

Een sociologische beschouwing over beeldende kunst en kunstkritiek

A. M. Bevers

1. Inleiding

'Toen de maatschappij van de kunst afscheid nam, toen dus de kunst vrij werd, toen kon het ook niet anders of die vrijheid werd het onderwerp van de kunst. Wie alleen gelaten wordt, gaat zich met zichzelf bezighouden. De kunst werd dus op een nerveuze wijze speculatief. De enige constante was die grilligheid die een uitdrukking werd van haar rusteloze vrijheid. Een echte stijl kon zij eigenlijk niet ontwikkelen: daarvoor was het kunstwerk te persoonlijk geworden, en ook de argumentaties ervoor te geïsoleerd van alle andere'. Deze woorden werden uitgesproken door R. Fuchs, directeur van het Van Abbemuseum te Eindhoven, tijdens zijn voordracht in de reeks 'De Brandende Kwestie' in de Balie te Amsterdam d.d. 26 november 1983. Ruim een jaar daarvoor had vanaf hetzelfde spreekgestoelte in dezelfde reeks Gerrit Komrij zich gekeerd tegen de hedendaagse kunstkritiek die volgens hem vaag, onbegrijpelijk, quasi-diepzinnig en in wartaal geschreven is en die slechts de malaise weerspiegelt waarin vandaag de dag de kunst zelf verkeert¹.

Nerveuze kunst en vraagtekens bij de kunstkritiek: twee kanten van dezelfde medaille?

Sinds de dag waarop Kandinsky zijn atelier binnenkomend ontdekte dat een van zijn schilderijen op zijn kant op de ezel stond, waardoor het niets herkenbaars voorstelde en hij vervolgens concludeerde dat een schilderij ook niets behoeft voor te stellen, sinds die dag – om de geschiedenis in een anekdote kort samen te vatten – worden aan de beeldende kunst vragen gesteld als 'Noemen ze dat nog kunst?'. En vanaf die tijd worden kunstwerken van commentaar voorzien variërend van nauwgezette kunsthistorische analyse tot 'dat kan mijn zoontje ook'.

Wat de kwestie van moderne kunst en kunstkritiek, die nu alleen eeuw branden van tijd tot tijd oplaait, sociologisch zo boeiend maakt, is niet zozeer de inhoud van de discussie als wel het debat zelf, het feit dat de hedendaagse kunst en kunstkritiek in een permanente staat van reflectie verkeren².

Geen tentoonstelling, catalogus, tijdschriftnummer en interview, of de museumdirecteur, conservator, criticus en kunstenaar zelf stellen de hedendaagse

kunst in het algemeen of een aspect ervan in het bijzonder ter discussie, waarbij vraag en antwoord varianten zijn van de debatten die aan het begin van deze eeuw voor het eerst werden gevoerd.

2. Reflectie en instituties

Instituties, zo leren ons de definities van diverse sociologische theorieën, zijn min of meer duurzame patronen van handelen, voelen en denken die door een gemeenschap van mensen gedeeld worden en in de loop der tijd tot vanzelfsprekendheden zijn uitgegroeid. Verliezen instituties door welke oorzaken dan ook, hetzij van binnenuit hetzij van buitenaf, hun vanzelfsprekende karakter en daarmee hun stabiliserende en gezaghebbende functie, dan nemen onzekerheid en reflectie toe. Uit de al dan niet tot woorden beperkte strijd ontstaat op den duur weer een status-quo, discussies ebben weg, de stabiliteit keert terug en nieuwe zekerheden worden geboren. Een episode uit de jongste kerkgeschiedenis is in dit verband illustratief.

Inspelend op de wens en gevoelde noodzaak onder gelovigen om zich aan te passen aan de eisen van de moderne samenleving kondigde paus Johannes XXIII in januari 1959 het Tweede Vaticaans Concilie aan. Daarmee haalde hij het debat binnen de muren van de Katholieke Kerk. In vier jaar tijds – het Concilie duurde van 1962 tot 1965 – zou het imago van de kerk totaal veranderen. De geloofsgemeenschap raakte in een permanent gesprek met zichzelf. Oude praktijken werden afgezworen en nieuwe vormen van geloofsbeleving tot leven gewekt. Invoering van de landstaal in de liturgie ter vervanging van het eeuwenlange, universele Latijn gaf de discussies een extra stimulans; meer dan eens liepen deze uit in een totale spraakverwarring. Even zag het er nog naar uit dat de permanente reflectie over geloofszaken vaste vorm zou krijgen in het instituut van de gespreksgroepen³. Maar op den duur verloor de vernieuwingsdrift haar elan, het debat verstomde, een periode van rust nam de plaats in van het eens zo levendige *aggiornamento* en op sommige plaatsen won zelfs de restauratie.

Grondslagendiscussies in institutioneel verband zijn doorgaans van tijdelijke aard. Permanente reflectie staat dan ook op gespannen voet met het karakter van instituties. Is het daarom niet merkwaardig vanuit het standpunt van de institutietheorie dat de discussie over moderne kunst nu al ruim een eeuw voortduurt?

In een poging het gevestigde karakter van het debat in de moderne kunst sociologisch te belichten, breng ik de volgende vier argumenten naar voren, waarbij ik aan het vierde het zwaarste gewicht toeken.

1. Instituties zijn te onderscheiden naar de vormen waarin zij zich trachten te handhaven. Twee wegen staan open: handhaving door middel van stabiliteit, vasthouden aan het bestaande, de traditie of handhaving door verandering en steeds weer uit zijn op vernieuwing⁴. Om de vergelijking met de religie aan te houden, het conservatisme van de eerste weg past bij gevestigde wereldreligies; het progressieve, revolutionaire en experimentele zoeken kenmerkt de weg die de

kunst is ingeslagen om haar voortbestaan veilig te stellen. Bij deze tweede vorm van zelfhandhaving krijgt de discussie als het ware een natuurlijke thuishaven. Het nieuwe geeft immers telkens weer aanleiding tot vragen stellen en uit het debat komen ideeën voort die de aanzet vormen voor weer nieuwe ontwikkelingen.

2. Dat de reflectie in de moderne beeldende kunst wel voortduurt en in de religie niet, heeft ook te maken met de rol van het publiek. In de kunst zijn leken vrijwel uitgesloten van het debat, in de religie raakt de discussie iedereen, omdat een geloofsgemeenschap zonder een collectief gedeeld bewustzijn niet kan bestaan. Chronische twijfel en discussie over geloofszaken zouden die gemeenschap uiteen doen vallen en uiteindelijk leiden tot de onzichtbare religie van privé-personen⁵. In de beeldende kunst – een relatief kleine wereld met weinig publiek – heerst in extremo een subjectieve, hoogst particuliere voorstellingswereld. De daarbij behorende ideeën, theorieën en emoties lenen zich bij uitstek om overdacht en besproken te worden in kringen van ingewijden en belangstellenden.

