

Artistieke waarde en de specificiteit van het medium

Johan Veldeman

Artistic Value and Medium Specificity

What do we value in pictures when we value them as art? On an influential view, which has been termed by Noël Carroll as ‘the doctrine of medium specificity’, an artistically valuable work is one which exploits the unique features of its medium. Thus media such as painting, photography, or video art, are taken to be distinct modes of representation with unique characteristics. Such characteristics determine the artistic value of an artwork and direct its proper appreciative response. It is argued that such a view is inadequate and highly paradoxical. An alternative characterisation of the artistic medium will be proposed, which does not understand it in terms of intrinsic, manifest properties of the art object, and which integrates the importance of the art-historical context and the history of the making into the value and appreciation of the art work. The inadequacy of the doctrine of medium specificity will be further elucidated in a discussion of contemporary photography and modernist painting.

Wat waarderen we in afbeeldingen als we ze waarderen ‘als kunst’? Volgens een traditionele visie, verdedigd door onder anderen Aristoteles en David Hume, ligt de artistieke waarde in het genoegen dat we scheppen bij het herkennen van het afgebeelde: we worden in verrukking gebracht door het feit dat een vlak oppervlak een ervaring van het afgebeelde onderwerp kan teweegbrengen. Maar in de tijden van Aristoteles en Hume waren overtuigend realistische afbeeldingen zeldzaam en het resultaat van academisch vakmanschap. In onze hedendaagse wereld is dat niet langer het geval. We worden overspoeld met goedkope beelden in tijdschriften, televisie en het internet, en sinds de introductie van de gecommercialiseerde digitale camera is bijna iedereen in staat snel en succesvol beelden te produceren. Zeggen dat een afbeelding qua afbeelding op zichzelf waardevol is, verklaart niet waarom sommige afbeeldingen waardevol zijn *als kunst* en andere niet. Overigens beperkt onze artistieke interesse in kunstwerken zich niet tot het identificeren van de afgebeelde elementen. In dat geval zou de evaluatie van een schilderij niet verschillend zijn van de evaluatie van de afgebeelde scène wanneer we die in het echt zouden zien. Beschouw bijvoorbeeld Vincent van Goghs *Een paar schoenen* (1886), te bewonderen in het Van Gogh museum te Amsterdam. Een paar oude, versleten schoenen is gewoonlijk op zich geen object van esthetische appreciatie. Wat voegt het schilderij dan toe aan de loutere ervaring van het kijken naar de schoenen (zie Schier 1993)? De esthetische appreciatie van kunst behelst duidelijk niet enkel aandacht voor de inhoud maar ook voor *de wijze waarop* die inhoud gearticuleerd wordt in het medium. Een kunstenaar werkt steeds in een *medium*, dat bijdraagt tot de identiteit en de esthetische appreciatie van het kunstwerk. Hoe moeten we de rol van media in de kunsten begrijpen? In deze paper zal ik mij richten op een hardnekkige tendens

om het belang van media voor de artistieke waarde van kunst te overwaarden, die mijns inziens te wijten is aan een verkeerde conceptie van het medium. Meer bepaald wil ik die visie bekritisieren die het medium op zich als de primaire motor van de artistieke praktijk beschouwt. Het medium wordt opgevat als zou het in zichzelf de hoofdcriteria bevatten om kunstwerken te evalueren: wat de passende functie en het passende onderwerp van een kunstvorm is. Ik zal deze visie, in navolging van Noël Carroll (1996, 3-24), de 'doctrine van mediumspecificiteit' noemen. Een alternatieve karakterisering van het artistiek medium zal worden voorgesteld, die het niet begrijpt in termen van intrinsieke, manifeste eigenschappen van het kunstobject, en die het belang van de kunsthistorische context en de geschiedenis van het maken integreert in de waarde en appreciatie van het kunstwerk. De inadequaatheid van de doctrine van mediumspecificiteit zal verder toegelicht worden in een discussie over hedendaagse fotografie en modernistische schilderkunst.

1. De doctrine van mediumspecificiteit

In haar meest strikte vorm vereist de doctrine van mediumspecificiteit dat de aard van een kunstvorm bepaald wordt door wat er uniek is aan een bepaald medium. Als het medium in kwestie werkelijk als kunst beschouwd kan worden, zo is het idee, dan moet het een aantal autonome effecten hebben, effecten die karakteristiek zijn voor de kunstvorm en geen effecten imiteert die karakteristiek zijn voor andere kunstvormen. De doctrine ontstond in de 18^e eeuw; haar klassieke verdediging werd gepresenteerd in Gotthold Ephraim Lessings *Laocoön*. Elke kunstvorm heeft voor Lessing een specificiteitsdomein van dingen die ze het meest geschikt afbeeldt, omwille van de structuur van de bestanddelen van haar medium. Volgens Lessing hebben schilderkunst en poëzie elk hun geschikte onderwerp. Schilderkunst maakt gebruik van figuren en kleuren in de ruimte; poëzie maakt gebruik van gearticuleerde geluiden in de tijd. Daarom zijn lichamen met hun visuele eigenschappen de passende onderwerpen van schilderkunst en handelingen de passende onderwerpen van de poëzie. De sequentiële organisatie van woorden in gedichten bepaalt dat het temporele potentieel van gedichten natuurlijker is dan het potentieel van ruimtelijke uitwerking die aan schilderkunst wordt toegeschreven.

