

Leo H. Hoek

## **Portret van een onverbeterlijke weetal**

*Over de titels van beeldende kunst*

### **1 Het belang van titels voor de receptie van beeldende kunst**

*a) Titels hebben een enorme impact op de receptie van kunstwerken. Het lijkt alsof kennis van de titel onontbeerlijk is voor een goed begrip van kunst. Zou je om kunst goed te kunnen **zien** eerst een beknopte aanduiding van wat het voorstelt moeten **lezen**? Zou een goed begrip van het **beeld** het **woord** vooronderstellen?*

Dit artikel gaat over de invloed van titels op de receptie van kunst. Er is nauwelijks een museumbezoeker die de verleiding kan weerstaan om bij het zien van een interessant schilderij het bijbehorende onderschrift te lezen. Hij verkeert in de stellige verwachting dat de verstrekte informatie inzicht verschaft in de betekenis van het schilderij en de bedoelingen van de kunstenaar. Zo is op kubistische schilderijen ten gevolge van de fragmentering van de voorstelling vaak pas na het lezen van de titel duidelijk wat de vormen en figuren nu eigenlijk voorstellen. Van veel kubistische schilderijen, zoals bijvoorbeeld *De tongen* (Picasso) of *Vrouw en stillevens* (Léger), is de voorstelling meestal pas herkenbaar, wanneer de titel gelezen is. Dat is trouwens niet alleen het geval met moderne kunst. Ook historie-kunst heeft vaak een verhelderende titel nodig om de voorstelling herkenbaar te maken voor een publiek dat zich afvraagt welke kroning, welke moord, welk huwelijk, welke ontmoeting, of welke veldslag hier afgebeeld wordt. De meeste museumbezoekers achten de

informatie die de titel biedt onontbeerlijk voor een goed begrip van een kunstwerk en ze beschouwen die titel op voorhand als betrouwbare informatie over de betekenis van de voorstelling en de bedoeling van de kunstenaar.

Maar is die veronderstelling wel gerechtvaardigd en biedt een titel werkelijk betrouwbare, adequate en onmisbare informatie over een kunstwerk? Waarom hebben we eigenlijk de indruk dat we een titel nodig hebben om het kunstwerk te kunnen begrijpen? Waarom lijkt zo'n verbaal commentaar ons veel onthullender dan de iconische en plastische informatie die het schilderij zelf geeft? Waarom zou het zien van een kunstwerk het lezen van de titel ervan veronderstellen? Vormt de titel echt een onmisbaar voorportaal voor het kunstwerk? Wordt het beeld zo sterk geconditioneerd door het woord? Hoe het ook zij, we weten uit ervaring dat titels onze visie op kunstwerken beïnvloeden en dat ze van doorslaggevend belang zijn voor onze interpretatie van het kunstwerk.

*b) Het belang dat kunstconsumenten hechten aan de titels van kunstwerken als betrouwbare informatiebron om de betekenis van het kunstwerk te kunnen achterhalen, is niet gerechtvaardigd. De formulering van en de herkomst van titels is daarvoor te onzeker en te wisselvallig. Voor de kunstenaars zelf stond de titel van oudsher in een toevallige referentiële relatie tot het werk.*

Het krediet dat de kunstconsument geneigd is de titel te verlenen, zou misschien legitiem zijn als titels gegarandeerd een getrouwe weergave zouden zijn van de bedoelingen van een kunstenaar of ten minste van de objectieve betekenis van een kunstwerk. Het is echter lang niet altijd zeker of een titel wel afkomstig is van de kunstenaar die het gemaakt heeft, en ook niet of die titel de bedoeling heeft om betrouwbare informatie te verschaffen over het werk. Bij kunstwerken uit vroeger tijd is het dikwijls zondermeer onmogelijk de herkomst van de titel na te gaan. Een belangrijk argument om de kredietwaardigheid van de titel in twijfel te trekken is trouwens het veelvuldige gebrek aan interesse van kunstenaars in de uitdrukkingsmogelijkheden die een titel hun biedt. Gezien de algemene nonchalance ten opzichte van titels, is het niet verwonderlijk dat zelfs de kunstenaars de neiging hebben zich niet om de titels van hun werken te bekommeren. Ze zien een titel traditioneel eenvoudigweg als een etiket dat nodig is om het werk ten behoeve van kunstbemiddelaars en kunstconsumenten in het maatschappelijk en economisch verkeer aan te duiden. De titel heeft in die visie een puur referentiële, metadiscursieve

functie. Slechts bij hoge uitzondering treffen we een kunstenaar aan voor wie de titel een serieus item vormt, hetzij om het onderwerp zo goed mogelijk aan te geven, zoals in de academie-kunst van de 17<sup>e</sup> en 18<sup>e</sup> eeuw, hetzij om zich er tegen af te zetten, zoals we dat vanaf het modernisme halverwege de 19<sup>e</sup> eeuw zien.

Daarbij speelt natuurlijk het traditionele wantrouwen van kunstenaars jegens de voor hen moeilijk controleerbare zeggingskracht van het woord een rol. De rivaliteit tussen woord en beeld is al zo oud als Horatius' voorschrift *ut pictura poesis* en de daaruit voortvloeiende fameuze *paragone* (Leonardo da Vinci), de strijd tussen de 'zusterkunsten'. Van oudsher hebben kunstenaars weinig fiducia in het vermogen van de taal om kunst te beschrijven – laat staan te verklaren! – en in de bereidheid van schrijvers om zich oprecht in dienst te stellen van de kunst. In de praktijk blijkt namelijk steeds weer dat het verbale medium onvermijdelijk zijn macht oplegt aan het visuele medium en een voorstelling van zaken geeft die niet overeenkomt met de bedoelingen van de kunstenaars.

Weer een andere reden om voorzichtig te zijn met het toeschrijven van betekenissen aan titels is het feit dat homonymie veel vaker voorkomt bij titels van visuele dan van verbale werken. De traditionele onderwerpen van de beeldende kunst werden immers bijna altijd ontleend aan de geschiedenis, de Bijbel of de mythologie. Zo zijn er eindeloos veel schilderijen die de *Annunciatie* of *Maria met kind* heten, of die de *Geboorte van Christus* of de *Geboorte van Venus* voorstellen. Zulke titels kunnen natuurlijk moeilijk als bijzonder betekenisvol voor de interpretatie worden beschouwd. Dat is al evenmin het geval bij titels die sterk beïnvloed zijn door de stroming, de periode of het genre waartoe ze behoren.

Vaak zijn het institutionele factoren die van invloed zijn op de keuze voor een titel. Soms waren het kunsthandelaars en kunstcritici die titels veranderden, maar ook de kunstenaars zelf kunnen het werk een andere titel gegeven hebben, bijvoorbeeld ten behoeve van de tentoonstelling waar het voor bestemd was. Zo is bekend dat kunstenaars de schilderijen die ze naar de Parijse Salon instuurden soms na afloop weer van een andere titel voorzagen. Toen Manet het schilderij dat wij kennen als *De lunch op het gras* naar de Parijse Salon inzond, noemde hij het *Het bad*, vermoedelijk in de hoop dat het daardoor gemakkelijker geaccepteerd zou worden. Tenslotte worden titels lang niet altijd letterlijk vertaald en soms zelfs in verschillende talen totaal anders aangeduid: de Nederlandse titel

*Mona Lisa* verwijst naar hetzelfde schilderij als de Italiaanse titel *La Gioconda*.