3. Tot het permanente karakter van het kunstdebat dragen ook die vormen van reflectie bij die in de kennissociologische literatuur worden aangeduid als rechtvaardigingstheorieën en interpretatiekaders waarmee een plausibiliteitsstructuur wordt opgebouwd ten behoeve van achterban en potentiële cliënten. Voor veel instituties geldt thans dat zij veel meer dan vroeger gedwongen zijn strategieën te ontwikkelen of zelfs aparte organisaties ('defending agencies') op te richten ter legitimering van eigen voortbestaan^{5a}. In dit opzicht verschillen instituties als kerk, staat of kunst weinig van elkaar. Elk heeft zijn spreekbuis, communicatiekanaal en overlegorgaan: er worden permanent eigen standpunten verdedigd en die van anderen ter discussie gesteld. Maar deze reflectie heeft vooral een propagandistische functie en valt naar vorm en inhoud niet samen met het chronisch reflecteren als wezenlijk bestanddeel van de kunst zelf.

4. Staan instituties doorgaans ter discussie totdat een uitweg is gevonden uit een kritieke fase, in de wereld van de moderne kunst is de discussie in tal van vormen geïnstitutionaliseerd. Dat de debatten over de beeldende kunst sedert de eerste manifesten verschenen alom de aandacht zijn blijven trekken en tot op heden voortduren, heeft vooral te maken met wat in de institutietheorie de middel-doelomkering wordt genoemd: de reflectie in de kunst, eertijds begonnen als instrument in een kritieke fase van haar ontwikkeling, sloeg om en werd doel op zich. Dergelijke omslagen gebeuren niet plotsklaps en ook niet met voorbedachten rade, maar houden wel een radicale verandering in.

Met de problemen die rond de verschijningsdatum van de abstracte kunst werden opgeworpen, sloeg men een totaal andere weg in. Niet de moderne kunst was problematisch geworden, maar de probleemstelling ging deel uitmaken van de kunst: kunst werd reflexieve kunst⁶, een naar zichzelf verwijzende kunst; daarmee kon de kunstimmanente discussie uitgroeien tot een institutie, waarin

steeds nieuwe problemen werden opgeroepen en waarin begrippen als experiment en vernieuwing tot het standaardvocabulaire gingen behoren. Nu de reflectie doel op zich geworden is, kan deze ook een permanent karakter krijgen; daarbij maakt het geen verschil of de reflectie zich richt op de diepe roerselen van de subjectieve beleavingswereld of op de nog verborgen eigenschappen van de objectieve werkelijkheid of op de samensmelting van die twee.

De neerslag van deze chronische bezinning vinden we niet alleen in de kunstwerken zelf, maar vooral ook in de commentaren van kunstenaars, van kunsthistorici en -critici, van al diegenen die zich ambtshalve of anderszins in woord en geschrift uitlaten over hedendaagse kunst.

De permanente reflectie, die nu al honderd jaren voortduurt, is sociologisch moeilijk anders te verklaren dan uit het feit dat de reflectie doel op zich geworden is. Wat daarvan ook de oorzaken geweest mogen zijn – genoemd worden de uitputting van de schilderkunstige mogelijkheden en een maatschappelijk functieverlies vanwege de opkomst van mechanische reproductietechnieken en fotografie –, door de kunstimmanente weg in te slaan kwam de reflectie in het middelpunt van de kunst te staan als voornaamste drijfveer, inspiratiebron en thematiek; een nieuwe inhoud werd zo uit de nood geboren en kon uitgroeien tot een hechte institutie, die kan terugzien op een lange traditie van een eeuw reflecteren.

Deze vorm van permanente reflectie is overigens niet exclusief voor de hedendaagse beeldende kunst. Op veel gebieden, ook buiten de kunst, is de reflexieve houding toegenomen. In de sociologische literatuur (o.a. bij Simmel, Weber en Gehlen) wordt het reflexieve karakter van de cultuur als een symptoom beschouwd van de tweespalt tussen de subjectieve en objectieve werkelijkheid. Beide polen worden in het proces van modernisering uit elkaar gedreven. Een dergelijke ontwikkeling bevordert de reflectie en kan leiden tot extreme vormen van subjectivisme (zie bijvoorbeeld R. Sennett, *The Fall of Public Man* (1974) en C. Lasch, *The Culture of Narcissism* (1979)). Paradoxaal genoeg dragen diegenen die de kloof willen overbruggen – de ‘Reflexionsélite’ van geestelijken, kunstenaars, intellectuelen, die de rol van ‘Sinnvermittler’ op zich nemen –, in hoge mate bij aan de subjectivering van de cultuur. Wat dit aangaat heeft Schelsky gelijk in zijn polemische studie *Die Arbeit tun die anderen* (1977).

De sociologische vraag is nu of de reflectie, ontstaan uit en aangewakkerd door het functieverlies van traditionele instituties, nieuwe vormen weet te vinden zonder zelf aan betekenis en omvang in te boeten.

De hedendaagse beeldende kunst schijnt daarin geslaagd te zijn. De reflectie wordt van binnenuit gevoed door de onuitputtelijke subjectiviteit en van buitenaf gestimuleerd door de secundaire instituties zoals de kunsthandel, de musea, de kunstkritiek en de naar beelden hongerende media.

Welke kenmerken zijn karakteristiek voor de permanente reflectie in de kunst?

Het gaat hier niet om kunstinhoudelijke, maar om kennissociologische aspecten van de reflectie. De kunstkritiek in ruimste zin – elk woord en geschrift over moderne beeldende kunst, levert daartoe materiaal in overvloed.

Tot de kennissociologische aspecten van de permanente reflectie die ik hieronder zal toelichten, behoren: de commentaarbehoefte van moderne kunst, de legitimering van kunst en kunstkritiek in wetenschap, wereldbeschouwing en geschiedenis, de zelfbespiegeling in retrospectie en etikettering, en tenslotte de routinisering van de reflectie.

3. Moderne kunst en commentaarbehoefte⁷

Veel moderne schilderijen 'stellen niets meer voor'. Van herkenning op het eerste gezicht is geen sprake meer. Een schilderkunst waarvan de zin en betekenis niet meer in de voorstelling zelf liggen besloten, maar die nog slechts begrepen kan worden uit een kennis van de fundamentele eigenschappen van vormen en kleur, van waarnemingstheorieën of uit de subjectieve ervaringen en beschouwingen van de kunstenaar zelf, die kunst vereist chronische bezinning en commentaar: 'Confronted by the canvas', aldus de bekende Amerikaanse kunstkriticus Rosenberg, 'one awaits the deciphering of the text' (Rosenberg, 1973 p. 199)⁸. Zonder voorafgaande studie zijn de werken van Kandinsky, Klee en Mondriaan niet te begrijpen (wat niet uitsluit dat ze wel te genieten zijn als kunstwerken); tekst en uitleg hebben deze kunstenaars er zelf bij geleverd. De commentaarbehoefte is groot sinds de schilderkunst niet meer geworteld is in een gemeenschappelijk gedeelde voorstellingswereld. Kunstwerken moet men lezen, goed lezen, anders kan het gebeuren, aldus de kunsthandelaar, protagonist en exegeet van het kubisme, D. Kahnweiler, dat men 'Ungeheuer da sieht, wo Picasso die geliebte Frau malte'⁹. Omdat commentaren te kort schieten naarmate kunstwerken zelf geen passende woorden meer oproepen, met name tachistische en abstract expressionistische kunstwerken bezitten nauwelijks nog beschrijfbare elementen, ontstaat er een nieuw type kunstdocumentatie en kunstkritiek, waarin niet de kunstwerken zelf centraal staan, maar de kunstenaar en zijn omgeving; in de tijdschriften voor moderne kunst overheersen biografische notities, historische panorama's en niet te vergeten de interviews. In zijn rol van bemiddelaar tussen kunstenaar en publiek is de kunstkriticus voor een belangrijk deel aangewezen op de mededelingen van de kunstenaar zelf over zijn hoogst particulier werk. In het voorwoord bij zijn uitstekende reportage over de moderne naoorlogse kunst in Amerika schrijft Calvin Tomkins¹⁰: '... I tend to feel that what artists say or think – and certainly what they do – is a good deal more interesting than what contemporary art critics write about them', maar dan ziet hij blijkbaar over het hoofd dat ook deze kunstkritici zich juist vaak baseren op uitspraken van kunstenaars zelf. Zeker is dat het persoonlijke contact tussen kunstenaar en commentator een bijzonder

functioneel karakter krijgt, nu de kunst niet meer vanzelf spreekt. Het interview is voor de kunstcriticus een onmisbaar instrument geworden.