Het is opmerkelijk hoe hardnekkig de doctrine van mediumspecificiteit vandaag nog is. Veel 20^e-eeuwse en hedendaagse kunstkritiek wordt gedreven door de veronderstelling dat elke kunstvorm doeleinden moet nastreven die gegeven zijn door de essentiële karakteristieken van het gegeven medium en die verschillen van andere kunstvormen. En kunstwerken worden verondersteld op zulke wijze gewaardeerd te worden. Een kunstwerk dat de unieke kenmerken van haar medium exploiteert verdient preferentie boven een kunstwerk dat dat niet doet. De doctrine wordt herhaaldelijk aangewend als een motivatie om aan nieuwe technologieën de status van artistieke media toe te schrijven. Eens er van een technologie kan aangetoond worden dat ze haar eigen autonome effecten heeft, verschillend van de effecten van reeds bestaande kunstvormen, dan kan ze gelegitimeerd worden als een nieuw medium. Wil film artistiek waardeerbaar zijn, dan mag ze geen literatuur of theater imiteren, fotografie mag geen schilderkunst imiteren, video geen film. Zo schrijft de Amerikaanse fotograaf Paul Strand: "De volle potentiële kracht van elk medium is afhankelijk van de zuiverheid van zijn gebruik, en elke poging tot vermenging eindigt in zulke dode dingen als kleuretsen, fotografische schilderkunst en, in fotografie, de gegomde print, de olieprint, enz., waarin de introductie van handwerk en manipulatie louter de uitdrukking is van een impotent verlangen om te schilderen".¹ Volgens Strand moet de fotograaf duidelijk de beperkingen van zijn medium kennen, want daarin liggen volgens hem juist de potentiële kwaliteiten ervan. Op gelijkaardige wijze schrijft de fotograaf Edward Weston: "Elk medium van expressie legt

zijn eigen beperkingen op aan de kunstenaar – beperkingen inherent aan de werktuigen, materialen en processen die hij gebruikt", en "onder alle kunstvormen is fotografie uniek om reden van zijn onmiddellijke registratie".²

Sinds de jaren 1970 hebben nieuwe technologieën tot een constante opkomst van nieuwe media aanleiding gegeven: videokunst, videoinstallatiekunst, internetkunst, virtuele realiteit, ... Elk van die nieuwe technologieën werd, zowel door kunstcritici als door de kunstenaars zelf, gelegitimeerd als kunstvorm op basis van mediums specificiteit. Beoefenaars van videokunst benadrukten typisch de spontaniteit en de capaciteit het beeld onmiddellijk uit te zenden als kenmerken die video onderscheiden van film.³ Zo schrijft de videokunstenaar Frank Gillette: "Waar ik bewust mee bezig ben is een manier uit te denken die structureel is voor televisie. Bijvoorbeeld, wat maakt het tot *geen* film?"⁴ Over de opkomst van de nieuwe digitale media schrijft Christiane Paul, curator van het Whitney Museum of American Art in New York:

Het gebruik van digitale technologieën als een artistiek medium impliceert dat het werk exclusief het digitale platform gebruikt van productie naar presentatie, en dat het de inherente mogelijkheden van dat platform tentoonstelt en exploreert. De onderscheidende kenmerken van het digitale medium constitueren zeker en vast een onderscheidende vorm van esthetica: ze is interactief, deelnemend, dynamisch, en aanpasbaar, om maar enkele van zijn bijzonderheden te noemen.⁵

2. De conventionele aard van artistieke media

Voorgaande citaten illustreren hoe invloedrijk de doctrine van mediums specificiteit wel is. Toch is er iets fundamenteel paradoxaals aan deze visie. Hoe zou men de intrinsiek waardevolle kenmerken van een medium kunnen isoleren? Op welke basis zou men de soorten effecten moeten identificeren die elke kunstvorm zou moeten exploreren? We hebben eenvoudigweg geen idee welke kenmerken van een medium belangrijk zijn tenzij we in overweging nemen waarvoor dat medium *gebruikt* wordt. Maar dan moeten we de doctrine van mediums specificiteit opgeven ten voordele van een meer instrumentele conceptie van het medium. In deze context is het nuttig om, in navolging van Joseph Margolis (1980, 41-42), een onderscheid te maken tussen het 'fysische' medium en het 'artistieke' medium van een kunstwerk. Het fysische medium verwijst naar de materiële samenstelling waaruit een kunstwerk is gemaakt; het artistieke medium verwijst naar het gebruik dat de kunstenaar maakt van haar materiaal om een bepaald doel te dienen. Het fysische medium van schilderkunst, bijvoorbeeld, is olie op doek, het artistieke medium het systeem van doelgericht aangebrachte penseelstreken.