## 2 Over de ongewisheid van titels

*Tot aan het einde van de achttiende eeuw werden titels niet als unieke, onderscheidende aanduidingen van het kunstwerk opgevat. Dat was ook niet nodig zolang het werk niet reproduceerbaar was of verhandeld moest worden. Zelfs in de negentiende eeuw zijn titels lang niet altijd stabiele, betrouwbare en onveranderlijke gegevens; ook dan komen veranderingen, vertalingen en aanpassingen van titels nog zeer regelmatig voor.*

In tegenstelling tot de titels van literair werk, zijn de titels van beeldende kunst uitgedrukt in een ander medium, namelijk taal, dan het betitelde werk. Een direct gevolg daarvan is dat titels van kunst meestal niet hetzelfde respect genieten als de kunst zelf. De titels van schilderijen hebben in het verleden dan ook vaak bloot gestaan aan veranderingen, aanpassingen, onjuiste vertalingen of zelfs verdwijning. Het is algemeen bekend dat van Rembrandt's *Nachtwacht* de oorspronkelijke titel *De Compagnie van kapitein Frans Banning Cocq* luidt. Maar minder bekend is dat zo'n naamsverandering bepaald niet uitzonderlijk was. Het gebeurde vaak dat één en hetzelfde schilderij met verschillende titels werd aangeduid. *Het afleggen van de overledene*, een (niet voltooid) schilderij van Gustave Courbet (± 1855), werd na de dood van de schilder, waarschijnlijk om commerciële redenen, geveild onder de titel *Het bruidstoilet*. En we zagen al dat talloze schilderijen homonieme titels dragen zoals *Winterlandschap*, *Zelfportret*, *Compositie*.

In het verleden hadden kunstwerken, dikwijls van anonieme kunstenaars, gewoonlijk geen vaste aanduiding nodig. Al naar de omstandigheden kon een zelfde werk met verschillende namen aangeduid worden. De behoefte om een werk van een vaste titel te voorzien ontstond pas toen het kunstwerk reproduceerbaar en verhandelbaar werd, en de kunstenaar de zeggenschap over het werk wilde behouden. De avant-garde-kunstenaar Roland Topor drukte het als volgt uit toen hij de titels van zijn tekeningen vergeleek met het halsbandje van zijn kat: "pas wanneer ze [= de tekeningen] het huis uitgaan, omdat ze door een galerie worden opgehaald, geef ik ze een titel. Maar zolang ze bij mij zijn, kunnen ze niet zoek raken. 't Is net als met een kat in huis: daar heeft hij

geen halsbandje nodig. Maar vanaf het moment dat hij naar buiten gaat, wordt het wat anders!" (geciteerd in Armengaud 1988:115).

Tot aan het eind van de 18<sup>e</sup> eeuw, en zelfs daarna nog, blijft de betiteling van kunstwerken informeel en veranderlijk, zodat vandaag aan de dag nog veel schilderijen een andere titel dragen dan de oorspronkelijke. In het algemeen was de betiteling sinds de Middeleeuwen eenvoudigweg ontleend aan het canonieke thema dat verbeeld werd: *Kruisafneming*, *De terugkeer van Odysseus*, *Jeanne d'Arc voor Orléans*, enz. In de loop der eeuwen zijn de titels van schilderijen ambigue, wisselende en onzekere factoren geworden, doordat oorspronkelijke titels verloren gingen, vertalingen onzorgvuldig waren, en kunstenaars, verzamelaars, kunsthandelaars en museumconservatoren titels veranderden als hen dat zo uitkwam. Zelfs van moderne kunst zijn de titels lang niet altijd gestandaardiseerd en die van reproducties al helemaal niet: van boek tot boek, van taal tot taal, en van ansichtkaart tot ansichtkaart kunnen dezelfde kunstwerken een andere titel dragen. Uit historisch oogpunt bezien, vormen titels dus een onbetrouwbare bron van informatie over het werk. De voorbeelden zijn legio, en we zullen er slechts een paar de revue laten passeren bij wijze van illustratie.

Een van de beroemdste portretten van Leonardo da Vinci stelt Cecilia Gallerani voor, de maîtresse van Ludovico Sforza, hertog van Milaan, die het schilderij had besteld. De jonge vrouw is getooid met een voorhoofdsieraad en ze draagt een hermelijn op de arm. Dit doek (± 1484) wordt in de kunstgeschiedenissen met minstens drie verschillende titels aangeduid: *De Dame met de hermelijn*, *Cecilia Gallerani* en de titel die op schilderij staat, *Het Fraaie Voorhoofdsieraad*, een gouden kettinkje. Alle drie de titels lijken van toepassing op de afbeelding, maar de invalshoek van waaruit het schilderij wordt belicht is steeds anders en legt de nadruk op de afbeelding als allegorie van onschuld en zuiverheid, als vrouwenportret of als vergelijking van de schoonheid van vrouw met die van het juweel.

Een tweede voorbeeld is een beroemd doek van Veronese. Het is bekend dat deze kunstenaar na het voltooiën van *Het Laatste Avondmaal* door de Inquisitie ondervraagd werd. Hij zou opzettelijk niet voldaan hebben aan de eisen die aan de behandeling van een religieus thema werden gesteld door de Contrareformatie, na het Concilie van Trente (1545-1563). De wereldlijke elementen die de kunstenaar in de compositie had opgenomen – een hond, een dwerg met een papegaai, huurlingen –, waren op een religieus doek niet toegestaan en hij kreeg opdracht het

schilderij binnen enkele maanden te herzien. Maar liever dan het doek te veranderen koos Veronese ervoor het een andere titel te geven, *De Maaltijd in het huis van Levi* (1573)! Dan is er nog het schilderij met de titel *Hare Koninklijke Hoogheid de Koningin met haar hofdames en een dwerg* (1656) van Velázquez. Dit doek zal in 1734 *De Familie van Koning Filips IV* gaan heten, voordat het vanaf 1843 met de nu gebruikelijke titel *De Hofdames (Las Meninas)* wordt getooid. De *Gilles* (1719) van Watteau wordt tegenwoordig *Pierrot* genoemd, en de *Inschepping voor Cythera* (1717) die in het Louvre hangt wordt ook *Pelgrimstocht naar het eiland Cythera* genoemd, hoewel deze laatste titel in feite toebehoort aan een ander schilderij, dat in het museum Slot Charlottenburg (Berlijn) hangt. Dit is een reprise van de *Inschepping* met het zelfde formaat en dezelfde afmetingen maar met veel verschillen in details (± 1718-1719).