Woorden en beelden vullen elkaar aan, vloeien in elkaar over of concurreren met elkaar en soms – ‘as the painting is swallowed up in interpretations of it’ (Rosenberg, p. 199) – winnen de woorden. De reflectie speelt een hoofdrol ofwel in de interpretatie van kunstwerken achteraf ofwel voorafgaand aan de schep-fase in het concept.

In de conceptuele kunst loopt het commentaar als het ware op het kunstwerk vooruit; in zijn uiterste consequentie neemt het concept zelfs de plaats in van het kunstwerk en wordt het zelf tot kunstwerk uitgeroepen. ‘Als geen ander heeft hij (Duchamp; A. B.) het inzicht geschapen dat de conceptie van het kunstwerk belangrijker is dan het zichtbare resultaat’, schrijft de kunstcriticus C. Blotkamp, die vervolgens een kunstwerk van L. Weiner bespreekt, getiteld ‘One aerosol can of enamel sprayed to conclusion directly upon the floor’ met als begeleidende tekst: ‘Het gaat daarbij niet om de vlek die op de vloer ontstaat ten gevolge van het leegspuiten van een busje verf, maar om de idee. Weiner volstaat dan ook vaak met het publiceren van zijn werk in de vorm van statements. De uitvoering ervan is niet secundair; ze voltrekt zich alleen in een ander medium. De conceptie is beide keren gelijk en blijft het belangrijkste deel van het werk uitmaken’, aldus C. Blotkamp¹¹. Of de inhoud van het concept ook meetelt, vermeldt het commentaar niet. In de conceptuele stroming ‘Art & Language’ vallen woord en kunst samen in de ‘Verbalisation of Art’¹²: kunstcommentaar is dan commentaar-kunst geworden.

Naast het houvast zoeken in de zelfcommentaren van kunstenaars, proberen kunstcritici het rijk der misverstanden dat uitgestrekt voor hen ligt te vermijden door voorzichtig te formuleren in vage termen die multi-interpretabel zijn of nauwelijks nog een betekenis hebben. Tot deze categorieën behoren woorden als ‘attitude’, ‘spontaan’, ‘expressief’, ‘beeldtaal’, ‘intuïtie’, ‘sympathie’ en ‘archetype’ en zinnen als ‘Ongrijpbaar en ironisch voert Penck in zijn zaal een monoloog over de fysieke aantrekkingskracht van de beeldhouwkunst’ (Pieter Heynen, *De Volkskrant* 25-5-1983) of ‘De stijl van Rothenberg is dermate bedachtzaam en de symboliek van het zich drijvende houden zo voor de hand liggend dat de door haar bewust nagestreefde vlakke schilderkunst een zieltoegend effect krijgt’ (Betty van Garrel, *NRC* 10-11-1982).

Er is natuurlijk onderscheid tussen kunstwerken; het ene laat zich gemakkelijker beschrijven en becommentariëren dan het ander. Malewitch’ ideaal was een schilderstuk telefonisch aan de drukkerij door te geven zonder fouten¹³; een constructivistisch werk leent zich daar gemakkelijker toe dan een action painting van Pollock. En er is ook onderscheid in soorten kunstkritiek. De formeel-analytische benaderingswijze loopt minder risico bij de beschrijving dan de impressionistische of expressionistische kunstkritiek. De eerste blijft immers dicht bij het kunstwerk door het beeld te beschrijven zoals het er uitziet. Zo geeft C. Blotkamp een bijna fotografische beschrijving van een schilderij van Frank

Stella: 'De ronde banen, die tegen de omtreksvorm van het schilderij ingaan en de rechte afsnijdingen aan de zijanten verwijzen naar een structuur van vierkanten en cirkels die groter is dan het schilderij'¹⁴. Een voorbeeld van impressionistische kunstliteratuur bieden de opstellen van K. Schippers in *NRC-Handelsblad*, waarin een sfeerbeschrijving van een bezoek aan een tentoonstelling wordt ingekleurd met anekdotes, associaties, ontmoetingen, reiservaringen en zelfs weersomstandigheden. Men moet in dit genre zoals Schippers een meester zijn, anders raakt men pijnlijk op drift en komt de kunstkritiek dicht in de buurt van 'ein lyrisches Parteichinesisch'¹⁵.

De hoogst particuliere beelden van hedendaagse kunstenaars zijn er vaak de oorzaak van dat teksten vaag zijn en de interpretaties voorzichtig; de kunstkritiek komt maar moeilijk voorbij het eerste stadium, dat van de beschrijving. Van dit pionierswerk dat de kunstcritici verrichten getuigt *Metropolis M*, door de Raad voor de Kunst het kwalitatief beste kunsttijdschrift van dit moment genoemd¹⁶, in elke aflevering met teksten als deze: 'Ontegenzeggelijk is het werk van Van den Broeck het meest individueel. Het ademt de geest van een episch centrum, de ruimte en koelte van een atelier (...). De tekeningen zijn bewust meerduidig. Men ziet zowel een erotisch glazen oog in een aquarium als een bolle neus in een parklandschap. Het werk lijkt vluchtig opgezet, met enkele trefzekere halen uitgewerkt. De psychologische werking is multidimensionaal. De nervositeit haalt die van de literaire voorbeelden Kafka, Klee en Kierkegaard. Atmosferische fascinatie is het voornaamste kenmerk. De ontlasting van de spanning ... ontbreekt hier' (*Metropolis M*, 3, (1982), 5, 47).

Risico willen vermijden bij de beschrijving en interpretatie van de uiterst subjectieve en daardoor ook zo commentaarbehoefte moderne kunst gaat gepaard met een weinig kritische houding. Naast bewondering klinkt in de kunstliteratuur hooguit kritiek door in de vorm van het voordeel van de twijfel; men geeft weinig blijk van enige terughoudendheid ten opzichte van de ideeën, symbolen of intenties die in het kunstwerk liggen opgesloten of door de kunstenaar zijn uitgesproken. Zo lezen we in *Metropolis M* de volgende passage die als voorbeeld is gekozen uit een reeks van soortgelijke teksten: 'De overeenkomst in de ikonografie tussen Baren en Veneman is treffend. Het grondpatroon van boemerang en buffelding herhaalt zich op afgeleide wijze in de rest van hun werk. Venemans vormtentaal sluit zowel een punthoed in met gespreide armen die doet denken aan de KuKluxKlan, alsook een zeis. Deze archetypen van de macht corresponderen met de Baviaanposes en het Prevelsnoer van Baren. Intuïtie is de voornaamste kwaliteit, waarmee deze vormen tot stand zijn gebracht' (*Metropolis M*, 3, (1982), 3, 46). Deze commentaartekst brengt de lezer niet veel verder, evenmin als teksten waarin schijnbaar op een samenhang wordt gewezen, maar waarin feitelijk alleen maar dingen worden opgesomd zoals bijvoorbeeld in het volgende fragment: '... en in het werk van Van 't Slot kan men dan ook vaak in één

schilderij de absurde combinatie aantreffen van beeldelementen die ontleend zijn aan zulke schijnbaar onderling strijdige gegevens als middeleeuwse manuscripten, Max Beckmann en het oeuvre van Walt Disney' (*Metropolis M*, 3, (1982), 3, 45-48).