De doctrine van mediums specificiteit berust volgens mij op een verwarring tussen het artistieke medium en het fysische medium waarin het gerealiseerd is. Volgens de doctrine moet een medium gewaardeerd worden voor de intrinsieke waarden ervan. Maar wat essentieel is aan een artistiek medium is dat het een of ander *doel* dient. Het fysische medium heeft op zich geen expressief potentieel. We kunnen er pas een expressief potentieel aan toeschrijven als we het beschouwen in termen van de belichaming van een artistiek medium. Enkel de artistieke media die gerealiseerd zijn in de fysische media kunnen bepaalde expressieve potentialiteiten hebben. Indien we kijken naar het *gebruik* van het fysische medium *als* artistiek medium, dan is er geen basis voor de doctrine van mediums specificiteit.

Aanhangers van de doctrine van mediumspecificiteit veronachtzamen dat het artistieke medium relatief onafhankelijk is van het fysische medium. In zijn artikel 'Piece: Contra Aesthetics' (1977) argumenteert Timothy Binkley tegen een fysicalistische notie van het artistieke medium. Binkley benadrukt dat een medium niet eenvoudigweg een fysisch materiaal is maar eerder een 'netwerk van conventies'. Hij schrijft: "In zijn netwerk van conventies bewerkstelligt elk artistiek medium niet-esthetische criteria voor het identificeren van kunstwerken. Door te weten te komen in welk medium een werk is, krijgen we de parameters waarbinnen we zijn esthetische kwaliteiten opzoeken en ervaren".⁶ Binkley bekritiseert de tendens binnen de esthetica om een medium als een soort substantie op te vatten, zoals verf of hout, in plaats van een netwerk van conventies. De contingente en conventionele aard van de relatie tussen het fysische en het artistieke medium werd recent ook verduidelijkt door David Davies, in diens *Art as Performance*. Davies schrijft: "een artistiek medium kan opgevat worden als een verzameling van gedeelde opvattingen waarbij het handelen op bepaalde wijze van een individu – bijvoorbeeld, bepaalde operaties op een fysisch medium uitvoeren – particuliere beschrijvingen toelaat in termen waarvan het kan gezien worden als dienend om een particulier artistiek statement te articuleren".⁷ Een 'artistiek statement' maken moet volgens Davies niet begrepen worden als het uitdrukken van een propositie, maar eerder als het produceren van een object dat bepaalde betekenisvolle en formeel interessante waarneembare eigenschappen heeft. Door het manipuleren van een fysisch medium articuleert de kunstenaar een bepaald statement alleen maar omdat zulke manipulaties zich voordoen in de context van een artistiek medium.

3. De productiegeschiedenis van het kunstwerk

Davies argumenteert dat het object van appreciatie niet beperkt mag worden tot de eigenschappen van het kunstobject qua 'eindproduct' maar zich uitbreidt naar de 'uitvoering' van de kunstenaar in het produceren van zulk object. En omdat de epistemologie van kunst haar ontologie inperkt, is de uitvoering van een werk gedeeltelijk constitutief voor de *identiteit* ervan.⁸ Davies schrijft: "kunstwerken zijn *uitvoeringen* van een bepaalde soort. Een werk appreciëren is appreciëren wat er gedaan werd".⁹ Kunstwerken behoren volgens Davies tot de klasse van de uitvoeringen, waarbij een inhoud gearticuleerd wordt, of een 'artistiek statement' gemaakt wordt, door de manipulatie van het fysische medium op basis van gedeelde opvattingen. Op zulke wijze is de appreciatie van een schilderij niet reduceerbaar tot de appreciatie van deze eigenschappen die gegeven zijn door een onmiddellijke perceptuele confrontatie met een geschilderd object, ongeïnformeerd door kennis van de oorsprong ervan. Als bij de appreciatie van een kunstwerk de geschiedenis van het maken mee in overweging genomen dient te worden, dan hebben we een krachtig argument tegen de doctrine van mediumspecificiteit. Naast de manifeste eigenschappen van het kunstwerk wegen ook extrinsieke, 'onzichtbare' feiten over de geschiedenis van de creatie op de identiteit en de appreciatie ervan. Ik zal de aannemelijkheid van deze stelling kracht bijzetten aan de hand van drie vertrouwde gevallen.