Een van de treffendste voorbeelden van een feitelijk en ideologisch 'foute' titel vinden we in de wijze waarop David's beroemde werk *De Sabijnse vrouwen* (1799) vaak wordt aangeduid. Dit schilderij beeldt duidelijk het dreigend handgemeen uit tussen de Romeinen en de Sabijnen. Deze laatsten komen hun dochters opeisen die hun eerder werden ontstolen door de Romeinen, de legendarische Sabijnse maagdenroof. Centraal in het doek staat het tussenbeide komen van de Sabijnse vrouwen, die het gevecht tussen hun Romeinse echtgenoten en hun Sabijnse verwanten willen voorkomen. Het schilderij wordt abusievelijk vaak aangeduid als de 'Sabijnse Maagdenroof', zelfs door een beroemd criticus als Théophile Gautier (1869), waarbij het feitelijk uitgebeelde gebeuren metonymisch wordt verward met de aanleiding ertoe. Er is door verschillende critici op gewezen dat een 'foute' titel, vooral van historisch schilderijen, vaak een politieke, morele of ideologische interpretatie impliceert. Zo worden in Engelstalige publicaties alle schilderijen die een ontvoering uitbeelden doorgaans aangeduid als *The Rape of ...* (*The Rape of the Sabines*, Poussin en David; *The Rape of Europa*, Boucher en Liberale da Verona; *The Rape of Proserpine*, Niccolò dell' Abbate; *The Rape of the Daughters of Leucippus*, Ker-Xavier Roussel). De impliciete gelijkstelling van ontvoering en verkrachting in dit soort titels geeft niet alleen feministen te denken.

Ook in de 19<sup>e</sup> eeuw veranderen schilderijen nog vaak van titel of worden ze met twee verschillende titels aangeduid, zoals *Interieur* (1868-1869) van Edgar Degas, dat ook wel *De verkrachting* wordt genoemd, vanwege de dreigende en dubbelzinnige sfeer van het verbeelde

tafereel. Een man staat afwachtend in het halfduister naast een bed tegen de deur geleund van een slecht verlichte slaapkamer. Tegenover hem, met de rug naar hem toe en met het hoofd steunend op haar hand, hangt een half ontklede jonge vrouw op een stoel, in het schelle licht van een schemerlamp. De donkere gestalte van de man contrasteert door de caravagistische lichtinval scherp met de in het wit geklede vrouw. De titel *De verkrachting* zou volgens sommige critici geïnspireerd zijn op vergelijkbare scènes in Zola's romans *Thérèse Raquin* (1867) of *Madeleine Féral* (1868). Een opvallend voorbeeld is nog *Het kopje koffie* van Renoir, dat tentoongesteld werd op de Salon van 1878. Het hing ook op de Wereldtentoonstelling van 1889 maar heette daar *Het kopje thee*. Tegenwoordig wordt het meestal *Het kopje chocola* genoemd!

Ook de kunstcritici en de kunsthandel hadden grote invloed op de titelgeving. Zo weten we dat Odilon Redon in de jaren 80 graag literaire titels gaf aan zijn werk. Maar in de jaren 90, toen de symbolistische kunstenaar de band met literaire kunstcritici als te knellend ging ervaren, verving hij dit soort titels weer door andere. Zo werd *Het vat amontillado*, waarvan de titel duidelijk is geïnspireerd op E.A. Poe's gelijknamige verhaal, omgedoopt in *De waanzin*. Redon veranderde zijn titels ook om de inhoud van zijn werk te preciseren of te symboliseren: *Landschap* noemde hij later *De bron*. Uiteindelijk weigerde Redon om titels mee te geven aan zijn werk, omdat hij de ervaring had dat critici en kunsthandelaren deze ogenblikkelijk 'misbruikten' voor hun eigen doeleinden. De kunsthandelaren legden Redons terughoudendheid om titels te verstrekken uit als een stilzwijgende toestemming om dan zelf maar titels aan Redons werk te geven. Zo heeft een kunsthandelaar als Ambroise Vollard aan Redons werk evenveel titels gegeven als Redon zelf! Met name successtitels als *Verschijsning* of *Gesloten ogen* werden keer op keer aan vele werken meegegeven door de kunsthandel.

Een bekend twintigste-eeuws voorbeeld is *Dit is geen pijp* van René Magritte. Dit is in feite geen titel maar een inscriptie op *Het verraad der beelden* (1928-1929). Dit opschrift is zo vaak becommentarieerd dat het vaak als aanduiding gebruikt wordt in plaats van de eigenlijke titel van het schilderij (cf. § 6).

### 3 Traditionele en institutionele benaderingen

*a) De vragen die onderzoekers naar de rol van titels gesteld hebben zijn meestal essentialistisch van aard.*

De relatie tussen titel en werk heeft veelvuldig de aandacht getrokken van onderzoekers en van de kunstenaars zelf (cf. Armengaud 1988). De kwesties die het meest besproken worden zijn voornamelijk essentialistisch van aard en concentreren zich op de vraag wat een titel nu eigenlijk is, d.w.z. wat de literaire of linguïstische kenmerken zijn, en verder wat de rol van de titel vanuit kunsthistorisch oogpunt is, wie die titel gegeven heeft, en of de titel een onderdeel van het werk is of niet; ook wordt onderzocht welke functies een titel heeft en welke relaties de titel met het werk heeft (cf. Hoek 1981, Rothe 1986, Genette 1987, Bosredon 1997, Welchman 1997).

*b) Vragen over het narratief perspectief of de focalisatie in de titel worden niet vaak gesteld.*

De narratologische vraag 'wie spreekt er of kijkt er' in de titel kan van titel tot titel verschillend beantwoord worden: het kan de kunstenaar zelf zijn of de 'impliciete auteur', dat wil zeggen de virtuele instantie die verantwoordelijk is voor wat het doek te zeggen heeft; het kan ook een uitgebeeld personage zijn, of, zoals we al zagen, een kunsthandelaar, een kunstcriticus, de samensteller van een catalogus of een tentoonstelling of een museumdirecteur. In de meeste gevallen is het de kunstenaar of zijn *alter ego*, de 'impliciete auteur', die het woord richt tot de kijker.

In enkele vrij zeldzame gevallen zoals in *De ontmoeting, of Dag, mijnheer Courbet* (Courbet, 1854) en in *Dag, mijnheer Gauguin* (Gauguin, 1889) is de woordvoerder van de titel diegene zich op het schilderij in kwestie richt tot de eveneens afgebeelde kunstenaar. Maar in veel gevallen staat de vraag wie er spreekt of kijkt ter discussie.

*c) Nog minder vaak wordt de rol onderzocht die de culturele instituties spelen bij het tot standkomen van titels.*

De 'kunstwereld' is, sociologisch gezien, niet zozeer een verzameling individuen als wel een complex van instanties die betrokken zijn bij de productie, de distributie, de promotie en de receptie van kunst. Zulke instituties zijn niet alleen de kunstenaars zelf maar ook de kunstbemiddelaars. We hebben al voorbeelden gezien van de invloed die instituties kunnen uitoefenen op de titeltoekenning.