Door iedere uitspraak, herkenbaar teken, biografische notitie of informatie uit de literatuur als positieve bijdrage in het eigen commentaar op te nemen, ontstaat een eenheidsliteratuur van grote eensgezindheid rondom een kunstenaar of groep van kunstenaars. Onlangs merkte H. van Gelre in zijn aanval op Joseph Beuys op dat hij onder de 50 Duitse en Nederlandse artikelen over Beuys niets heeft aangetroffen dat ook maar enigszins als kritiek beschouwd kon worden, wél constateerde hij dat deze critici allen op een of andere wijze met Beuys gelieerd zijn¹⁷. De commentaarbehoefte van moderne kunst en de te kort schietende commentaren blijven de discussie voedsel verschaffen en houden de permanente reflectie mede in stand. Omdat het kunstwerk en de kunstliteratuur niet alles onthullen en verklaren blijft de geïnteresseerde toeschouwer zich bevinden in het tussenrijk van weten en niet-weten; hij wordt een half-ingewijde, een positie die aan de reflectie eveneens een permanent karakter geeft van twijfel, met name over de vraag of een kunstwerk wel echt een kunstwerk is¹⁸. De twijfel als element van de reflectie zorgt er ook voor dat in de wereld van de moderne kunst bij uitstek situaties worden geboden waarin doen-alsof-relaties kunnen optreden tussen ingewijden, half-ingewijden en buitenstaanders, maar ook binnen deze typen onderling. Deze situaties lenen zich telkens opnieuw voor karikaturen en persiflages: dit zijn varianten van de al ruim een eeuw gestelde kwaliteitsvraag: 'Is dat nou kunst?'¹⁹ In het gebied van weten en niet-weten heeft degene die voorop gaat in ieder geval het voordeel de kans te lopen een gehoor te vinden. Daarna volgen andere commentatoren en niet zelden ook de kunstenaars zelf het eenmaal getrokken spoor.

Het thematiseren van kunst heeft natuurlijk ook altijd zijn tegenstanders gekend. Desgevraagd zal zelfs het merendeel van de kunstenaars en wellicht ook van het publiek antwoorden dat het niets moet hebben van al dat getheoretiseer en geschrijf over kunst; men is met Susan Sontag tegen interpretatie²⁰.

Maar zelfs de discussie over voor of tegen commentaarliteratuur vormt op zichzelf al een thema dat in het debat over moderne kunst telkens weer terugkeert; het maakt wezenlijk deel uit van de permanente reflectie. Het is zoals Willem de Kooning opmerkte 'very interesting to notice that a lot of people who want to take the talking out of painting, for instance, do nothing else but talk about it'. Maar hij voegt daaraan toe: 'That is no contradiction, however. The art in it is the forever mute part you can talk about forever'²¹.

4. De legitimeringsfunctie

Waarom ontleen moderne beeldende kunst en kunstkritiek hun gezag? In hoofdzaak aan de reflectie zelf en dan vooral aan het gestelde probleem en de gekozen richting waarin de thematisering van het probleem wordt uitgewerkt. Daarbij kan de reflectie zich concentreren op puur kunstimmanente aangelegenheden van bijvoorbeeld vorm, kleur en compositie, in dat geval zal het debat vooral aansluiting zoeken bij of de confrontatie aangaan met kunsttheoretische en kunsthistorische opvattingen. Maar niet zelden begeeft de chronische reflectie zich buiten de grenzen van de kunstimmanente vraagstelling en poogt men de eigen belevingswereld of de kosmische totaalvisie binnen de grenzen van het kunstwerk te incorporeren. In dat geval laat men zich inspireren door al dan niet aan wetenschap en religie verwante levens- en wereldbeschouwingen. De kunst wordt ingevoegd of dienstbaar gemaakt aan een allesomvattende filosofie.

In de moderne kunst en kunstkritiek lopen veel lijnen naar wetenschappen als psychologie, natuurkunde, wiskunde en linguïstiek, naar filosofie, religie en occultisme.

Zo schreef D. Kahnweiler zijn studie over het kubisme, welke stroming hij verklaarde vanuit de neokantiaanse filosofie²², Paul Klee baseerde zijn werk op een systematische theorie, opgebouwd uit waarnemingsexperimenten, Mondriaan liet zich inspireren door theosofische leerstellingen, Van Doesburg voorzag zijn werk van metafysisch commentaar over de kosmische harmonie, Robert Rosenblum ziet in de kunstwerken van Sol le Witt 'the structural beauty of Descartes's and Kant's treatises'²³, tal van kunstenaars en kunstcritici gingen zich in de jaren zeventig verdiepen in de taalwetenschap, o.a. Barry, Weiner, Huebler, Kosuth, de conceptuele richting van *Art & Language*²⁴, en het werk van de jonge Italianen Clemente en Cucchi, zo doen sommige commentaren ons geloven, zou respectievelijk gezien moeten worden tegen de achtergrond van kringlooptheorie, Heraclitus en Boeddhisme en de animistische natuurfilosofie²⁵. Het recente *Das Orgien Mysterien Theater* van Herman Nitsch moet natuurlijk verklaard worden uit het Wenen van Sigmund Freud en de katholieke cultuur van de Donau-monarchie²⁶. Ook zijn in de kunstcommentaren de namen gevallen van Roland Barthes en Lévi-Strauss met het structuralistische begrippenkader²⁷. De kunstcriticus die zich hedentendage aan de opmerking van Gijs van Tuyl wenst te houden 'Het instrumentarium van de kunstcriticus is niet zijn boekenkast, maar zijn oog', loopt grote kans iets anders te zien dan wat de kunstenaar heeft willen maken en uitdrukken²⁸.

Exemplarisch voor het fenomeen van de legitimerende verwijzing zijn de volgende elementen uit een kunstkritiek. In een paar alinea's wordt het besproken werk van een kunstenaar gefundeerd in zijn biografie, wordt sterk de nadruk gelegd op de banden met het verleden en wordt op de affiniteit gewezen met wetenschap, filosofie of literatuur. Na een biografische inleiding met verwijzingen naar verwantschappen met de mozaïsten uit de vroeg-christelijke en Byzantijnse kunst merkt de criticus op dat het Hillebrand van Kampen te doen is om zoals de kunstenaar zelf zegt 'het opnieuw inrichten van de wereld', waarbij hij dezelfde

weg probeert te volgen die Elsworth Kelly ingeslagen is. En even verderop: 'Van Kampens schilderijen hebben in dezelfde zin te maken met een werkelijke beleving, met beelden die hij ooit in zijn jeugd op het Noordhollandse platteland gezien heeft. Maar hij 'vertaalt' eveneens het werk van Piero della Francesca, Giotto, Bonnard, Gris en Fra Angelico in niet direct herkenbare, door een sluimerende extase gekenmerkte beelden. In dit verband is Van Kampens voorkeur voor de schrijver Rimbaud karakteristiek. Maar hij houdt ook – vanwege diens exacte visie op het leven op de boerderij – van Achterberg en van de melancholieke gedichten van Frits Dalenoord' (*Fodor*, 6 (1984), 3, 21-23).