Het eerste geval is de vervalsing, zoals Han van Meegerens *De maaltijd van Emmaüs* (1937), door het Museum Boymans van Beuningen te Rotterdam aangekocht met de gedachte dat het een originele Vermeer was. Waarom gaan we dat schilderij als artistiek inferieur beschouwen eens we ontdekken dat het een vervalsing is? Dit voorbeeld illustreert perfect dat de identiteit van een kunstwerk niet onafhankelijk is van de productiegeschiedenis ervan. Het zou immers kunnen dat de verschillen die relevant zijn voor de artistieke waarde van een authentiek werk en een vervalsing helemaal niet in de visuele eigenschappen van de

'eindproducten' aanwezig zijn. Die verschillen kunnen onmiddellijk geïdentificeerd worden als we een werk als een 'uitvoering' beschouwen, als iets wat de kunstenaar bereikt heeft. De manifeste eigenschappen van een kunstwerk verwijzen naar de doelmatige activiteit van de kunstenaar, die bepaalde doeleinden nastreeft en daarbij bepaalde obstakels moet zien te overwinnen. Dennis Dutton schrijft: "om te vatten wat er voor ons aanwezig is, moeten we enige notie hebben van wat de maker van het object gedaan heeft, waaronder één of ander idee van de technische of conventionele beperkingen waarin hij gewerkt heeft", en "wat er verkeerd is met vervalsingen [...] is dat ze niet uitsluitend de oorsprong verkeerd toeschrijven: omdat ze de oorsprong verkeerd weergeven, *geven ze de verdienste verkeerd weer*".¹⁰

Het tweede voorbeeld dat het belang van de productiegeschiedenis bij de evaluatie van kunst illustreert is de interesse in de wijze waarop kunstwerken tot stand gekomen zijn door het bestuderen van voorstudies. Beschouw bijvoorbeeld Leo Steinbergs interpretatie van Picasso's *Les Femmes d'Alger (O.K. Version)*, in 'The Philosophical Brothel' (1988). Steinbergs interpretatie is radicaal verschillend van de meer gangbare formalistische benaderingen, zoals die van Clive Bell, die de opmerkelijk eclectische stijl van het schilderij begrijpen als middel om de picturale ruimte op kubistische wijze te reconstrueren. Aan de hand van voorbereidende schetsen argumenteert Steinberg dat de variëteit van stijlen gezien kan worden als een doelbewuste en zorgvuldige poging om de blik van de toeschouwer te vatten. Hij merkt op dat de vijf vrouwen in het schilderij van elkaar losgekoppeld zijn, zich niet van elkaar bewust. Ze richten hun aandacht eerder uitsluitend op de toeschouwer, en het verschil aan stijlen versterkt de intensiteit van hun blik. In vroegere schetsen van het werk waren twee zittende mannen in te zien, een matroos en een student geneeskunde, die in het definitieve schilderij zijn weggelaten. Steinberg argumenteert dat in de definitieve versie die mannen vervangen werden door de toeschouwer, gedwongen geconfronteerd met de blikken van de prostituees. Zulke 'omgekeerde' blik, waarin de figuren de toeschouwer direct aankijken in plaats van te dienen voor het plezier van de mannelijk blik, suggereert dat het schilderij een bespiegeling is over het gevaar van seks. Steinbergs analyse van het schilderij illustreert dat het proces van het maken zich onthult in de schilderkunstige details die in het afgewerkte product gevonden kunnen worden. Wat Steinberg aantoont is dat inzicht in het proces essentieel bijdraagt tot het begrip van het afgewerkte product. Dat wordt verder ondersteund door de gebruikelijke praktijk onder museumcuratoren om meesterwerken zoals de *Femmes d'Alger* samen met voorbereidende studies tentoon te stellen om de toeschouwer inzicht te verschaffen in het proces van het maken van het werk.

De derde overweging is dat vele avant-gardewerken eenvoudigweg onbegrijpelijk zijn zonder de geschikte kennis van oorsprong of kunsthistorische context. Beschouw de zogenaamde ready-mades, in het begin van de 20^{ste} eeuw geïntroduceerd door Marcel Duchamp. Ready-mades zijn alledaagse objecten die tot kunstwerken 'getransformeerd' worden door ze eenvoudigweg tentoon te stellen in een kunstgalerie. Hoe verwerft een ready-made haar status als kunstwerk, en waarom beschouwen we haar als artistiek waardevol? We kunnen zulke kunstwerken niet juist begrijpen als we het medium verkeerd identificeren. De betekenis van Duchamps *Fountain* (1917), een urinoir op een sokkel, is ontoegankelijk voor iemand die enkel het fysische object onderzoekt. Het artistieke medium is niet als hetzelfde als dat van traditionele, vrijstaande sculpturen. Davies merkt op dat ready-mades illustreren dat in sommige gevallen van avant-gardekunst ook het fysische medium niet strikt gezien als 'fysisch' opgevat mag worden. De 'drager', zoals Davies dat noemt, is bij vele avant-gardewerken meer dan alleen maar een 'eindproduct'. Hij schrijft: "in het geval van een ready-made zoals *Fountain*, is de drager waarmee een artistiek statement wordt uitgevoerd niet het tentoongestelde object – het signeerde urinoir – maar eerder de complexe act of het

complexe *gebaar* betrokken in het voorstellen van zulk object voor tentoonstelling in een gegeven kunsthistorische context".¹¹ We moeten de uitvoering van het tentoonstellen van het urinoir, eerder dan het urinoir zelf, opvatten als de drager waarin het artistieke statement is gearticuleerd.