De opvattingen die de belanghebbenden in de kunstwereld huldigen over de gewenste aard en functie van kunst, alsmede over de vraag welke procédés en technieken het meest geschikt zijn om hun doelen te verwezenlijken, blijken uiteindelijk bepalend te zijn voor het verloop van het hele artistieke communicatieproces, vanaf de conceptie tot en met de receptie (cf. Hoek 1997). Zo zal het antwoord op de vraag of een titel al of niet integraal deel uitmaakt van het kunstwerk verschillend beantwoord worden door participanten aan het kunstdebat wanneer deze verschillende opvattingen huldigen over kunst. Aanhangers van de autonomie-gedachte vinden dat de specifieke eigenschappen van een kunstwerk fysiek immanent zijn aan het materiële werk, en dus dat de titel geen deel uitmaakt van het werk, omdat titel en werk onafhankelijk van elkaar bestaan. Zij zouden de volgende voorbeelden kunnen aanvoeren. Het schilderij *Danaë* was in werkelijkheid een portret dat Girodet in 1799 gemaakt had van de beroemde actrice mademoiselle Lange, uitgebeeld als Danaë. Toen de actrice niet tevreden was en het portret weigerde, heeft Girodet het vernietigd; het schilderij bestaat niet meer maar de titel nog wel. En dat geldt ook voor *De Steenhouwers* van Courbet (1851), dat in 1945 bij een bombardement op de Gemäldegalerie in Dresden verloren is gegaan. Andersom kan natuurlijk ook de titel verloren gaan en eventueel door een andere vervangen worden, terwijl het werk blijft bestaan. Anderen daarentegen zien de specifieke eigenschappen van kunst niet als immanent maar als bepaald door de institutionele context van het werk, d.w.z. de actuele constellatie van krachtsverhoudingen binnen de kunst-instituten. Zij zullen de titel, die immers zo'n sterke invloed kan uitoefenen op de interpretatie en appreciatie van het werk, als een functioneel onderdeel van het kunstwerk beschouwen en de titel niet zien als een element dat er los van staat.

#### **4 De titel dient allereerst ter identificatie en interpretatie van het werk**

*a) De titel wordt gezien als een soort eigenaam van het kunstwerk en een samenvatting van de iconografische en plastische informatie. Hij wordt gezien als een programma om het werk te 'lezen' en te begrijpen. Een titel kan in overeenstemming zijn met het werk ('conforme titel'), hij kan afwijkend zijn ('deviante titel') of hij kan een indicatie zijn van het schilderkunstig genre ('generieke titel').*

Hoewel de titel door zijn fysieke vorm, die afwijkt van die van het werk, geen visueel element is dat aansluit bij de afbeelding, vervult hij toch een artistieke functie bij de receptie en interpretatie van het kunstwerk. De titel van een kunstwerk wordt gemeenlijk gezien als een elliptische eigennaam, die de iconografische informatie resumeert die het kunstwerk bevat. Op grond van een stilzwijgende conventie zou hij op zich een compleet programma behelzen met betrekking tot de structurering van het werk en de manier waarop dit 'gelezen' moet worden. Zo zou de titel de sleutel bieden tot een interpretatie van het werk die vanuit het werk zelf aangestuurd wordt. Daardoor zou de titel een centrale schakel vormen in het betekenisstoekenningsproces. En dat geldt evenzeer voor traditionele als voor moderne kunst: "Wij zijn van mening dat de titel van enorm belang is, want hij functioneert als een program" (Magritte).

Maar dat betekent nog niet dat een titel altijd naar letter en geest overeenstemt met het betitelde werk. Nu eens lijkt een titel op natuurlijke wijze de betekenis van de voorstelling te onthullen, zoals in het geval van titels van academie-kunst waarin het afgebeelde onderwerp zo direct en duidelijk mogelijk wordt aangegeven ('conforme titels'). Dan weer lijkt de titel afwijkende of zelfs met de afbeelding strijdige informatie te bevatten, zoals bij voorbeeld in titels van surrealistische of abstract expressionistische kunst ('deviante titels'). Soms ook schijnt de titel geen enkel aanknopingspunt te bieden aan een interpretatie van de voorstelling, zoals bijvoorbeeld het geval is bij de 'generieke titels' van die talloze moderne doeken die *Compositie*, *Improvisatie* of *Stilleven* heten.

*b) De titel is vaak het enige interpretatie-instrument dat ons ter beschikking staat. De titel is tegelijkertijd marginaal en centraal. De titel werkt als 'focalisator' op betekenissen die al in het werk aanwezig zijn; de titel kan ook werken als 'katalysator' voor nieuwe betekenissen van het werk.*

De titel is het meest voor de handliggende instrument – en soms het enige dat ons ter beschikking staat – om de interpretatie van een schilderij ter hand te nemen. Want, zoals Michel Butor (1980:17) verklaarde, "zelfs voor de meest 'abstracte' compositie kan het nodig zijn dat we de titel ervan lezen om ons attent te maken op alle fijne nuances, op alle kwaliteiten ervan". Ook Jacques Derrida (1978) heeft opgemerkt dat de titel, die – in tweeërlei zin – schijnbaar marginaal is, daarom niet minder cruciaal is in het interpretatieproces. *De val van Icarus* (P. Brueghel, ± 1558) is vermoedelijk het bekendste voorbeeld van een titel die de per-

ceptie van de voorstelling stuurt en als focalisator fungeert. Zonder kennis van de titel, zou voor de gemiddelde toeschouwer het schilderij niet veel meer zijn dan een landschap met een ploegende boer op de voorgrond, die uitsteekt boven de zee waarop een paar boten varen. De oppervlakkige beschouwer zou het zeker niet opvallen dat naast een van de boten een paar benen uit zee opsteken. Maar wanneer de titel hem eenmaal bekend is, zal hij op het doek gaan speuren naar signalen die de titel kunnen verklaren. De picturale titel heeft zo een focaliserend effect dat vergelijkbaar is met dat van een zoomlens: het haalt details uit de voorstelling naar voren. Door 'in te zoomen' op een detail zoals de benen van Icarus in het schilderij van Breughel, biedt de titel een waardevolle suggestie tot interpretatie en verandert hij plotsklaps de hele betekenis van het schilderij. Maar de titel kan de voorstelling ook in een veel algemener daglicht plaatsen, zoals bijvoorbeeld in allegorische voorstellingen, waar het niet meer gaat om de individuele persoon die is afgebeeld naar om de verbeelding van Vrouwe Justitia, van de Eendracht of van de Schilderkunst. Door 'uit te zoomen' en afstand te creëren ten opzichte van de geïndividualiseerde voorstelling, kan de strekking ervan door een titel veralgemeniseerd worden. In *Sorrow* (1884) en in *Au seuil de l'éternité* (1890), beide van Van Gogh, verruimt de Franse titel de portee van het werk, en fungeert hij onmiskenbaar als een katalysator die de aandacht vestigt op een nieuwe betekenis die niet als zodanig in de afbeelding aanwijsbaar is, namelijk op het verdriet of de ouderdom van de mens in het algemeen.

Volgens Roland Barthes (1964) valt het effect van de titel op de interpretatie in meer algemene termen te beschrijven. De titel gedraagt zich namelijk ten opzichte van de tekst, zoals verbaal discours zich in principe altijd – bij voorbeeld in reclame illustraties of 'ekphrasis' – verhoudt tot visueel discours. Barthes onderscheidt twee mogelijkheden: focalisering (*ancrage*) en katalysering (*relais*). Wanneer een verbaal element zoals de titel bepaalde visuele elementen accentueert in de voorstelling, roept die titel een betekenis op die *in nuce* al aanwezig was maar die speciaal door de titel wordt geaccentueerd. Dat is het geval bij *De val van Icarus*. Wanneer de titel als verbaal element daarentegen 'nieuwe' betekenissen van de voorstelling activeert die daarin niet reeds expliciet aanwezig zijn, dan is er sprake van katalysering, zoals in *Sorrow* of in *Au seuil de l'éternité*.

