie van een herkenbaar beeldelement groter wordt en het ingebedde verhalende karakter – het persoonlijke – afneemt neemt de interpretatieve vrijheid toe. Dit is in tegenstelling tot wat men zou denken.



Annika von Hausswolff, *The memory of my mothers underwear transformed into a flameproof drape*, 2013, roze satijn, formaat verschilt.

Het eerste werk maar vooral ook bovenstaand werk van Annika von Hausswolff, *The Memory of my Mother's Underwear Transformed into a Flameproof Drape*, is daar een goed voorbeeld van. Het is een roze, satijnen gordijn dat aan de muur hangt. Het beeld is in eerste instantie onpersoonlijk: de vorm en kleur kunnen niet veel minder elementair aan de toeschouwer worden voorgelegd. Dat wat hoogstwaarschijnlijk alle toeschouwers herkennen, is dat het een gordijn is met een bepaalde kleur en textuur.

Als de toeschouwer dit beeld ziet, verdwaalt hij wellicht in een oneindige zee van mogelijke interpretaties. Hoe meer primair, elementair, abstract het beeld en hoe minder persoonlijk en minder poespas er in een beeld waar te nemen is, des te meer de

toeschouwer vanuit zijn eigen ‘categorieën van verstaan’ moet putten. Het is moeilijker een beeld te categoriseren waar we weinig handvatten in vinden, dan een beeld waaraan veel handvatten zitten (lees: waarin veel te herkennen is). Als er veel te herkennen is in het beeld is het makkelijker het beeld te categoriseren, omdat er veel is dat zou kunnen overeenkomen met onze categorieën van verstaan.

Als we de titel erbij halen, wordt het opeens een heel ander werk, veel minder abstract dan zonder de titel. De titel geeft je een handvat, een richting om het te interpreteren. Het gordijn – dat eerst een leeg doek was waarop de toeschouwer zijn herinneringen en gedachten projecteerde in alle mogelijke richtingen – wordt door de titel opeens een heel ander gordijn. Het satijnen gordijn is geen satijnen gordijn meer, het is Von Hausswolff’s moeder en haar ondergoed. Door de titel te lezen, definieert de tekst het doodgewone gordijn in jouw gedachten tot haar moeders ondergoed dat tegelijkertijd een vuurvast laken is. Het is dus niet de titel die het werk verandert, het zijn de gedachten van de toeschouwer met daarin opgenomen de titel die het werk veranderen.

Er bestaat dus een verschil tussen wat je ziet en wat je je voorstelt of verbeeldt. Alle theorieën die ik hiervoor heb besproken, bepleiten dat minstens gedeeltelijk. Er zit een verschil tussen wat ik zie en wat ik me voorstel, en wat jij ziet en wat je je voorstelt. Zoals in de voorbeelden van Ernst Gombrich over cultuur en tijdsperiodes: de graveur die de vinnen op een andere plek tekende dan waar ze werkelijk zitten, omdat hij zich voorstelde dat vinnen net als bij de mens op de plek van de oren horen. Of de Aborigines die ons perspectief en schaduwen in schilderijen niet herkennen, omdat zij dit niet gewend zijn. Zoals in de theorie van James Elkins, waarin hij vertelt dat wat je ziet verward is met je verlangens en dromen, dat wij zelf onze hele wereld samenstellen uit irrationele voorstellingen en wat je je voorstelt terwijl je de etalages van de winkels in kijkt. En Sontag die zegt dat wij denken een kunstwerk begrijpelijk te maken, terwijl we alleen onze eigen voorstellingen loslaten op wat we zien en het geziene conformeren.

### III. 3. Joëlle Tuerlinckx en haar installaties

Joëlle Tuerlinckx streeft met haar werk naar een directere manier van kijken, een

onbevooroordeelde, nieuwsgierige observatie die niet van te voren al door bijgevoegde teksten een richting in worden gestuurd. Daarom zijn veel van haar exposities niet van bijschriften en inleidende teksten voorzien. Dit geeft de toeschouwer de vrijheid zich te bewegen door haar installaties en ze te interpreteren, te kijken als een onbevooroordeeld kind. Bijvoorbeeld in de expositie *Wor(ld)k in progress?* zijn de zalen van galerie Arnolfini geclassificeerd in een lexicon: elke zaal (die elk één werk/installatie is) heeft een letter en een titel. Waar je zou denken dat deze categorisering en titels duidelijkheid verschaffen, is het voor de toeschouwer verre van makkelijk om toegang te krijgen tot het werk: “De bezoeker wordt verplicht zich door een gecompliceerd referentiesysteem heen te worstelen, dat elke rechtstreekse relatie tussen duiding en werk onderuit haalt”.<sup>27</sup>



Joelle Tuerlinckx, zaal van *Wor(ld)k in progress?*, 2012, verschillende materialen, Arnolfini.