4. Fotografie als hedendaagse kunst

Argumenten voor mediumspecificiteit zijn dikwijls gebaseerd op intuïties over het fundamentele verschil tussen fotografie en schilderkunst. Zowel de fotografen Strand en Weston als de theoretici Roland Barthes en André Bazin argumenteren dat het objectieve karakter van fotografie essentieel verschillend is van de subjectieve, persoonlijke impressie van schilderkunst. Fotografie is een mechanisch, automatisch proces, en daarom ontlenen foto's hun betekenis en waarde in de eerste plaats aan de eigenschappen van de gefotografeerde dingen zelf, eerder dan aan de wijze waarop de fotograaf de dingen zag. Een schilderij is echter handgemaakt, en hangt daarom sterk af van de intenties van de kunstenaar. Zulke intuïtie werd recent door Kendall Walton filosofisch onderbouwd. In zijn artikel 'Transparent pictures: On the nature of photographic realism' (1984) schrijft Walton; "Foto's zijn *transparent*. We zien er de wereld *doorheen*".¹² Omwille van het type causale connectie dat er bestaat tussen een foto en wat ze afbeeldt, is een foto niet zomaar een beeldende weergave van een object maar ook op één of andere wijze een causale manifestatie ervan. In tegenstelling tot een schilderij geeft een foto ons volgens Walton perceptuele toegang tot de dingen. Walton schrijft: "om doorheen een afbeelding te kijken naar de afgebeelde scène, moet de waarnemer visuele ervaringen hebben die niet afhangen van de opvattingen van de maker op de wijze dat schilderijen dat doen".¹³

Waltons onderscheid is echter louter theoretisch. Met Roger Scruton (1983) kunnen we zeggen dat Walton over de 'ideale foto' praat, een logische fictie, eerder dan over de werkelijke foto.¹⁴ In de praktijk zou het echter accurater zijn over het onderscheid tussen fotografie en schilderkunst te spreken in termen van verschillen in 'graad' eerder dan in 'soort'. Beschouw een academisch geschoolde tekenaar. Indien zij een portret naar het leven tekent, dan is niet elke markering die ze op haar tekenblad aanbrengt bemiddeld door een opvatting over wat ze ziet. Voor de geoefende tekenaar is tekenen naar het leven grotendeels een 'geautomatiseerd', onbewust proces waarbij de handeling van het tekenen en waarnemen voortdurend in wisselwerking zijn. Niet elke potloodlijn wordt 'bewust' neergezet, en niet elk visueel kenmerk van het model dient 'bewust' geregistreerd te worden alvorens tot een markering op het papier aanleiding te geven. Op die manier is tekenen tot op zekere hoogte ook een mechanische manipulatie die natuurlijke, 'causale' – want onbewuste, mentale – processen inhoudt. Anderzijds worden vele, zometeen alle, foto's gemaakt met enige menselijke interventie en zijn ze slechts ten dele het resultaat van zuiver mechanische processen.

Overigens is Waltons theoretische onderscheid betwistbaar als we de belichaamde, actieve aard van de visuele waarneming in overweging nemen. In de werkelijkheid een object zien behelst meer dan een louter 'causale' relatie tussen dat object en het visuele systeem van de waarnemer. Het behelst ook de wijze waarop ik me er als handelend en belichaamd wezen ruimtelijk tegenover oriënteer. Zo veranderen de verschijningswijzen van objecten systematisch als ik me er tegenover beweeg, en het is aannemelijk dat het begrip van zulke 'sensomotorische afhankelijkheidsrelaties' (O'Regan & Noë 2001) een essentieel aspect van de visuele ervaring is. In zowel foto's als schilderijen is zulke sensomotorische relatie tussen waarnemer en het afgebeelde object afwezig: de afgebeelde ruimte is losgekoppeld van de

visuele ruimte van de waarnemer. In dat opzicht brengen foto's ons evenmin in direct visueel contact met de afgebeelde objecten, en horen ze eerder samen met schilderijen in de categorie van 'afbeeldingen' thuis dan in die van 'hulpmiddelen bij de visuele waarneming'.