*c) Een titel is altijd een intertekstueel discours.*

Op grond van zijn identificerende functie als 'eigenaam' van een kunstwerk, kan een titel dienen als referentiële verwijzing naar een kunstwerk *in absentia*. In de kunstgeschiedenis en de kunstkritiek vormt de titel een onmisbaar instrument om kunst aan te duiden, te beschrijven en te evalueren. Daarom verwijzen titels niet alleen naar de betitelde kunstwerken maar ook, als intertekstuele signalen, naar alle andere aanduidingen van kunstwerken, en zelfs, meer in het algemeen, naar al het overige kunstcommentaar dat met de term 'kunstkritiek' aangeduid kan worden, namelijk catalogi van musea en tentoonstellingen, dagbladkritieken, kunsthistorische teksten, enz. Titels maken deel uit van een heel netwerk van namen van kunstenaars, kunstwerken, genres, stromingen.

Bijvoorbeeld bij parodieën, adaptaties, transformaties, beeldverwerkingen e.d. wordt vaak een identieke of analoge titel gebruikt om deze gevallen van beeldbewerking te signaleren: *De vrouwen van Algiers* door Picasso is een bewerking van Delacroix' gelijknamige werk en met *Een moderne Olympia* herneemt Cézanne Manets *Olympia*.

*d) Zelfs wanneer een titel zichzelf ontkent, kan hij gebruikt worden ter interpretatie en identificatie. De kunstkritiek vindt in een titel namelijk altijd wel een aanknopingspunt dat ertoe kan leiden de zeggenschap over de betekenis van het kunstwerk op te eisen en het zo te annexeren.*

Iedere kijker heeft de natuurlijke neiging om directe leesobservaties naar aanleiding van de betiteling op te vatten als de betekenis bij uitstek van het werk (cf. § 6). Met wat voor soort titel we ook te maken hebben, altijd voert hij stilzwijgend de pretentie dat hij de identificatie en de interpretatie van het werk zou dienen. Dat is zelfs het geval wanneer een kunstenaar expliciet melding maakt van een breuk tussen woord en beeld door bijvoorbeeld een titel te geven als *Zonder titel*. Maar ook wanneer de afgebeelde voorstelling rechtstreeks aangeduid lijkt te worden, kan de titel in feite onjuist, dubbelzinnig twijfelachtig of wisselend zijn (cf. § 2).

Voor de kijker blijkt de titel enerzijds een onmisbare bondgenoot te zijn bij het interpreteren van het werk, maar anderzijds ook een opdringerige, dominante en onverbeterlijke 'weetal', die ons op het verkeerde been kan zetten. Welke titel een werk ook draagt, altijd nodigt deze uit tot een onderdrukking van het visuele ten gunste van het verbale, en altijd zet de titel de deur open naar een oncontroleerbare interpretatie van het werk. Een kunstwerk kan slechts tijdelijk en schijnbaar ontkomen aan de greep van de kunstkritiek, want op den duur wordt het beeld altijd weer

ingehaald, ingelijfd en geabsorbeerd door het woord. Dat komt doordat het woord veel uitgebreider en genuanceerder commentaar kan leveren op beelden dan het beeld dat zelf kan. Het woord bekleedt een meta-positie ten opzichte van het beeld, dat zelf deze mogelijkheid in veel mindere mate heeft; programmatische kunst is een bekend voorbeeld van meta-visueel discours. Altijd vindt de kunstkritiek wel een manier om de betiteling te interpreteren als een significante uitspraak over het werk, zelfs als de titel zich daar expliciet tegen verzet! Zelfs al zouden kunstenaars er toe overgaan geen verbale maar visuele titels te geven, dan nog zou de kunstkritiek ook die visuele titels weer aangrijpen om op de betekenis hiervan voor het kunstwerk zelf te wijzen.

Aangezien de kunstenaars immers niet om het verbale discours heen kunnen om hun werk te betitelen en te verklaren, worden titels automatisch opgevat als natuurlijke vindplaatsen van betekenis. Guillaume Apollinaire, de Franse dichter en kunstkriticus van het kubisme, heeft er al op gewezen dat zelfs de avant-garde titels van Marcel Duchamp, de 'uitvinder' van de 'ready-mades', diens werk niet konden behoeden voor de pogingen tot inlijving die de kunstkritiek heeft ondernomen. Hoe obscuur en onthutsend de titels van Duchamp ook zijn – *De bruid door de vrijgezellen ontbloot* (1912), *Netwerk van standaardstoppages* (1914), *Gegeven zijn: 1. de waterval, 2. het lichtgas* (1946-1966) –, het is de kunstenaar niet gelukt om de annexatiepogingen van de kunstkritiek een halt toe te roepen. In ieder commentaar op Duchamp putten de critici zich uit in verklaringen voor deze geheimzinnige titels, die, zoals alle hermetische poëzie, eerder een uitdaging dan een ontmoediging vormden. Paradoxaal genoeg, kon Duchamps werk dus juist geannexeerd worden binnen de gevestigde artistieke canon *dankzij* zijn incoherente titels, waarmee hij tegelijkertijd de kunstwereld uitdaagde en haar een aanknopingspunt bood. Alle pogingen van kunstenaars om zich te onttrekken aan inlijving in de artistieke canon zijn gedoemd om op den duur schipbreuk te lijden; vroeger of later staan de kunstenaars machteloos tegenover de souplesse waarmee het kunstkritisch discours iedere nieuwlichterij weet te absorberen, te annexeren en uiteindelijk te banaliseren. Dit gevaar van inlijving waaraan alle avantgarde-kunst bloot staat, heeft er toe bijgedragen dat modernistische kunstenaars halverwege de negentiende eeuw steeds minder narratieve en anekdotische titels zijn gaan kiezen om zo de kunstkritici de zeggenschap over de betekenis van kunst te ontnemen.