In deze en andere tentoonstellingen neemt Tuerlinckx oude werken, of delen ervan, en zet ze in een nieuwe context. Ze noemt het de ‘reactivering’ van oudere werken. Dit is een fundamenteel onderdeel van de totstandkoming van haar nieuwe werk: het archiveren, ordenen, bijhouden en terughalen van oude werken. Hiermee wordt het tentoonstellen zelf ook een van haar onderwerpen ze speelt met de normen van het tentoonstellen en de verwachtingen van de toeschouwer. Doordat ze (gedeelten van) oud werk terughaal en in

---

<sup>27</sup> De Witte Raaf nr.160 (2012: 1).

een nieuw werk verwerkt of bij een tentoonstelling voegt, ontstaan er nieuwe verbanden. Door het werk in een andere, nieuwe context te plaatsen veranderen de betekenissen van de objecten die ze gebruikt.

Tuerlinckx vertelt dat iets doen in je atelier, of datzelfde gebaar maken in een museum, radicaal verschillende intenties en gevolgen heeft. Ze had ooit op een muur van een museum geschetst en wilde de schetsen laten staan voor het publiek. Op dat moment begreep ze dat een museumwand iets anders is dan een ateliermuur of -vloer en dat ze daarmee kon spelen. Deze verschuiving van intentie en betekenis gebruikt zij sindsdien in haar werk.

Tuerlinckx' werk is redelijk anoniem, je herkent een manier van werken, een stijl, maar niet een handschrift. Geen handschrift om te lezen maar slechts objecten die met elkaar communiceren, althans: waar wij verbindingen tussen leggen. Ze gaat improviserend te werk en haar werk is elementair op zo'n manier waar ik het eerder over had: hoe meer primair, elementair, abstracter het beeld, en hoe minder persoonlijk en minder poespas er in een beeld waar te nemen is, des te meer de toeschouwer vanuit zijn eigen categorieën van verstaan moet putten.

Het gaat om een fundamentele, bijna dierlijke strategie, die neerkomt op 'de minimalistische ethiek om zo min mogelijk te doen'. Het minst mogelijke doen, kan op een vreemde manier het werk van een heel leven zijn, aldus Tuerlinckx. Zo min mogelijk doen roept ook het gewilde effect van interpretatie en verbazing op.

Joëlle Tuerlinckx is van mening dat de conceptuele kunst voor een soms storende erfenis heeft gezorgd maar deze stroming blijft daarom niet minder overeind: "Het is bedroevend dat men de functie van kunst in de maatschappij daartoe herleidt, dat men kunst gebruikt als alibi en een plaats laat innemen die nog het meeste lijkt op een overblijfsel van het sociale veld. De sterkste werken, de werken met de meeste diepgang, en die overeind blijven, die je het meest en het langst aanspreken, zijn ongetwijfeld die werken die geen probleem hebben met het feit dat ze gedeeltelijk ontsnappen aan het discours en aan datgene wat bevattelijk is".<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> De Witte Raaf nr.122 (2006: 5).



Joëlle Tuerlinckx, *SuperBody Lexical Room*, 2012, verschillende materialen, Superbodies Hasselt.

Tuerlinckx is bezig met de onderwerpen ruimte en tijd, en hoe onze voorstellingen hierin worden georganiseerd of eigenlijk juist niet worden georganiseerd. Hoe onze voorstelling van de wereld in elkaar zit. Volgens haar is het lichaam daarin altijd de vooronderstelde. Als we kijken naar het werk *SuperBody Lexical Room* zien we dat er onder andere een camera en een ladder staan. Deze camera heeft geen tijd- en ruimtebesef, weet niet hoe voor- en achtergrond zich met elkaar verhouden en kan nergens omheen kijken. Waar de camera niet achter de ladder kan kijken, kan de toeschouwer dat wel. Zoals James Elkins beweert: hoe we iets ervaren en hoe we de rest van de wereld zien, is gebaseerd op ons hele systeem van zintuigen, herinneringen en dromen. Als wij die ladder zien staan, dan kunnen we de roze muur erachter in onze gedachten door laten lopen. Dit komt omdat we al eens de ervaring hebben gehad van om een ladder heen lopen, zien wat zich erachter bevindt en ervaren hoe ruimte werkt. De toeschouwer heeft wél tijd- en ruimtebesef. De toeschouwer is ook degene die de tijd en ruimte kan benoemen, erover kan nadenken en het kan reconstrueren. Wij reconstrueren voortdurend dingen, we overdenken en ‘hermaken’ alles in ons hoofd.