Bespiegelingen over het mechanische productieproces van fotografie leveren geen overtuigende argumenten voor een diepe 'kloof' tussen fotografie en schilderkunst. Zodoende geven ze geen stevige theoretische basis voor argumenten die het esthetisch meest verantwoorde gebruik van fotografie koppelen aan de unieke eigenheden van het medium.¹⁵ Er niets inherent aan het medium dat zegt dat de primaire taak van fotografie bijvoorbeeld documentatie zou moeten zijn. De hedendaagse artistieke praktijk stuurt het gebruik van fotografie als artistiek medium eerder in de tegenovergestelde richting (Cotton 2004). Fotografie herwon haar status als kunst bij het ontstaan van de conceptuele kunst in de jaren 1970, toen kunstenaars fotografische categorieën begonnen te onderwerpen aan een veelheid van analytische kritieken. De Amerikaanse kunstenaar Cindy Sherman presenteerde sinds de jaren 1970 foto's die op stilstaande beelden uit klassieke films geleken, maar in werkelijkheid opgevoerde portretten van zichzelf waren in verschillende vermommingen. Sherrie Levine gebruikt fotografie binnen het domein van de simulatiekunst. Simulatiekunst kopieert letterlijk een bestaand object of beeld binnen hetzelfde medium. Levine's werk van de beginjaren 1980 bestond uit foto's van foto's van beroemde mannelijke fotografen zoals Edward Weston en Walker Evans. Alleen als we beseffen dat een werk van Levine een representatie van een foto van Weston of Evans is, kunnen we het herkennen als een type dat ervan verschillend is. De geschikte esthetische appreciatie van de werken van Sherman en Levine brengt ons voorbij de 'beperkingen' van het fotografische medium. Indien we hun foto's zouden opvatten als 'snapshots', als directe registraties van een objectieve realiteit, en indien we ze op zulke basis zouden evalueren, dan hebben we ze verkeerd begrepen. Het zijn bijzonder complexe werken, afbeeldingen van afbeeldingen, die een soort reflectieve commentaar geven op de recente kunstgeschiedenis. Het gebruik van het fotografische medium door deze kunstenaars kwam voort uit reactie op de dominant mannelijke schilderstraditie, die zich handhaafde in de modernistische abstracte schilderkunst en het soort neo-expressionisme dat erop volgde. De werken van Sherman en Levine onthullen hun betekenis enkel voor een toeschouwer die de conventies van de artistieke media – *staged photography* en simulatiekunst – waarin ze gearticuleerd zijn beheerst. Dat vergt kennis van de kunsthistorische achtergrond en de wijze waarop de werken tot stand zijn gebracht.

In het werk van de Canadees Jeff Wall komt het onderscheid tussen fotografie en schilderkunst sterk op de helling te staan. De monumentale foto's van Wall vertellen een verhaal middels zorgvuldig geconstrueerde scènes, die dikwijls digitaal gemanipuleerd zijn, hoewel ze soms op vluchtig gemaakte snapshots gelijken. Wall maakt gebruik van compositionele technieken die gelijkaardig zijn aan die van renaissanceschilderkunst. Diens zogenaamde *tableaufotografie* doet een beroep op onze culturele vaardigheid, geworteld in de Westerse schilderstraditie, om een gechoreografeerde scène te herkennen als een geladen moment in een verhaal. Wall is de belangrijkste vertegenwoordiger van een nieuwe generatie fotografen die de expressieve mogelijkheden van fotografie aftasten zonder zich te bekommeren om de inherente beperkingen van het fysische medium.

5. Modernisme en de paradox van mediumspecificiteit

Tot slot zal ik de paradoxale aard van de doctrine van mediumspecificiteit toelichten aan de hand van modernistische schilderkunst. De Amerikaanse kunstcriticus Clement Greenberg

was ongetwijfeld de meest vooraanstaande hedendaagse verdediger van mediums specificiteit. Op zulke wijze verdedigt hij de doctrine met betrekking tot modernistische schilderkunst:

Een modernistisch werk moet in principe trachten de afhankelijkheid te vermijden van elke orde van ervaring die niet gegeven is in de meest essentieel geconstrueerde aard van haar medium. Dat betekent onder andere afstand doen van illusie en explicietheid. De kunsten moeten concreetheid bereiken, 'zuiverheid', door enkel te handelen in termen van hun afzonderlijke en onreduceerbare eigenheid. Modernistische schilderkunst beantwoordt aan ons verlangen naar het letterlijke en het positieve door de afstand te doen van de illusie van de derde dimensie.¹⁶

Greenberg vatte het modernisme op als fundamenteel een praktijk van zelfkritiek: de essentie van het modernisme is "het gebruik van karakteristieke methodes van een discipline om de discipline zelf te bekritisieren".¹⁷ Schilderkunst moet haar essentiële kenmerken nastreven om zich van andere kunstvormen zoals beeldhouwkunst te onderscheiden. Greenberg geloofde dat het modernisme evolueerde door geleidelijk alle normen en conventies van zich af te werpen die niet essentieel blijken te zijn voor een werk om een bepaalde kunstvorm te instantiëren. In het geval van schilderkunst bleek de essentie neer te komen op de vlakheid van de drager en de begrenzing van die vlakheid door de kaderranden van de drager.¹⁸ Volgens Greenbergs heeft elke kunstvorm een onreduceerbare essentie en dient het modernisme begrepen te worden als een teleologisch proces waarbij elke kunstvorm haar eigen essentie uitzoekt. Greenberg denkt over een medium als iets dat op zulke wijze ontwikkelt dat het mettertijd haar eigen mogelijkheden ontdekt. Het hoogtepunt van de modernistische ontwikkelingsgeschiedenis zag Greenberg in de *post-painterly abstraction* van Morris Louis en Kenneth Noland.