## 5 De titel is autonoom maar niet onafhankelijk

Spontaan vooronderstellen kijkers niet alleen een overeenkomst tussen de afgebeelde voorstelling en een mogelijke of onmogelijke werkelijkheid maar ook tussen de titel en de betitelde afbeelding. De picturale titel en de afbeelding zijn zelfs zo onafscheidelijk met elkaar verbonden dat ze elkaar vooronderstellen: een schilderij heeft vanzelfsprekend een titel, zoals bij iedere picturale titel een schilderij hoort. Als vingerwijzing naar het werk, vormt de titel een zo natuurlijk complement dat hij er een structureel bestanddeel van lijkt uit te maken. In feite, zo zegt Michel Butor (1980:11-12), "doet het picturale werk zich altijd aan ons voor als de combinatie van een beeld, op een doek, een muur of op papier, en een naam, ook al zou deze leeg zijn, een afwachten, een zuiver raadsel, niet meer dan een vraagteken". De kijker verwacht dat het beeld vergezeld gaat van een onderschrift dat het legitimeert, hetzij in een museum, in gedrukte vorm, of gewoon in het dagelijks leven. Dus enerzijds is de titel even gebonden aan het werk als het werk aan de titel, maar anderzijds kan de titel functioneren buiten het werk om (*in absentia*). De titel is dus tegelijkertijd autonoom dank zij zijn mediale specificiteit, maar toch niet echt onafhankelijk vanwege het feit dat hij het afgebeelde onderwerp aanduidt, of althans zulks pretendeert te doen. Gérard Genette (1987) noemt de titel een 'paratekst', een tekst die gesitueerd is in de marge van een andere tekst; en Derrida (1978) spreekt in zo'n geval, in navolging van Kant, van een 'parergon'. Vanuit pragmatisch oogpunt gezien, vormt de titel als naamgeving een typisch performatieve taalhandeling: een taaluiting die doet wat hij zegt. De elliptisch geconstrueerde, performatieve titel gehoorzaamt aan de stilzwijgende conventie op grond waarvan iedere titel het complement is van een verzwegen zinsuiting: «als daartoe gerechtigd auteur, schepper, enz., verklaar ik dat mijn werk aangeduid dient te worden als...» en dan volgt de gekozen naam. In principe definieert en identificeert de titel in en door deze performatieve naamgeving het onderwerp waar het werk over gaat, zelfs als de afbeelding niet overeenkomt – schijnbaar of onmiskenbaar – met de inhoud van de titel (cf. Hoek 1981:273; Bosredon 1997:41-42).

*a) In de openbare ruimte heeft een kunstwerk een titel nodig; daarbuiten niet.*

Alleen in een particuliere context kan een artistieke (af)beeld(ing) het stellen zonder titel of onderschrift ter legitimatie; in de openbare ruimte

zijn kunstaafbeeldingen meestal voorzien van titel of bijschrift. Zo zullen standbeelden en monumenten in de openbare ruimte doorgaans hun aanwezigheid legitimeren middels een verklaring van hun commemoratieve functie, hun functie als 'geheugenplaats' (*lieu de mémoire*, Pierra Nora). Een schijnbare uitzondering hierop vormen graffiti en ornamentele of decoratieve kunst, die zich in de publieke sfeer bevindt en dus eigenlijk een titel nodig zou hebben om als kunstwerk herkenbaar te zijn. Maar omdat de artistieke status van deze kunst niet direct herkenbaar is, kan zulke kunst het zonder titel stellen. In tegenstelling tot beeldende kunst profileert ook de niet iconische bouwkunst zich meestal niet als kunstwerk en behoeft dan ook geen toelichting in de vorm van een bijschrift of titel. Ook niet-artistieke tekens in de openbare ruimte, zoals iconen met een conventionele, symbolische betekenis (verkeerstekens, logo's) of beelden in combinatie met commentaar (affiches, reclame) hebben geen titel nodig. De aanwezigheid of afwezigheid van titels, toelichtingen, bijschriften, en andere legenda hangt dus sterk af van de context waarin het werk wordt geëxposeerd: openbaar of privé, artistiek of niet-artistiek. In een openbare institutioneel-artistieke ruimte (museum, galerie) dient het kunstwerk voorzien te zijn van een titel, maar in een niet-artistieke privé-ruimte (woonhuis, bedrijfspand, openbaar gebouw) is dat niet noodzakelijk. Zo bepaalt de pragmatisch bepaalde betitelingssituatie in welke gevallen een afbeelding een titel behoeft en in welke gevallen dat niet nodig is.

*b) Titel en kunstwerk vormen twee onderscheiden discoursen als gevolg van hun materiële heterogeniteit, hun reproduceerbaarheid en hun representativiteit.*

Al zijn titel en kunstwerk onlosmakelijk met elkaar verbonden, ze vormen er niet minder twee fundamenteel verschillende discoursen om, van elkaar gescheiden door de fysieke heterogeniteit van het gebruikte materiaal. Fysiek buiten het kunstwerk gelegen en geformuleerd in een verbaal, niet-plastisch medium, vormt de titel een autonoom metadiscursief commentaar, dat gesignaleerd wordt door metadiscursiviteitskenmerken als cursieven, onderstrepingen, aanhalingstekens of hoofdletters.

Voorts onderscheiden titel en kunstwerk zich door de onbeperkte technische reproduceerbaarheid van de titel en de beperkte reproduceerbaarheid van het kunstwerk. Tenslotte onderscheidt de titel zich van het werk doordat de titel gezien kan worden als een zelfstandige verbale beschrijving die, zoals in het geval van kunstkritiek of ekphrasis, onafhan-

kelijk kan functioneren van het kunstwerk. Evenals het geval is bij ekphrasis, kan de titel het beeld beconcurreren en zelfs een deviante interpretatie suggereren van de visuele voorstelling, die hij als *ancilla imaginis* geacht wordt zo getrouw mogelijk te beschrijven. Zo vormen de titels van kunstwerken vaak een eerste, zij het primitieve, manifestatie van de rivaliteit tussen de zusterkunsten, en preluderen ze op hun latere antagonisme in de al genoemde *paragone*.

De vraag kan rijzen of titels van verbale werken meer of minder autonoom zijn dan die van visuele werken. Picturale titels onderscheiden zich van literaire titels door de complexiteit van de representatie. De relatie tussen een titel en een visueel werk is over het algemeen directer en eenduidiger dan de relatie tussen een titel en een literair werk. De titel van een literair werk heeft een grotere reikwijdte omdat hij betrekking heeft op een dynamische serie narratieve gebeurtenissen die zich in de tijd voltrekken. De picturale titel daarentegen is eenvoudiger en noemt simpelweg datgene wat het doek voorstelt. Deze voorstelling heeft strikt genomen betrekking op een statische afbeelding van één enkel moment. De titels van visuele kunst, die sinds Lessings *Laocoön* vaak gezien wordt als een ruimtelijke kunst, verwijzen dus naar één enkele scène, terwijl de titels van verbale kunst, die vaak gezien wordt als een sequentiële kunst, doorgaans verwijzen naar een reeks zich in de tijd ontwikkelende gebeurtenissen.

## 6 De titel is een opschrift maar geen voorschrift

We hebben gezien dat de titel als een onmisbare leidraad wordt beschouwd om aan een kunstwerk een bepaalde betekenis toe te kennen. Het rekenschap geven van de titel vormt een belangrijke maar geen absolute voorwaarde voor een geslaagde interpretatie van het kunstwerk. Het krediet dat de titel geniet bij het interpreteren van kunst, is opmerkelijk omdat de betekenisgeving met behulp van de titel niet uit het kunstwerk zelf voortkomt maar uit het betitelend *c.q.* interpreterend subject.

*a) Pas in laatste instantie vindt een kijker het beeld belangrijker voor de interpretatie dan het woord.*

Psychologisch onderzoek laat zien dat de titel een belangrijke verandering te weeg kan brengen in de interpretatie en de appreciatie van een afbeelding. Het blijkt dat een bepaalde afbeelding door de ene groep



proefpersonen als vrolijk omschreven wordt en door een andere groep als droevig, afhankelijk van de titel die de afbeelding draagt: de afbeelding van een paar dat elkaar omhelst op het perron van een station wordt euforisch geïnterpreteerd wanneer het onderschrift *Weerzien* luidt en dysforisch wanneer de afbeelding de titel *Afscheid* draagt. De invloed van de titel op het oordeel van de beschouwer is dikwijls voorspelbaar, maar soms ook kan een onderschrift een onverwachte interpretatie oproepen.