In deze installaties komt een onderwerp naar boven waar ik het al eerder over had: sommige filosofen, waaronder Elkins, beweren dat veel objecten en soms zelfs hele situaties eigenlijk niet bestaan voordat ze door een persoon, althans een bewustzijn, worden waargenomen. Wij weten wat zich achter de ladder bevindt omdat wij besef van

tijd en ruimte hebben. Door deze ladder wordt het idee, dat dat wat je níet ziet er wél is meer bevestigd dan ontmanteld. Misschien gewoon aangehaald en als discussiepunt op tafel gelegd. Want de ladder is een object waarvan je alle kanten kunt zien: voor-, achter- en zijkant. En toch zijn er kleine gedeeltes die je niet ziet, maar waarvan je je niet bewust bent dat die er misschien niet zijn. Mensen nemen aan dat de constructie van de ladder doorloopt, ook al zien ze het niet. Zo worden we geconfronteerd met wat wij denken dat normaal is, en dat we dus wel met een bevooroordeelde blik naar dingen kijken.

Met de objecten die ze gebruikt komt Tuerlinckx op een breekbaar punt waar de dingen nèt betekenis krijgen, dit komt onder andere door de combinatie tussen elementaire, minder herkenbare objecten en herkenbaardere objecten. Daardoor kunnen referenties en associaties van heel ver komen. Alle objecten verzet ze dan ook tien keer voordat ze tot de juiste compositie komt en dat effect van subtiliteit, gevoeligheid en precisie bereikt.

## IV. Ik, mijn taal en mijn objecten

In mijn werk maak ik gebruik van verschillende objecten. Er bestaan objecten met collectieve betekenissen, objecten met persoonlijke betekenissen en objecten met beide. Omdat mensen persoonlijke betekenissen aan objecten koppelen en dus ook persoonlijke betekenissen aan kunstwerken koppelen, is geen enkele interpretatie van een kunstwerk hetzelfde. Er bestaat, zoals Elkins zegt, geen enkel moment waarop iemand een object benadert en er objectief over zal kunnen denken zonder enige gevoelens of subjectieve gedachten.

Ik probeer deze persoonlijke en collectieve betekenissen te prikkelen door objecten te gebruiken die wel herkenbaar zijn, maar toch in zoverre anoniem dat er genoeg ruimte is voor de interpretatie van de toeschouwer.

Het werk *hier en daar nu* is daar een voorbeeld van. Je ziet verschillende herkenbare objecten, zoals een plant, een stoel met een vest en papieren koffiekopjes. Hoewel deze herkenbaar zijn, zijn ze ook redelijk anoniem: de plant lijkt formeel en doet denken aan onpersoonlijke, publieke ruimtes. De stoel is ook niet meer dan een functionele stoel die overal vandaan zou kunnen komen. Daarnaast zie je een doorzichtige rol, bijna geen van de toeschouwers herkende het als raamfolie, en toch is het een herkenbaar beeld. Dit soort rollen zie je overal, zelfs dagelijks in het toilet, maar het object heeft ook een onbekend karakter doordat er twee rollen aan elkaar vast zitten en het materiaal doorzichtig is. Mijn werk is een continu onderzoek naar welke objecten geschikt zijn en welke niet.

Welke betekenis de toeschouwer aan welk object koppelt, wordt bepaald door zijn referentiekader; de normen en waarden van diegene die het werk benadert. De objecten worden geplaatst in zijn categorieën van verstaan, waar Gombrich het over had. En elk object manifesteert zich weer anders in het hoofd van iedere volgende toeschouwer.