Beschouw het werk van Louis. Zijn zogenaamde 'sluierschilderijen' uit halfweg de jaren 1950 werden opgebouwd uit verscheidene transparante lagen, gegenereerd door middel van een nauwgezette techniek die bestond uit het gieten van verdunde verf op ongeprepareerd doek. In die schilderijen is de weefselachtige structuur van het doek steeds zichtbaar, hoeveel lagen verf er ook overheen gelegd zijn. De vorm wordt gegenereerd door de richting van de uitgegoten verf, getekend door de zwaartekracht, eerder dan de borsteltechniek van de kunstenaar. Greenberg schrijft: "Hoe meer de kleur geïdentificeerd kon worden met haar grond, hoe vrijer ze zou zijn van de interferentie van tactiele associaties; de wijze om deze hechtere identificatie te bereiken was door waterverftechniek op olie toe te passen en dunne verf op een absorberend oppervlak te gebruiken".¹⁹ Met zijn gesofisticeerde techniek exploreert Louis 'vlakheid' in tot het extreme en verbant hij alle – beeldhouwkunstige, dus geen zuiver 'schilderkunstige' – tactiele associaties.

Volgens de materialistische esthetica van Greenberg vallen de esthetisch relevante eigenschappen van een kunstwerk samen met de materiële eigenschappen die specifiek zijn voor elk medium. Een schilderij moest volgens Greenberg uitsluitend 'met de ogen' gezien worden, tegen een neutrale, witte museummuur, abstractie makend van alle contextuele of sociale factoren, om zijn specifieke visuele effecten gewaar te worden: "visuele kunst moet zichzelf exclusief beperken tot wat er gegeven is in de visuele ervaring, en mag geen verwijzing maken naar iets wat gegeven is in enige andere orde van de ervaring".²⁰ Paradoxaal aan deze vereiste is dat een modernistisch werk zoals een schilderij van Louis ontoegankelijk is louter op basis van de 'visuele ervaring' gegeven door een directe

confrontatie met het manifeste werk. Louis' werken zijn uitvoeringen van het Greenbergiaanse programma van zuiverheid van immanente zelfkritiek. Zonder de relevante kunsthistorische achtergrondkennis en zonder kennis over de wijze waarop ze tot stand gebracht zijn, is men niet in staat de schilderijen van Louis correct te appreciëren.

Zelfs indien de kunstenaar streeft naar de exploratie van de expressieve mogelijkheden van het schilderkunstige medium, dan nog dicteert het fysische medium alleen de expressieve inhoud niet. Waarom zou transparante kleur op ongeprepareerd doek een essentieel schilderkunstig kenmerk zijn? Waarom zouden de dikte van de verflaag of de zichtbaarheid van penseeltoets dat niet kunnen zijn, of het teweegbrengen van de illusie van een driedimensionale ruimte? Het fysische medium vertelt ons niet veel over wat er kan afgebeeld of uitgedrukt worden in een gegeven artistiek medium. Modernistische schilderkunst toont aan hoe paradoxaal de doctrine van mediumspecificiteit in feite is. Ook kunstenaars die streven naar mediumspecificiteit articuleren een statement, door bepaalde operaties op het fysische medium uit te voeren, en zijn daartoe genoopt te werken in een artistiek medium dat slechts toegankelijk is voor waarnemers die de conventies beheersen.^[21]

Johan Veldeman is doctor in de wijsbegeerte en is als onderzoeksmedewerker verbonden aan het Departement Wijsbegeerte en het Centrum voor Filosofische Psychologie van de Universiteit Antwerpen. Tot zijn recente publicaties behoren 'Reconsidering Pictorial Representation by Reconsidering Visual Experience' in Leonardo, 41:5, p. 493-497 (2008), 'Kunst en de visuele ervaring: Richard Wollheim over de fenomenologie van het beeldend weergeven' in Algemeen Nederlands Tijdschrift voor Wijsbegeerte, 101: 2, p. 118-127 (2009), en 'Is hedendaagse kunst het bekijken waard? Arthur Danto over kunst na de Brillo Box' in Tijdschrift voor filosofie, 72: 4 (2010).

joan.veldeman@ua.ac.be ^[1]

1. "The full potential power of every medium is dependent on the purity of its use, and all attempts at mixture end in such dead things as color-etching, the photographic painting and, in photography, the gum print, oil print, etc., in which the introduction of hand work and manipulation is merely the expression of an impotent desire to paint" (Strand 1917/1980, 142).