Dat het niet altijd om fundering in wetenschap of wereldbeschouwing gaat, maar ook wel eens van pure associatie afhangt, blijkt uit het volgende voorbeeld, waarin woord en beeld wel erg letterlijk op elkaar worden betrokken; in een vraaggesprek met Lien Heyting in *NRC-Handelsblad* van 4-6-1982 zegt de graficus Frank Lodeizen: 'In het zwart voel ik archaische bestaanswerelden die nieuwe verwantschappen laten doorschemeren. Het klinkt wat zwaarwichtig. Ik bedoel ermee dat het is, alsof je je door het zwart dromen weer herinnert ... Later zag ik ook ineens dat in het woord zwart niet alleen art zit, maar ook war. Art en war dat zijn zo'n beetje elkaars tegengestelden. En verder zwa, een geheimzinnig dada-woord. Ik dacht: verrek, daar moet ik iets mee doen. Maar om war en art apart te benadrukken, vond ik toch te beperkt. Daarom heb ik de serie uiteindelijk Ode aan het zwart genoemd'.

Tegenover de subjectieve inval als uiterst smalle legitimeringsbasis voor het kunstwerk staat de opvatting zoals die van Joseph Beuys over kunst als 'soziale Plastik': kunst kent geen grenzen, iedereen is kunstenaar en kunst omvat de totale maatschappij. De legitimeringsbasis van deze kunstopvatting mag breed zijn, maar in de praktijk worden de grenzen van de kunstwereld maar moeilijk overschreden, of zoals Werner Hofman terecht constateert: 'die Entgrenzungen von Beuys haben ihren intensivsten Wirkungsort im Museum'²⁹.

Al deze legitimerende uitspraken over kunst enerzijds en wetenschap, filosofie, diepste innerlijk of maatschappij anderzijds komen doorgaans niet in eerste instantie van de commentatoren, maar van kunstenaars zelf. Aan de geldigheid van de uitspraak van de Amerikaanse kunstenaar Barnett Newman 'Aesthetics is for the artists as ornithology is for the birds' valt op zijn minst te twijfelen³⁰. Aangezien de kunstenaar van nu niet meer in die mate als vroeger van opdrachten leeft, maar van eigen ideeën, komt de persoonlijkheid in de kunst op de eerste plaats. Eigen ideeën ontwikkelen brengt de kunstenaar ertoe te zoeken naar theoretische fundering. In *The Story of Art* merkt Gombrich op dat de kunst sinds de 19e eeuw bij uitstek een middel was 'of expressing individuality', maar hij voegt er laconiek aan toe 'provided the artist had an individuality to express'³¹. Dit zoeken naar een eigen weg heeft in de moderne kunst een permanent karakter gekregen en bij dit zoeken vindt de reflectie steunpunten in wetenschap, filosofie,

wereldbeschouwing en niet te vergeten de kunstgeschiedenis zelf.

Een algemene legitimeringsgrond wordt uitgedrukt in de opvatting dat moderne kunst gelijk is aan onderzoek. Museumbezoek behoort daarom volgens R. Fuchs ook niet aanbevolen te worden als een gezellig dagje uit: 'Een museum is natuurlijk iets anders dan naar het strand gaan. Het is eerder met een wetenschappelijk laboratorium te vergelijken, en daar is ook niets leuks aan'³².

5. Vormen van zelfbespiegeling

Een derde kenmerk van de chronische bezinning ligt opgesloten in de belangrijke rol die wordt toegekend aan de eigen ontwikkeling als bron van reflectie. Hoe losser de banden met de maatschappij, hoe strakker de kunst haar banden met de geschiedenis aanhaalt. Met de autonomisering van de kunst groeide haar historisch besef. Het tijdsbewustzijn is permanent aanwezig. Hiervan getuigen onder meer titel en inhoud van boeken als *The Tradition of the New*, *Zeit-Bilder*, *De schilderkunst in een kritiek stadium*, en ook de zo succesvolle retrospectieven als '60'80 attitudes, concepts, images of exposities als *Zeitgeist* en *Documenta*³³.

Niet alleen de commentaren, ook de kunstenaars zelf kijken terug door het veelvuldige schilderkunstige citeren. Volgens Rosenberg is zelfs het kunsthistorisch bewustzijn bepalend voor de kunst van deze tijd: '... the consciousness of history is in a modern painting or sculpture as palpable as its form or motif – often, as in "overall" abstraction, the art-historical reference is the *only* content'³⁴.

Ook in de etikettering van nieuwste ontwikkelingen komt het tijdsbewustzijn sterk tot uitdrukking al spelen hier ongetwijfeld ook marketing-overwegingen een rol zoals bij de exploitatie van de 'Neue Wilden', het 'Trans-avantgardisme' of de 'Neofiguratie'.

Er zijn er die deze reflectie over de eigen ontwikkeling, de aandacht voor het tijdgeest-syndroom, het voortdurend terugblikken, opvatten als een gevolg van het feit dat de schilderkunst eigenlijk geen geschiedenis meer heeft. De oorzaken hiervan worden aan uiteenlopende verschijnselen toegeschreven.

Zo bijvoorbeeld door R. Musil, in een gelegenheidstoespraak, aan de komst van de lange broek in de cultuur!³⁵ Anderen zijn van oordeel dat de oorzaak gezocht moet worden bij de val van de abstracte kunst in de tweede helft van deze eeuw. Gehlen huldigt het standpunt dat er geen ontwikkeling meer is, omdat de schilderkunst haar programma voltooid heeft: '... die Entwicklung ist abgewickelt, und was nun kommt, ist bereits vorhanden. Der Synkretismus des Durcheinanders aller Stile und Möglichkeiten, das Posthistoire'³⁶. Natuurlijk houdt de schilderkunst niet op, maar van ontwikkeling is volgens Gehlen geen sprake meer: de moderne kunst van nu is nog slechts 'ein bewegtes Unbewegtes'. Met deze gedachte over het einde van de kunstgeschiedenis – het begrip 'Posthistoire' is van Cournot, maar die betrok het op de totale geschiedenis – moet ook Duchamp

gespeeld hebben toen hij in 1924 met schilderen ophield, omdat hij niet op oude tradities wilde terugvallen. En de kunstenaar Gerhard Merz zei in een vraaggesprek ter gelegenheid van Documenta 7 'Ja, schilderkunst is een eindig repertoire dat ver achter blijft bij de verschijningsvormen die ons via de moderne media als televisie, film en reclame bereiken' (in gesprek met Pieter Heynen, *De Volkskrant* 23-7-1982). Niet de gedachte van posthistoire maar wel een ermee verwante opvatting verwoordde Willink in zijn *Schilderkunst in een kritiek stadium* door de naoorlogse avant-garde toe te schrijven dat zij een stationaire revolutie pleegt, met andere woorden, geen stap verder komt. De avant-garde is volgens Willink niet stuurloos, zoals H. M. Enzensberger betoogt, maar komt niet vooruit³⁷.