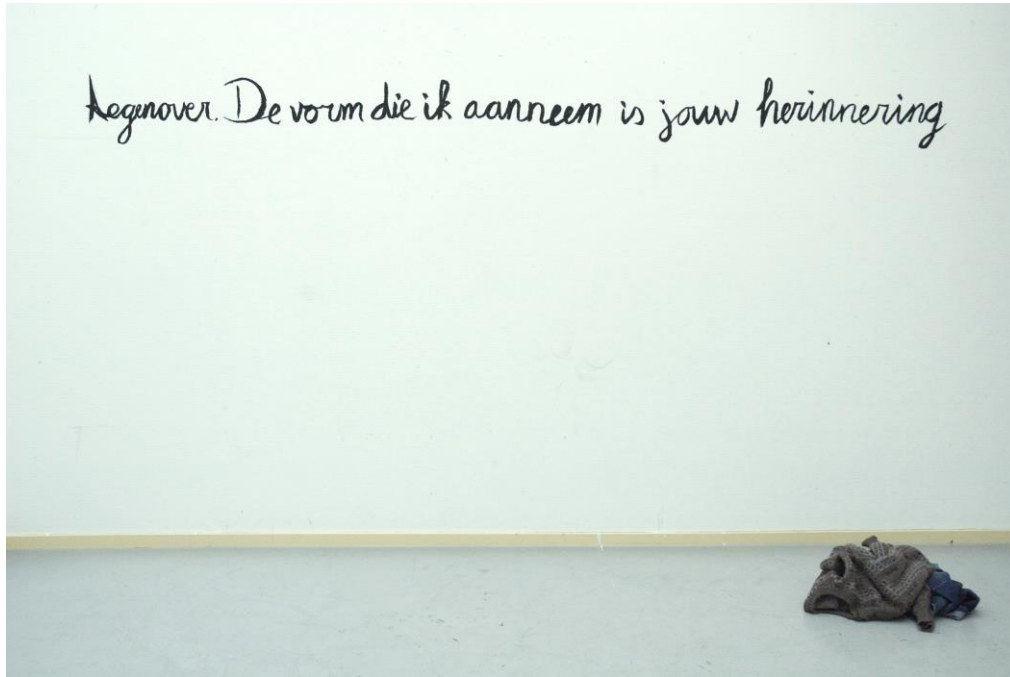


Marthe van de Grift, *hier en daar nu*, 2014, o.a. koffiebekers, koffie, raamfolie, stoel, vest, theezakjes, draad, prullenbak, planten, papier met pen, kauwgum.

Mijn beelden probeer ik zo open mogelijk te houden, als een speeltuin voor interpretatie, als een blad met slechts betekenispotentieel. Om dit te bewerkstelligen, gebruik ik vaak deze alledaagse, en soms minder alledaagse, objecten om tot een installatie te komen. Ik kies mijn objecten uit op gevoel, en zoek objecten en combinatie van objecten die de spanning bezitten of kunnen oproepen die het werk nodig heeft. Betekenissen verschuiven en een fijngevoelige sfeer komt tot stand. Hoewel ik begin met een idee van hoe het werk er ongeveer uit moet komen te zien, is het ontstaansproces gevoelsmatig. Geconcentreerde compositie en een poëtisch beeld zijn belangrijke elementen in mijn werk.

Naast objecten gebruik ik ook taal. Normaal gesproken definieert taal. Dat is vaak wat kunstenaars storend vinden aan taal bij beeld, het schept een afstand tussen ons en de dingen door zijn algemeenheid. Ook kan het problematisch zijn omdat het relatief is: 'hier' is voor jou niet de 'hier' zoals hij voor mij is. Ik speel met deze relativiteit. En ben op zoek om taal zo te gebruiken dat het juist níet definieert maar opent, vragen en associaties oproept en een grote reikwijdte aan betekenispotentieel biedt.





Marthe van de Grift, *tegenover. De vorm die ik aanneem is jouw herinnering*, 2013, inkt en kleren.