Uit psychologisch onderzoek blijkt dat, wanneer een titel door de kijker als niet-conform aan de voorstelling wordt ervaren, deze de betekenis van het kunstwerk in de afgebeelde voorstelling situeert, waardoor de titel zijn autoriteit verliest. De interpretatie wordt dan gebaseerd op het beeld en de titel wordt genegeerd. Weliswaar wordt de titel dus door de kunstconsument gezien als een significatieve indicatie voor de interpretatie, maar niet als een dwingend voorschrift (cf. Kerrick 1955).

Toch is dat waarschijnlijk te absoluut gesteld. Alvorens de titel te verwerpen als zijnde niet van toepassing op de afbeelding, zal de kijker namelijk eerst proberen woord en beeld met elkaar in overeenstemming te brengen. Dit gebeurt eerst door te pogen een andere betekenis aan de afbeelding toe te kennen en vervolgens, als dit niet lukt, de betekenis van het onderschrift aan te passen aan het beeld. Pas als deze beide pogingen tot reparatie van de geconstateerde non-conformiteit tussen titel en afbeelding zijn mislukt en de kijker er niet in slaagt woord en beeld met elkaar in overeenstemming te brengen, zal hij tenslotte concluderen dat de titel niet van toepassing is, en zal hij het beeld boven het woord laten prevaleren.

*b) Op zich is een afbeelding evenmin als een titel juist of onjuist; de beoordeling van de conformiteit van de titel ten opzichte van de betitelde afbeelding wordt gestuurd door het 'coöperatieprincipe' (Paul Grice) en het verwachtingspatroon van de kijker.*

Een beeld is op zich niet meer of minder betrouwbaar dan het bijbehorend onderschrift. In *Art and Illusion* heeft Gombrich (1960) laten zien dat een beeld op zich niet geverifieerd kan worden, dat wil zeggen dat het niet 'waar' of 'vals' kan zijn. De mate van gepercipieerde conformiteit van de titel ten opzichte van de betitelde afbeelding hangt voornamelijk af van het verwachtingspatroon van de kijker en kan van de ene persoon tot de andere verschillen. Of een beeld 'waar' of 'vals' lijkt hangt eerder af van de manier waarop de kijker de relatie tussen titel en afbeelding beziet, dan van de aard van het beeld of van het onderschrift.

In principe kan een beschouwer de relatie tussen titel en afbeelding op drie manieren bezien: ze stemmen overeen, ze stemmen niet overeen, of ze stemmen gedeeltelijk overeen. De feitelijke perceptie hangt af van het interpretatief vermogen van de beschouwer en resulteert in interpretatie van de relatie tussen titel en afbeelding als een transparante conjunctie (titel en beeld dekken elkaar volledig), een ondoorzichtige conjunctie (er is geen enkele overeenstemming) of een partiële conjunctie (er is gedeeltelijke overeenstemming). De beschouwer sluit op voorhand de mogelijkheid van een verkeerde betiteling uit, en poogt de relatie titel/beeld te valideren volgens Grices 'principe van serieuze coöperatie' (cf. Bosredon 1997:192). Wanneer er onvoldoende overeenstemming geconstateerd wordt tussen de titel als linguïstische representatie van de gecorreleerde visuele voorstelling, d.w.z. wanneer de kijker de indruk krijgt dat titel *X* niet correspondeert met afbeelding *Y*, treedt er een interpretatieproces in werking dat ten doel heeft het geconstateerde gebrek aan conformiteit op te heffen. Op grond van zijn verwachtingshorizon zoekt de beschouwer de richting waarin de aanpassing plaats kan vinden. Het kan zijn dat de betekenis van de afbeelding aangepast wordt aan die van de titel, of omgekeerd. In het eerste geval wordt de interpretatie van het beeld aangepast aan het beschrijvend discours; er vindt vervorming van het beeld plaats doordat de beschouwer zichzelf ervan probeert te overtuigen dat datgene wat hij waarneemt, in tegenstelling tot zijn aanvankelijke indruk, een *X* is. In het tweede geval probeert de beschouwer de betekenis van de titel aan te passen aan de betitelde afbeelding. Er vindt vervorming van de titel plaats doordat de beschouwer zichzelf ervan probeert te overtuigen dat datgene wat hij leest, in tegenstelling tot wat hij aanvankelijk meende, *Y* betekent (cf. Bosredon 1997:206-209). Om de geconstateerde non-conformiteit te annuleren, poogt de kijker in overeenstemming met het coöperatie-principe allereerst de betekenis van de afbeelding aan te passen aan die van de titel en dus de betekenis van de titel in stand te houden. Dat valt als volgt te verklaren. Een afbeelding is een meer 'open' structuur (Eco), die rijk is aan plastische elementen waarvan de betekenis niet in een woordenboek is vastgelegd. Het is 'economischer' en gemakkelijker een 'open' betekenisstructuur te herzien en in een bepaalde richting aan te passen dan de minder flexibele, qua lexicale mogelijkheden vastliggende betekenisstructuur van de titel. Pas wanneer herinterpretatie van de afbeelding niet lukt, ziet de beschouwer zich gedwongen vraagttekens te plaatsen bij de betekenis van de titel. Dit alles kan met de volgende voorbeelden worden geïllustreerd.

Een titel zoals die van Jongkind (1864) *De Seine en de Notre-Dame van Parijs* komt op iedere beschouwer betrouwbaar over wanneer hij een schilderij ziet waarop de bekende Parijse kathedraal en de rivier de Seine herkenbaar in beeld zijn gebracht. De verwachting die door de titel is gewekt wordt volledig bevestigd door de afbeelding. We moeten daar echter wel bij bedenken dat de bevestiging van een vermoeden natuurlijk geen absolute garantie biedt: de afbeelding kan sprekend lijken op de *Notre-Dame* (maar in feite een andere kathedraal uitbeelden), of de afbeelding kan een gefantaseerde weergave van de kathedraal zijn waarvan enkele markante details overeenkomen met de *Notre-Dame* (in Walt Disney's tekenfilm *De klokkenluider van de Notre-Dame*), of de afbeelding kan een miniatuurmodel à la Madurodam weergeven. Maar op voorhand is de relatie tussen een conforme titel en een daarbij passende voorstelling verheven boven iedere verdenking van de beschouwer.

Ook met de gravure van Michael Wolgemut, bestemd voor de *Wereldkroniek* (1493) van Hartmann Schedel, is op het eerste gezicht niets aan de hand. De gravure stelt de stad Damascus voor (cf. Joly 1994:68-69). Deze indruk verdwijnt al snel bij de hedendaagse beschouwer, als hij elders in de *Wereldkroniek* afbeeldingen van andere steden tegenkomt, zoals Ferrara, Milaan en Mantua, die absoluut identiek zijn aan de gravure van Damascus! Pas op dat moment geeft hij zich er rekenchap van dat de eerste gravure een veel te westerse middeleeuwse stad laat zien om werkelijk Damascus te kunnen voorstellen. Om de non-conformiteit van die ene afbeelding ten opzichte van die verschillende onderschriften te kunnen verklaren, moet hij dan weten dat de Middeleeuwse lezer zeker niet verwachtte een getrouwe en herkenbare weergave van een bepaalde stad aan te treffen. Om geloofwaardig te zijn, was het voldoende als de afbeelding het idee weergaf dat de Middeleeuwer had van een willekeurige stad, dat wil dus zeggen het beeld van een westerse stad, de enige die hij kende. Zijn verwachtingshorizon maakte dat hij probleemloos de bedrieglijke relatie tussen deze afbeelding en het onderschrift kon accepteren, terwijl die voor een moderne beschouwer onaanvaardbaar zou zijn.