Over het waarheidsgehalte van deze standpunten zal de toekomst het laatste woord krijgen, hier gaat het erom te benadrukken dat dergelijke opvattingen over de rol van de eigen ontwikkeling deel uitmaken van het debat over moderne kunst. Of de schilderkunst van nu alleen maar neo-beweging is, stationaire revolutie dan wel de doorbraak naar echt iets nieuws, feit is dat de commentaren het actuele brengen als het nieuwe dat de aandacht verdient: zo bijvoorbeeld de internationale trans-avantgarde met Chia, Cucchi en Clemente voor Italië. De hoeveelheid publikaties die in zeer korte tijd over de nieuwste ontwikkeling of trend is verschenen, is zo omvangrijk en heeft zich zo snel verspreid, dat de discussie erover al bijna weer versleten is³⁸. Dit brengt ons tenslotte bij een vierde kenmerk van de permanente reflectie: de routinisering.

6. Routinisering van de reflectie

Geldt doorgaans voor instituties het koningsrecht van het bestaande, in de moderne kunst heerst het primaat van het nieuwe. Waarden als oorspronkelijkheid, vrijheid en persoonlijkheid staan hoog aangeschreven, maar dit zijn juist ook de waarden die permanent onder druk staan van de macht der gewoonte.

De snelheid waarmee nieuw talent en nieuwe ontwikkelingen door de secundaire instituties van de kunst, musea voor moderne kunst en kunsthandel voorop, worden ontdekt en geconsumeerd, heeft ertoe geleid dat de kunstenaar en degene die zijn belangen behartigt gedwongen zijn tactieken te ontwikkelen ten aanzien van de produktie en distributie van kunstwerken en daardoor het routinizeringsgevaar en de negatieve gevolgen ervan voor de marktpositie af te wenden.

Hoe belangrijk de secundaire instituties zijn voor het medebepalen van de omloopsnelheid van moderne kunstwerken en de reputatie van kunstenaars moge blijken uit het puntensysteem dat de socioloog en kunsthandelexpert W. Bongard hanteert voor zijn regelmatig uitgegeven 'Kunstkompas', een lijst van 100 top-kunstenaars gerangschikt naar totaalscore verkregen uit het aantal behaalde punten voor eenmanstentoonstelling, groepsexpositie, aankoop door musea, vermelding in tijdschriften met of zonder reproducties in kleur of zwart/wit, en

aandacht van gerenommeerde critici en kunsthistorici. (Kunstkompas verschijnt in *Art Aktuell*, uitgegeven door W. Bongard.) Andy Warhol heeft op het hoogtepunt van zijn roem voorspeld dat 'Ten years from now we may all be artists, and everyone will be famous for fifteen minutes'. Of hij tijd en omloopsnelheid goed geschat heeft, kan in het midden blijven, maar interessanter is de samenhang tussen beide parameters. Een cultuur die jaagt op het nieuwe zal gedwongen zijn steeds meer kunstenaars voor korter tijd in de schijnwerpers te zetten. 'Es regnet "Genies"' volgens Kahnweiler, die eraan toevoegde: 'Soziologisch ist diese Erscheinung von grossem Interesse, ästhetisch aber nicht'³⁹. En Peggy Guggenheim verzucht in haar autobiografie: 'One cannot expect every decade to produce genius. The twentieth century has already produced enough. We should not expect any more (...) Today is the age of collecting, not of creation'⁴⁰. In de geschiedenis van de beeldende kunst zijn dit geluiden exclusief voor de moderne kunstgeschiedenis. Een kunst die in hoge mate reflexief en subjectief is, krijgt haar ritme en tempo opgelegd door de secundaire instituties, die aan eigen wetten gehoorzamen, vooral aan die van de markt.

De omloopsnelheid van moderne kunstwerken en van artistieke reputaties kan niet los gezien worden van het internationale karakter dat in de kunstwereld heerst. Kunstenaars noch kunstwerken zijn aan lokale grenzen gebonden. Terecht spreekt Rosenberg van 'global art' en 'the global gallery'⁴¹. De allernieuwste ontwikkelingen gaan in snel tempo de hele wereld rond. Niet voor niets is de tekst van catalogi of boeken over moderne kunst vaak twee- of meertalig. Eenmaal geëxposeerd en in kunsttijdschriften opgenomen is een kunstenaar al snel wereldberoemd. 'Mass-media technology eliminates cultural time-lag', aldus Butler in zijn boek over avant-garde⁴². Aan de talentenjacht doen ook musea voor moderne kunst mee. Daardoor registreren zij niet louter de ontwikkeling in de moderne kunst, maar ensceneren zij zelf mede haar geschiedenis. Zo lezen we bijvoorbeeld in *NRC/Handelsblad* van 23-9-1983 dat de directeur van het Groninger Museum eerder zoekt naar wat vernieuwend is dan naar wat kwaliteit bezit. 'Volgens Haks zijn die kunstwerken vernieuwend "die een nog niet eerder ingenomen standpunt representeren" en die "met hun tijd meegaan"'. Het komt dan ook voor dat hij werk aankoopt dat een standpunt inneemt dat hij nog niet deelt'. Er zullen weinigen tegenspreken dat de secundaire instituties de moderne kunst in belangrijke mate richting geven, haar tempo bepalen, de omvang beïnvloeden, haar status verlenen en haar voortbestaan garanderen. Door de wereldwijde vertakking en beheersing van de moderne kunst ten gevolge van deze instituties dreigt voortdurend het routinizeringsgevaar: het produceren voor de markt, het overal gesignaleerde eensluidende commentaar, een overvloed aan reproducties van woorden en beelden. Met de kunstwerken verspreiden zich even snel de teksten. Maar woorden zijn minder dan beelden bestand tegen inflatie en geraken sneller tot cliché⁴³. Als het woord er eenmaal is, volgt het een eigen bestaan los van het

beeld. In de kunstliteratuur wordt immers veelal ook over kunstwerken en kunstenaars gereflecteerd via de omweg van catalogi, kritieken en tijdschriftartikelen: zo ontstaat een reflectie en discussie uit de tweede hand⁴⁴.

7. Het debat en het publiek

En het publiek? In de wereld van de beeldende kunst en de permanente reflectie speelt het publiek een geringe rol. De kunstwereld bestaat uit min of meer routinematig verlopende interacties tussen kunstenaars, critici, kunstbemiddelende instanties, openbare en private instituties, die de kunst bevorderen en subsidiëren, en de spil van deze kunstwereld is de kunsthandel⁴⁵.