Het werk *tegenover. De vorm die ik aanneem is jouw herinnering* is ontstaan vanuit deze zin. Het boek *De zangen van Maldoror* is een surrealistisch boek die mij geïnspireerd heeft tot deze en meerdere werken. Ik heb het een aantal keer opengeslagen op willekeurige bladzijden zodat ik één zin las. Eén zin zonder de context van de hele bladzijde, zo kon ik de zin vanuit mijzelf een nieuwe betekenis geven. De zin in dit werk heb ik gevormd uit meerdere zinnen. Ik wilde een zin die zo open mogelijk was en zo min mogelijk een richting dicteerde, daarom heb ik ondefinieerbare woorden gekozen. ‘Vorm’ is ondefinieerbaar omdat het elk soort vorm kan zijn die er bestaat. ‘Herinnering’ is ondefinieerbaar omdat we niet weten over welke herinnering het gaat en er oneindig veel herinneringen bestaan. De zin spreekt over ‘ik’ en ‘jouw’, maar is ‘ik’ de kunstenaar, of is het de vorm, of is het jouw herinnering? En is de vorm dan het hoopje kleren die daar ligt, is het de vorm die in die kleren heeft gezeten, of is de vorm de leegte tegenover het hoopje kleren? Betekent ‘tegenover. De vorm die ik aanneem’ dan tegenover het hoopje kleren, tegenover de leegte voor het hoopje kleren of tegenover de toeschouwer? De zinsbouw heb ik ook bewust zo open mogelijk gelaten: het begint eigenlijk met een woord uit een andere zin, dus er moet nog iets voor zijn. Je kan het ook lezen als

‘tegenover de vorm’. Aan het einde is de zin eigenlijk nog niet afgelopen omdat er geen punt staat, er moet dus ook nog iets achter zijn.

De interactie tussen taal en beeld kan het dubbele karakter van het beeld versterken. De taal schiet ons vaak tekort, we kunnen nooit helemaal precies zeggen wat wij willen zeggen en bedoelen. Zoals ik al eerder heb verteld over Piet Gerbrandy in zijn boek *De gong en de rookberg*: al vindt de dichter de juiste woorden, dan nog worden deze eigen gemaakt door de luisteraar of lezer. We kunnen er niet naar kijken zonder ‘de schaduw van onze gedachten’ op de tekst te ervaren.

Bij mijn werk probeer ik juist toe te laten en eigenlijk te forceren dat de toeschouwer er zijn eigen betekenis in legt. Ik probeer zoveel mogelijk betekenissen op te roepen door de juiste zinnen/woorden en objecten te gebruiken. Ik roep dus eigenlijk iets op voor de toeschouwer om te definiëren. Ik focus op de irrationele kant van de menselijke psyche, ik gebruik mijn werk om onder andere de verbindingen tussen de dingen en de beelden van deze wereld, die wij zelf vaststellen, aan te duiden.

Door objecten te gebruiken die iedereen uit het alledaagse leven herkent, zoals een stoel, een boek of kleren, legt iedereen daar makkelijk zijn eigen gezichten in. De objecten die we zo goed kennen, worden opeens levend alsof ze zich in een andere realiteit bevinden. Daardoor lijken de beelden tegelijkertijd echt en onecht.

Leegte speelt in dit werk en in veel van mijn andere werken een belangrijke rol. Het is geen uitgangspunt maar wel een onmisbaar element dat er ook onbewust insluipt omdat het interpretatieruimte biedt. De leegte die ik onderzoek in mijn werk kan alleen maar bestaan als er iets is dat deze leegte kan laten ontstaan. Er is dus iets afwezig, omdat er iets aanwezig is. Net als dat er zonder donker geen licht kan zijn en vice versa. De leegte moet gesuggereerd worden door iets wat fysiek aanwezig is. Onze verbeelding vult de leegte in omdat we voelen dat er iets afwezig is. Maar daardoor is het afwezige dus wel aanwezig in ons hoofd. We zien het dan als het ware niet, maar onze verbeelding is minstens zo krachtig als onze ogen.

In mijn beelden moet ik niet te veel en niet te weinig weggeven. Beide omdat dan de leegte die ik zoek niet bestaat. Als ik teveel geef, neem ik de ruimte van de leegte in. En als ik te weinig geef, is er niks om de leegte te kaderen. Een gebrek aan aanwezigheid in een kunstwerk geeft de afwezigheid een kwaliteit die tijdloos doch direct is, en vluchtig

doch permanent: “hier maar niet hier”,<sup>29</sup> afwezig en toch aanwezig. Uiteindelijk is de denkweg, de zoektocht, de vraagstelling over het werk belangrijker dan het resultaat of het antwoord. Het gaat erom te filosoferen en nieuwe inzichten te ontdekken. Ik weiger dat ene idee of die ene bedoeling achter het werk te geven of zelfs te hebben. Het is een onderzoek naar interpretatie en waarneming, welke op verschillende manieren tot stand komt in visuele beelden. Niks is vast en alles is voortdurend in beweging.

