

Heterogeniteit zonder samenhang

Gert Reising (ed.)
Farbe, Felder, Philosophie
Chorus, 2000

De alliteratie van de woorden in de hoofdtitel van dit boek suggereert meer eenheid dan er in werkelijkheid in te vinden is. Het gaat niet steeds in kunstkritische of kunstfilosofische zin om colour field painting, en ook niet om schilderkunst in het algemeen. Ook de filosofie is geen gemeenschappelijke noemer, als daar tenminste niet elke soort theorievorming onder wordt verstaan.

Uit de inleiding van Gert Reising leren we dat 'die Idee des Buches (...) zwanglos und unsystematisch einer Aneinanderreihung von Positionen zur Moderne in einer Ausstellungsreihe in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe' (p.9) volgt. Daarmee wordt het gebrek aan samenhang tussen de essays in deze bundel dan wel tot programma gemaakt, maar het is nog maar de vraag of dat ook een goed programma is. Want hoe legitiem het ook juist op het terrein van de kunst mag zijn om heterogene posities ter sprake te brengen, we blijven steken in willekeur als een boek niet in staat is om hetzij in de inleiding, hetzij door de gerichte keuze en ordening van specifieke benaderingen duidelijk te maken waarom juist deze en niet een andere heterogene positie gepresenteerd wordt.

Ook de individuele bijdragen blijven vaak vaag, of dermate terughoudend en voorzichtig dat daarmee aan de besproken kunstwerken en theorieën geen dienst wordt bewezen. Uitzonderingen hierop zijn naar mijn oordeel de niet alleen historisch instructieve bijdrage van Joachim Schummer over 'colour field painting' en Bernhard Lypps overwegingen over 'Malerei heute'.

Klaus-Michael Meyer-Abich komt na een simpele opsomming van de meest uiteenlopende stellingen van filosofen en natuurwetenschappers tot de plompverloren (anders gezegd: subjectief en zonder argumentatie) geponeerde conclusie dat de niet **[einde pagina 138]** helemaal monochrome werken van Bruno Erdmann ons 'in der Naturkrise der wissenschaftlich-technischen Welt' eraan herinneren, 'wie die Natur, zu der wir gehören, in uns Mensch geworden ist' (p. 21). Ronnie M. Peplow associeert symbool-, afbeeldings- en representatiethoretische posities met elkaar en meent dat daarmee al bewezen is dat abstracte, met name monochrome schilderkunst ons 'die nackte Bedeutungsfunktion, die allein darin besteht, Relationen herzustellen' laat zien (p. 50). Sybrandt van Keulen is een van de weinige auteurs in deze bundel die ook werkelijk op de bij de teksten geplaatste afbeeldingen ingaat. Bij hem gaat het om Tomas Rajlichs confrontaties met rooster, kleur en doek. Daarbij doemt wel de vraag op, in hoeverre het specifieke van Rajlichs experimenten met onregelmatige en glimmende roosters geraakt wordt in de zeer algemene slotthese 'zu sehen ist die Wiederholung und Verschiebung des Unwiederholbaren' (p. 61). De thesen van Dieter Henrich over het probleem van totaliteit en stelligheid van het menselijk leven hangen dermate los samen met zijn observaties over de werken van Thomas Kaminsky, dat hij maar moet hopen dat de bereidwillige lezer hier een 'Korrespondenz' in kan herkennen (p. 73). De bijdrage van Rolf Kühn und Akio Yokoyama tenslotte blijft zozeer gevangen in taal en theorie van Heidegger, dat de relatie tussen Heidegger zelf, theoriefragmenten uit het minimalisme-debat en de reliëfachtige installaties van G.Y. Wu mij maar niet duidelijk wilde worden. Met betrekking tot het nawoord van Rudolf Maresch vroeg ik me af waarom zijn mediatheoretische beschouwingen als conclusie worden opgevoerd van een boek dat - naar eigen zeggen - schilderkunst en filosofie elkaar wederzijds wil laten belichten (vgl. p.9).

De bijdrage van Joachim Schummer vond ik ten eerste leerzaam, omdat hierin de door Clement Greenberg aan de schrijftafel ontworpen en later in zijn rol van kunsthistoricus en curator door hem zelf waargemaakte geschiedenis van de modernistische schilderkunst overzichtelijk en kritisch gereconstrueerd wordt. Maar bovendien maakt hij duidelijk, waarom de door Greenberg als 'zuiver' aangeduide en als hoogtepunt van het modernisme aangeprezen 'colour field painting' ook werkelijk een beslissende mijlpaal is geweest in de ontwikkeling van de schilderkunst en van het modernisme überhaupt; waarom men zich met deze kunst moet inlaten, juist ook wanneer men haar niet meer als de hoogste vorm van kunst beschouwt, en zelfs wanneer men vanuit een hedendaags standpunt de multimediale kunst - zoals bijvoorbeeld de 'onzuivere' installatiekunst - wil verdedigen, waar Greenberg tot het laatst toe tegen ten strijde trok.

Aan de bijdrage van Bernhard Lypp vond ik overtuigend dat hij een goed historisch overzicht geeft, en daarbij een systematisch plausibele verheldering van de twee fundamentele klassieke functie-bepalingen van de schilderkunst: enerzijds dat het specifieke ervan de hyperrealistische afbeeldingsfunctie is, en anderzijds dat de zuiverheid van de vormen in de schilderkunst tot zichzelf komt. Volgens Lypp zijn die twee criteria voor een eigentijdse bepaling van de schilderkunst niet meer relevant, want tegen- **[einde pagina 139]** woordig balanceert de kunst tussen 'niet-kunst' (op te vatten als de realistische, op de wereld betrokken dimensies van kunstwerken) en 'kunst' (wat ik in deze context opvat als verwijzing naar de zelfreferentie van een kunst die de eigen vormen en media tot onderwerp heeft). Lypp meent dat de specifieke taak van de schilderkunst er in het kader van dit kunstbegrip in bestaat 'Partikel (...), die unterhalb der Schwelle ihrer Kommunizierbarkeit liegen, in der ihnen eigenen Färbung festzuhalten und ihnen eine Kontur zu verleihen' (p.101). Waarom dat niet evenzeer zou moeten gelden voor andere eigentijdse kunstvormen zoals film, video en installatiekunst is mij daarbij niet duidelijk geworden.

Ruth Sonderegger

(vertaling Albert van der Schoot)