Het publiek hoort daar niet bij. Reportages als die van C. Tomkins bevestigen de geringe rol van het publiek. Het is bovendien een klein publiek, 'the vanguard public', dat overigens groot genoeg is en voldoende draagkrachtig om de kunstwereld te laten voortbestaan. Dat het publiek het laat afweten hangt samen met het reflexieve karakter van de moderne kunst. Gehlen poneert de stelling 'die moderne Kultur in den oberen Ebenen ist abstrakter, gedanklicher, erkenntnisartiger und unsinnlicher als jede frühere, die fünf Prozent der sie weitertreibenden Berufsinтеллектуellen und ernsthaft, mitarbeitend Interessierten, der studierenden Amateure, bilden die für diese Kultur repräsentative Schicht. Aber sie ist nicht popularisierbar ...'⁴⁶. Voor zover cijfers voorhanden zijn bevestigen die de geringe rol van het publiek bij instituties als kunsthandel, musea en tijdschriften. Zo bleek uit onderzoek in Amerika dat 70% van de bezoekers aan galleries voor moderne kunst mensen waren die 'a professional interest' in kunst hebben⁴⁷. En wat de musea betreft, 'de musea', schreef R. Fuchs in zijn reactie op de sterk publiekgerichte nota van de overheid uit 1976, 'staan zeer dicht bij de kunstenaar en vormen in feite een schakel in het productieproces van kunst. Deze omstandigheid houdt in dat een museum voor eigentijdse kunst op een zeker moment niet voor het publiek, maar voor de kunstenaar kiest'⁴⁸.

Dat kunstenaar en publiek in het museum voor moderne kunst vaak samenvallen, blijkt uit de publieksonderzoeken in het Stedelijk Museum te Amsterdam uit 1979 en 1980⁴⁹; van de ondervraagde bezoekers rekent zich maar liefst de helft tot het beroep van beeldend kunstenaar. Ook de bezoekfrequentie per persoon ligt gemiddeld met 4 tot 6 keer per jaar hoger dan bij andersoortige musea. De categorie bezoekers die vaker dan 12 keer per jaar gaan bleek zelfs het grootst te zijn. Dit bevestigt nog eens dat het museumpubliek voor de beeldende kunst van nu voornamelijk bestaat uit professionele, goed geïnformeerde en regelmatige bezoekers: een vaste kern. Om van cultuur te kunnen genieten moet men volgens Bourdieu over de nodige 'culturele competentie' beschikken. Een ruime meerderheid van het culturele publiek, aldus Ganzeboom in zijn recent verschenen dissertatie, bestaat uit mensen die men tot de experts kan rekenen. Voor de

moderne kunstparticipanten geldt dit fortiori. Informatiedrempels spelen volgens zijn onderzoek een grotere rol dan sociale of financiële drempels⁵⁰.

Hoe meer de rollen van kunstenaar, museumbezoeker en lezer van kunstdliteratuur samenvallen, des te kleiner is het publieksaandeel in de wereld van de beeldende kunst. Nauwkeurige cijfers ontbreken, maar het publieksonderzoek in het Stedelijk Museum en nog een paar andere cijfers geven te denken evenals de informatie van een van de vaste auteurs van *Metropolis M*, behorend tot de kring van ingewijden, die zegt dat jonge kunstenaars alle tentoonstellingen afgaan en dat ze zich gretig storten op tijdschriften en catalogi⁵¹.

Van de 23 beeldendekunsttijdschriften in Nederland mogen er ongeveer vijf gerekend worden tot de (exclusief) op de moderne kunst gerichte periodieken: *Museumjournaal*, *De Appel*, *Modern Denken*, *Metropolis M* en *Fodor*. De overige zijn gemengd van inhoud, op de kunsthandel gebaseerd of louter vakblad van beroepsorganisaties⁵². De categorie tijdschriften met exclusieve aandacht voor moderne kunst heeft een gezamenlijke oplage van 11.700: *Museumjournaal* komt tot 7.200 en de overige opgeteld tot 4.500. Wanneer afname door instellingen niet wordt meegerekend, resteert een aantal dat grotendeels een publiek bereikt dat tevens professioneel verbonden is met de wereld van de moderne kunst. Daarbij komt dat de stijging van de oplage van bijvoorbeeld *Museumjournaal* niet los gezien kan worden van de gelijktijdige stijging van de toetreding tot het beroep van beeldende kunstenaar. Van een publieksverbreding is minder sprake dan van een groei van de beroepsgroep van beeldende kunstenaars.

8. Tot besluit

Aan het begin van dit artikel is een onderscheid gemaakt tussen drie soorten reflectie binnen instituties. Ten eerste is er die reflectie, welke het gevolg is van twijfel en verwarring en waarbij primair de institutie zelf ter discussie staat. Deze vorm van reflectie is van tijdelijke aard en dient als instrument tot zelfhandhaving in een periode van crisis. Ten tweede is er de reflectie die vooral op de buitenwereld gericht is en die hoofdzakelijk een legitimerende en propagandistische functie vervult. Tenslotte is er die reflectie, die betrekking heeft op een specifieke inhoud, waaraan instituties zelfs hun bestaan ontleenen: wetenschap, religie en kunst. In deze instituties heeft de reflectie een permanent karakter. De chronische reflectie in de beeldende kunst van de laatste eeuw, zo werd betoogd, kan opgevat worden als een voorbeeld van een middel-doelomkering. Eertijds begonnen toen de kunst een revolutionaire ontwikkeling doormaakte, heeft de reflectie gaandeweg haar instrumentele functie verloren en is doel op zich geworden.

De moderne kunst is niet meer problematisch, maar de probleemstelling ging deel uitmaken van de kunst: kunst werd reflexieve kunst. De eerstgenoemde vorm van reflectie heeft zich tot de derde vorm ontwikkeld en geïnstitutionali-

seerd. Meer dan religie en wetenschap is de reflexieve kunst op zichzelf gericht en gevoeliger voor subjectivistische tendensen in de cultuur.

Gehlen stelde zich de vraag of de kunstliteratuur niet een tussenstadium is en zal afnemen als de toeschouwer aan de vrijheid gewend raakt en alleen nog maar op zijn eigen reflecties zal afgaan, dus zelf commentaar geeft⁵³.

Het is niet ondenkbaar dat de permanente reflectie eenmaal bezit genomen van de toeschouwer, verinnerlijkt en daarmee de bemiddelende rol van de kunstcommentaren zal doen afnemen. De verinnerlijking ofwel subjectivering van de religie heeft de rol van de kerk voor een deel van de gelovigen ook overbodig gemaakt. Aan het karakter van permanente reflectie verandert daarmee niet veel, wel aan de empirische vormen.

Voorlopig blijven de commentaren van kunstenaar zelf of van ingewijde onmiskenbaar deel uitmaken van de moderne kunst. Zouden ze ooit eens uit de tijd raken, dan zullen ze voor de kunsthistoricus altijd nog hun status behouden van onmisbaar bronnenmateriaal.

Noten

1. De Brandende Kwestie van Gerrit Komrij is gepubliceerd in *Vrij Nederland*, 2-10-1982, die van R. Fuchs in *Vrij Nederland*, 26-11-1983.

2. Deze interne discussie staat niet helemaal los van het permanente debat over kunstbeleid, aangevoerd door een netwerk van meestal gesalarieerde bemiddelaars die tezamen 'een polemisch verbond' vormen zoals B. Kempers betoogt in zijn voordracht 'Mecenaat en Beleid', opgenomen in: *De status van de kunstenaar*. Verslag van de Nationale Unesco Commissie Nederland. (Staatsuitgeverij) 's-Gravenhage 1982, 47-53.

3. Het begrip permanente reflectie ('Dauerreflexion') is ontleend aan een artikel van H. Schelsky, 'Ist die Dauerreflexion institutionalisierbar?', in: *Zeitschrift für Evangelische Ethik*, 57 (1953), 153-174, over het fenomeen van de gespreksgroep in de Evangelische Kerkgemeente.