Mijn werk manifesteert zich grotendeels op geestelijk niveau, bijna als een spel tussen wat je ziet en wat je je voorstelt. Het is uiteindelijk de toeschouwer die betekenis toekent aan mijn werk, en dus mijn werk maakt.

---

<sup>29</sup> Hung (2012).

## V. Inhoud en het kunstwerk

Susan Sontag heeft een hekel aan het woord ‘inhoud’ omdat het suggereert dát er überhaupt een inhoud in het kunstwerk aanwezig is, die eruit gehaald en vertaald moet worden. Het probleem van ‘de inhoud van het kunstwerk’ is echter niet zozeer dat een kunstwerk benaderd wordt met het idee dat het inhoud bevat, maar dat het suggereert naar één inhoud en dat de *inhoud* wordt vormgegeven door de vorm. Als een pakketje dat de inhoud inhoudt. Zoals in stadium 4 van Michael Parsons’ theorie moeten we beseffen dat het kunstwerk niet slechts uit onderwerpen en ideeën bestaat, maar dat vorm ook inhoud kan zijn. En er kan ook meer dan slechts één inhoud zijn. Inhoud hoeft niet per se definitief te zijn en dus niet gedefinieerd te worden in woorden en begrijpelijke gedachten. Anders dan een geïllustreerd statement of idee kan inhoud een onderzoek zijn, een experiment, een gevoel, een snipper van (on)werkelijkheid of zelfs een heleboel snippers tegelijk, en nog oneindig veel meer.

Naast dat de inhoud van het werk door de kunstenaar misschien wel als definitief beschouwd wordt kan de inhoud en het werk nooit één definitief werk zijn. Zoals er in James Elkins’ theorie meerdere versies zijn van de toeschouwer die naar het werk kijkt, zijn er meerdere versies van het werk dat door de toeschouwer bekeken wordt en ook nog meer versies van ‘hetzelfde’ werk bekeken door andere toeschouwers.

Er bestaat dus eigenlijk geen ‘het werk’, er zijn tientallen verschillende versies van één werk. ‘Het werk’ zou eerder refereren naar het ‘zijn’ van een werk met een bepaald betekenispotentieel. Dit betekenispotentieel wordt gebruikt door de toeschouwer. Zelfs de kunstrecensent gebruikt het betekenispotentieel op zijn eigen manier, bekijkt het kunstwerk vanuit zijn eigen referentiekader. Hij maakt het kunstwerk begrijpelijk (lees: vormt de betekenis van het kunstwerk) vanuit zijn eigen categorieën van verstaan, net als elke andere toeschouwer. Het is alleen belangrijk om hem niet de macht te geven te bepalen dat zijn vertaling de enige juiste is, of zelf zo naïef te zijn te denken dat er maar één vertaling is of dat het kunstwerk überhaupt vertaald moet worden. We moeten weten dat een kunstwerk een dynamisch ding is en dat ook de toeschouwer dynamisch moet zijn in zijn denken en dit moet beseffen. Zoals het voortdurend rechtvaardigen van redenen en

het controleren van relevantie van onze interpretatie zoals in Parsons' vijfde stadium. Je afvragen of de ervaring redelijk universeel is (volledig universeel bestaat niet) of dat het slechts idiosyncratisch is. Dit is belangrijk voor de communicatie tussen toeschouwers en mensen die kunst willen bespreken, zoals o.a. kunstcritici, maar kan minder geforceerd en meer vanuit gevoel worden besproken in meer informele situaties. Veel kunst speelt zich namelijk af op een ander niveau dan de ratio kan bevatten en je in woorden kunt vatten. Susan Sontag is van mening dat elke interpretatie manipuleert en conformeert, maar zoals je hebt gelezen en wellicht gezien in de vorige werken is het onvermijdelijk dat iedereen kunst manipuleert en conformeert. De toeschouwer past het kunstwerk aan aan zijn categorieën van verstaan. Zoals ik eerder zei: de toeschouwer reconstrueert, en dus manipuleert en conformeert, het kunstwerk. Dit is een wezenlijk onderdeel van de hedendaagse kunst en moet geaccepteerd worden. Zonder die acceptatie zouden deze kunstwerken als bijvoeglijk naamwoord 'wetenschappelijk' toegedicht kunnen krijgen, want er zou geen subjectiviteit meer toegestaan zijn. Doordat interpretatie subjectief en vrij van aard is, krijgen nieuwe beelden een plaats in onze categorieën van verstaan, zo kan een nieuwe visie ontstaan en dus ons bewustzijn vergroten.