2. "Each medium of expression imposes its own limitations on the artist – limitations inherent in the tools, materials and processes he employs" (Weston 1965/1980, 170), "among all the arts photography is unique by reason of its instantaneous recording" (1965/1980, 171).

3. Zo schrijft Dan Graham: "Video feeds back indigenous data in the immediate, present-time environment. Film is contemplative and 'distanced;' it detaches the viewer from present reality and makes him a spectator" (Geciteerd in Rush 2005, 90).

4. "What I'm consciously involved in is devising a way that is structurally intrinsic to television. For example, what makes it not film?" (Geciteerd in Carroll 1996, 6).

5. 'The employment of digital technologies as an artistic medium implies that the work exclusively uses the digital platform from production to presentation, and that it exhibits and explores that platform's inherent possibilities. The digital medium's distinguishing features certainly constitute a distinct form of aesthetics: it is interactive, participatory, dynamic, and customizable, to name just a few of its key characteristics' (Paul 2003, 67).

6. "In its network of conventions, each artistic medium establishes non-aesthetic criteria for identifying works of art. By being told which medium a work is in, we are given the parameters within which to search for and experience its aesthetic qualities" (Binkley 1977, 270).

7. "an artistic medium can be thought of as a set of shared understandings whereby an individual's acting in certain ways – for example, performing certain operations upon a physical medium – admits of particular descriptions in terms of which it can be seen as serving to articulate a particular artistic statement" (Davies 2004, 58).

8. Zulke visie wordt ook verdedigd door Dennis Dutton (1979) en Gregory Currie (1989).
9. "artworks are doings of a particular kind. To appreciate a work is to appreciate what was done" (Davies 2004, 174).
10. "in order to grasp what it is that before us, we must have some notion of what the maker of the object in question has done, including some idea of the limitations, technical and conventional, within which he has worked"; "what is wrong with forgeries [...] is that they not only misattribute origin: because they misrepresent origin, they misrepresent achievement" (Dutton 1979/2002, 104).
11. "in the case of a Readymade like Fountain, the vehicle whereby an artistic statement is being articulated is not the object exhibited – the inscribed urinal – but, rather, the complex act or gesture involved in proposing such an object for exhibition in a given art-historical context" (Davies 2004, 192).
12. "Photographs are transparent. We see the world through them" (Walton 1984, 251).
13. Omwille van hun mechanisch productieproces zijn foto's eerder 'hulpmiddelen bij de visuele waarneming' dan beeldende weergaven. We zien dingen doorheen foto's net zoals we dingen doorheen brilglazen, spiegels of verrekijkers zien. Zodoende is er een "fundamentele gemeenschappelijkheid" (Walton 1984, 252) tussen een object in het echt zien en er een foto van zien; en er bestaat geen zulke gemeenschappelijkheid tussen het zien van een object in het echt en in een schilderij: "er is een diepe kloof, een verschil in soort, tussen schilderkunst en fotografie". "there is a sharp break, a difference of kind, between painting and photography" (Walton 1984, 253).
14. Scruton verdedigt net als Walton een verschil in 'soort' tussen fotografie en schilderkunst. Volgens hem staat het ideale schilderij in een intentionele relatie tot een onderwerp, terwijl de ideale foto in een causale en geen intentionele relatie staat tot een onderwerp.
15. Bedenk evenwel dat Walton zelf de doctrine van medium-specificiteit niet verdedigt. Hij expliciteert en beargumenteert een onderscheid dat door de meeste verdedigers van medium-specificiteit in verband met fotografie impliciet wordt aangenomen. Maar men kan Waltons onderscheid aannemen zonder daaruit te concluderen dat "zuivere" fotografie esthetische preferentie verdient boven 'mengvormen".
16. 'A modernist work of art must try, in principle, to avoid dependence upon any order of experience not given in the most essentially construed nature of its medium. This means, among other things, renouncing illusion and explicitness. The arts are to achieve concreteness, 'purity,' by acting solely in terms of their separate and irreducible selves. Modernist painting meets our desire for the literal and positive by renouncing the illusion of the third dimension' (Greenberg 1961b, 139).
17. "the use of characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself" (Greenberg 1961a/1993, 85).
18. Greenberg schrijft: "the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness" (Greenberg 1962/1993, 131).
19. "The more closely color could be identified with its ground, the freer it would be from the interference of tactile associations; the way to achieve this closer identification was by adapting watercolor technique to oil and using thin paint on an absorbent surface" (Greenberg 1960/1993, 97).
20. "visual art should confine itself exclusively to what is given in visual experience, and make no reference to anything given in any other order of experience" (Greenberg 1961a/1993, 91).
21. De auteur dankt het Fonds voor Wetenschappelijk Onderzoek – Vlaanderen voor ondersteuning tijdens het schrijven van deze paper.

© Estheticatijdschrift.nl

Gedownload van de pagina's van <http://www.estheticatijdschrift.nl>

Links:

[1] <mailto:johan.veldeman@ua.ac.be>