4. G. Simmel, *Soziologie*, Berlin (1908) 1958, 433.

5. Th. Luckmann, *The Invisible Religion*, New York 1967.

5a. Zie voor de begrippen 'plausibility-structure' en 'defending agency', P. Berger en Th. Luckmann, *The Social Construction of Reality* (1966), Penguin University Books 1971.

6. Het begrip 'Reflexionskunst' staat centraal in A. Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt am M. (1960) 1965.

7. De commentaarbehoefte van de moderne kunst is voor het eerst uitvoerig behandeld door A. Gehlen in *Zeit-Bilder*, vooral in hoofdstuk 9 'Kommentarbedürftigkeit'.

8. H. Rosenberg, *The Anxious Object. Art today and its Audience*, London 1965, 199.

9. D. H. Kahnweiler, *Ästhetische Betrachtungen. Beiträge zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 1968, 7.

10. C. Tomkins, *The Scene. Reports on post-modern Art*, New York 1976. Zeer informatief is ook van dezelfde auteur: *Off the Wall. Robert Rauschenberg and the Art World of Our Time*, Penguin Books 1981.

11. C. Blotkamp, *Na de beeldenstorm. Drie opstellen over recente beeldende kunst*, Amsterdam 1970 (ongepagineerd), zie bij afb. 63.

12. Een uitdrukking van de criticus Alloway. Zie: *The Art Press. Two centuries of Art Magazines*, London 1976.

13. O. Stelzer, 'Kann man Kunst kommentieren?' *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. XXI (1976) 5-19.

14. C. Blotkamp, *Na de beeldenstorm*. Zie bij afb. 18.

15. Gehlen, *Zeit-Bilder* 55.

16. Zie advies van de Raad voor de Kunst aan de Minister van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur d.d. 20-12-1983 over *Metropolis M*: 'Zij (de commissie Manifestaties en Publikaties, A.B.) wil echter een absolute prioriteit stellen voor de bladen *Metropolis Men Zien*, die los van hun categorie er kwalitatief zó uitspringen dat door adequate subsidiëring hun niveau gehandhaafd moet kunnen blijven'. *Metropolis M* jaargang 1 verscheen in 1979. (Van oorsprong een tijdschrift van en door studenten kunstgeschiedenis uit Utrecht.)

17. H. van Gelre, 'Het geval Joseph Beuys', *Tirade, I* (1983) mei/juni, 285-311 en 2 (1983) juli/aug., 386-398.

18. Gehlen, o.c., 217.

19. Voorbeelden hiervan zijn: T. Wolfe, *The Painted Word*. New York 1978; W. F. Hermans, *Geyerstein's dynamiek*. (De Bezige Bij) Amsterdam 1982, en recent nog B. Lemmering, 'Op weg naar het Andere Museum', *Hollands Maandblad* 1984, 3, 26-30.

20. S. Sontag, 'Against Interpretation' (1964) in: *A Susan Sontag Reader*, Penguin Books 1982, 95-104.

21. Willem de Kooning, 'What abstract art means to me' in: *The Museum of Modern Art Bulletin*, 1951, vol. XVIII, nr. 3.

22. D. H. Kahnweiler, *Der Gegenstand der Ästhetik*, (1915) München 1971.

23. Zie C. Butler, *After the Wake. An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, Oxford 1980, 64.

24. *Art & Language*, Van Abbe Museum, Eindhoven 1980.

25. *Metropolis M*, jan. 1984, 13/14.

26. Zie *NRC-Handelsblad*, 16-9-1983.

27. *Metropolis M*, 2 (1980), 4, 15.

28. *Museumjournaal*, 1 (1983) 23.

29. W. Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, (Kröner Verlag) 1978, 505 f.

30. T. Wolfe, *The Painted Word*, 61.

31. E. H. Gombrich, *The Story of Art*, (1950) London (Phaidon) 1982, 398.

32. R. Fuchs, *De Brandende Kwestie. Vrij Nederland*, 26-11-1983.

33. H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, 1961; A. Gehlen, *Zeit-Bilder* 1960; C. Willink, *De Schilderkunst in een kritiek stadium* (1950) 1981; '60'80, *Attitudes, concepts, images*. Stedelijk Museum Amsterdam 1982; *Zeitgeist. Internationale Kunstausstellungen*. (C. Joachimides Hrsg.) Berlin 1982, *Documenta-Dokumente: 1955-1969*, Kassel 1972.

34. H. Rosenberg, *The Anxious Object*. London 1965, 25.

35. R. Musil, *Einige Schwierigkeiten der schönen Künste*. (1927) *Gesammelte Werke* (Rowohlt) 1978; zie Bd. 7, 592 ff. Aan deze gelegenheid toespraak van Musil moet ook W. F. Hermans gedacht hebben toen hij in 1951 Willinks standpunt ten opzichte van de moderne kunst bijviel met zijn opstel 'De lange broek als mijlpaal in de cultuur'. Opgenomen in: C. Willink, *De schilderkunst in een kritiek stadium*, (1950) 1981.

36. Gehlen, o.c., 206.

37. H. M. Enzensberger, *De stuurloze avant-garde*, Amsterdam 1974, 85-112.

38. G. Imanse, 'Nieuwe Schilderkunst. Een bibliografie', *Metropolis M*, 3 (1982), 5. De literatuur vanaf december 1980 tot mei 1982 omvat meer dan 350 titels! en 'Volledigheid is niet nagestreefd'.

39. D. H. Kahnweiler, *Ästhetische Betrachtungen*, 80.
40. Peggy Guggenheim, *Out of This Century*, New York 1979, 364.
41. Rosenberg, o.c., 206.
42. Butler, *After the Wake*, 1980, 125.
43. Zie over het ontstaan en gebruik van clichés, ook in de kunst: A. C. Zijdeveld, *De tirannie van het cliché*, Deventer 1982.
44. Zie: *Metropolis M* 4 (1983), 7ff.
45. Over de kunsthandel als spel van de kunstwereld, zie: D. H. Kahnweiler, 'Der Anfang des modernen Kunsthandels' in: *Standorte im Zeitstrom. Festschrift für A. Gehlen*, Athenäum Verlag 1974; C. Herchenröder, *Die Kunstmärkte*, 1979; F. Hermann, *Sotheby's. Portrait of an auction house*, London 1980, 392; W. Bongard, *Kunst und Kommerz*, 1967; R. Fuchs, *Brandende Kwestie*, 1983.
46. A. Gehlen, *Einblicke*. 9f. Bd. 7 Gesamtausgabe (Klostermann), Frankfurt 1978.
47. H. S. Becker, *Art-worlds* Berkeley 1982, 106.
48. Zie: *Metropolis M* 3 (1982), 5, 53.
49. H. de Roy, *Publieksonderzoek Stedelijk Museum* 1978. Delft 1979 (stageverslag); G. Dijkman en R. Oppenhuizen, *Publieksonderzoek Stedelijk Museum* 1980.
50. Over de informatietheorie en onderzoek hiernaar, zie: H. Ganzeboom, *Cultuur en informatieverwerking*, Utrecht 1984 (proefschrift).
51. Zie: *Metropolis M* 4, 1, 7-8.
52. *Inventarisatie Kunsttijdschriften in Nederland*. Boekmanstichting Amsterdam 1983.
53. Gehlen. *Zeit-Bilder*, 53ff.