## Conclusie

In mijn onderzoeksverslag heb ik een antwoord proberen te vinden op de vraag *In hoeverre is de toeschouwer de maker van de betekenis van het werk?*. Nu ik een conclusie moet trekken besef ik me dat het antwoord nooit absoluut zal zijn. Ik ben van mening dat het de toeschouwer is die de betekenis in het kunstwerk legt en niet dat het kunstwerk de betekenis bezit doordat de kunstenaar deze erin heeft gelegd. Vorm zelf heeft geen betekenis, deze wordt bepaald door context en van buitenaf eraan gegeven. Mensen hebben verschillende culturen, ervaringen, en leven in verschillende milieus, dat zorgt ervoor dat iedereen anders tegen hetzelfde object aankijkt. Daar ben ik zeker van en ik heb mijn standpunt kunnen aansterken. Ook ben ik erachter gekomen dat het kunstwerk zijn betekenis niet op één manier krijgt, maar dat het een complexe filosofische kwestie is waar  $1+1=2$  niet geldt. Waarneming is ongelooflijk subjectief en dus is interpretatie dat ook. Er zitten echter zoveel verschillende aspecten aan betekenis dat ik geen eenduidige conclusie kan geven, het is dan ook een filosofische kwestie en deze staan nooit vast.

Mijn beeldend werk heeft de afgelopen tijd parallel gelopen aan dit onderzoeksverslag, het vormt een context om mijn beeldend werk. Mijn beelden gaven inzichten om over na te denken en te filosoferen en de theorie heeft mij inspiratie voor mijn beelden gegeven. Ik ben tot eigen filosofieën gekomen die ik anders nooit had kunnen bereiken. Vooral James Elkins heeft mij tot nieuwe inzichten gebracht en me laten ontdekken hoe veel meer onze waarneming in zich heeft dan wij denken.

Paradoxaal genoeg merk ik door dit onderzoek hoeveel ik níet weet over dit onderwerp. Het is een grote kwestie waarvan ik heb geproefd, waarvan ik heb gezien hoeveel het in zich draagt. Dit geeft mij als kunstenaar veel om te ontdekken.

## Bronvermelding

Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, University of Chicago Press, Chicago, 1974 (origineleuitgave 1939 in *Studies in Iconology*)

Michael J. Parsons, *Oordelen over schilderijen, een cognitief-onwikkelingstheoretische analyse*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

James Elkins, *The object stares back, on the nature of seeing*, Simon & Schuster, New York, 1996.

E.H. Gombrich, *Art and Illusion*, Princeton University Press, Princeton, 1984.

A.A. Van den Braembussche, *Denken over kunst, een inleiding in de kunstfilosofie*, Uitgeverij Coutinho, Bussum, derde herziene druk 2002 (originele uitgave 1994).

Piet Gerbrandy, *De gong en de rookberg*, Historische Uitgeverij, Groningen, 2011

Annika von Hausswolff, *It all ends with a new beginning*, Koenig Books, London, 2013.

Susan Sontag, *Tegen interpretatie – essays*, Utrecht/Antwerpen, 1969.

Sei Chong, artikel over Neha Choksi, *Indian artist explores absence through presence*, New York Times, 2013,

[http://www.nytimes.com/2013/10/17/arts/international/indian-artist-explores-absence-through-presence.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/10/17/arts/international/indian-artist-explores-absence-through-presence.html?_r=0)

Dave Tolchinsky, artikel over expositie, *The presence of absence*, Chicago, 2013, <http://hairpinartscenter.org/events/event/the-presence-of-absence/>

Wu Hung, samenvatting van de serie lezingen *Reading Absence*, 2012, <http://www.cam.ac.uk/research/news/there-but-not-there-the-meaning-of-absence>

Hanne Hagedaars, artikel *Annika von Hausswolff, de wereld als een groot misverstand*, Mister Motley, 2013, <http://www.mistermotley.nl/how-to-live/annika-von-hausswolff-de-wereld-als-een-groot-misverstand>

Birgit Cleppe, *Joëlle Tuerlinckx. Wor(ld)k in progress?* De Witte Raaf, editie 160 november-december, 2012

Onbekend, *Over Joëlle Tuerlinckx: Kunst en Onderzoek*, De Witte Raaf, editie 122 juli, 2006