Een voorbeeld dat we al even gezien hebben is dat van de beschouwer die in verwarring is geraakt bij het zien van de inscriptie «Dit is geen pijp» op een schilderij van Magritte (*Het verraad der beelden*, 1928-1929), terwijl de afbeelding onmiskenbaar een pijp voorstelt. In overeenstemming met het coöperatie-principe, probeert deze kijker een

oplossing te vinden voor de gepercipieerde non-conformiteit. De titel *Het verraad der beelden* zou kunnen maken dat hij zich realiseert dat de afbeelding van een pijp geen echte pijp is. En zo kan hij beeld en titel met elkaar verzoenen doordat hij de voorstelling op het schilderij herinterpreteert als zijnde een afbeelding en geen reëel voorwerp. Dan constateert hij dat de inscriptie, die vaak voor de titel gehouden wordt, toch juist was. Dat wordt bevestigd door Magritte, die aan Michel Foucault een reproductie van het schilderij gestuurd had, en op de achterkant dit commentaar had geschreven: "De titel (sic!) spreekt de tekening niet tegen; hij bevestigt hem op een andere manier" (cf. Foucault 1970).

In andere gevallen verloopt de aanpassing andersom, en wordt de titel aan het beeld aangepast. Wanneer iemand stuit op een afbeelding van de Eiffeltoren op de Wereldtentoonstelling in Parijs en hij het onderschrift *Parijs 1879* leest, zijn er verschillende reacties mogelijk. Door gebrek aan parate kennis of eenvoudigweg uit onoplettendheid kan de kijker het anachronisme, namelijk de impliciete bewering dat de Eiffeltoren al in 1879 gebouwd zou zijn, over het hoofd zien. Die kijker zal de titel als conform zien. Maar laten we er even vanuit gaan dat de kijker weet dat de Eiffeltoren pas in 1889 is geopend, bij gelegenheid van de Parijse Wereldtentoonstelling om het eeuwfeest van de Franse Revolutie op te luisteren. Die kijker verbaast zich over de non-conformiteit van de titel en probeert deze mentaal te corrigeren door aan te nemen dat er sprake is van een slordige drukfout: 1879 in plaats van 1889. Herinterpretatie van het beeld is in het algemeen de meest voor de hand liggende oplossing, maar is hier geen optie, omdat de afgebeelde ijzerconstructie onmiskenbaar de Eiffeltoren is; alleen correctie van de titel stelt de kijker in staat titel en afbeelding alsnog met elkaar in overeenstemming te brengen.

Een minder gekunsteld voorbeeld is het *Tapijt van Bayeux*, de traditionele maar in feite onjuiste benaming van een linnen doek waarop met wol voorstellingen zijn geborduurd. De overlevering wil dat het gemaakt zou zijn door koningin Mathilde en haar dienaressen. Het bevindt zich in een zaal van het vroegere bisschoppelijke paleis te Bayeux en verbeeldt de veldslag bij Hastings in 1066, waarin Mathildes echtgenoot, Willem, hertog van Normandië, Engeland wist te veroveren en waaraan hij zijn bijnaam Willem de Veroveraar te danken heeft. De titel *Tapijt van Bayeux* is dus in meerdere opzichten onjuist: het is geen tapijt en het stelt niet Bayeux voor. De geïnteresseerde toerist die in Bayeux het *Tapijt* gaat bekijken en constateert dat het geen geweven wandtapijt is en dat Bayeux

er niet op voorkomt, zal nog steeds volgens het coöperatie-principe proberen de naam *Tapijt van Bayeux* en de voorstelling met elkaar in overeenstemming te brengen. Daar er geen spoor van Bayeux te vinden is op het *Tapijt*, moet hij de titel anders gaan interpreteren, en zal hij al snel concluderen dat het *Tapijt* zijn naam te danken heeft aan de plaats waar het wordt bewaard en tentoongesteld.

In geval van geconstateerde non-conformiteit tussen titel en beeld laat de kijker zich dus leiden door het coöperatie-principe en zijn verwachtingspatroon. Eerst bekijkt hij het beeld opnieuw om te zien of dat nog anders begrepen kan worden en, als dat onmogelijk blijkt, zal hij de titel proberen te herinterpreteren. Pas in laatste instantie, wanneer er geen enkele andere mogelijkheid overblijft, zal hij tot de conclusie komen dat woord en beeld niet met elkaar in overeenstemming te brengen zijn en dat het onderschrift 'dus' verkeerd is. Een dergelijke (her-)interpretatie en de finale afweging vormen een proces dat in feite natuurlijk in slechts een enkel ogenblik plaats kan vinden.

We hebben gezien dat de situationele context waarin titels aan kunstwerken betekenis kunnen geven, zeer complex en gevarieerd kan zijn. Ieder titel wordt gegeven naar aanleiding van precieze omstandigheden door een kunstenaar, een kunstbemiddelaar of een kunstconsument. Ieder werk dat op bestelling wordt gemaakt of dat bestemd is voor een officiële tentoonstelling als de *Salon*, ondergaat onvermijdelijk de invloed daarvan. In al die verschillende institutioneel bepaalde omstandigheden speelt de titel een belangrijke rol die vooralsnog onvoldoende is onderzocht (cf. Hoek te verschijnen).

## Bibliografie

- Armengaud, Françoise: *Titres*, Parijs, Méridiens-Klincksieck 1988.  
Barthes, Roland: "Rhétorique de l'image", In: *Communications* 4, 1964. p.40-52.  
Bosredon, Bernard: *Les Titres de tableaux. Une pragmatique de l'identification*, Parijs, Presses Universitaires de France 1997.

- Butor, Michel: *Les Mots dans la peinture*, Parijs, Flammarion 1980. (1<sup>e</sup> ed. 1969)
- Derrida, Jacques: *La Vérité en peinture*, Parijs, Flammarion 1978.
- Foucault, Michel: *Ceci n'est pas une pipe*, Saint-Clément, Fata Morgana 1970
- Genette, Gérard: *Seuils*, Parijs, Le Seuil 1987.
- Gombrich, Ernst H.: *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londen, Phaidon Press 1960.
- Hoek, Leo H.: *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, Den Haag-New York, Mouton 1981.
- Hoek, Leo H.: *De titel uit de doeken gedaan. Over de rol van kunstopvattingen en instituties bij de betiteling van Franse kunstwerken*, Amsterdam, VU Uitgeverij 1997.
- Hoek, Leo H.: *Titres, toiles et critique d'art* (in voorbereiding)
- Joly, Martine: *L'Image et les signes. Approche sémiologique de l'image fixe*, Parijs, Nathan 1994.
- Kerrick, Jean S.: "The Influence of Captions on Picture Interpretation", In: *Journalism Quarterly* 32, 1955. p.177-182.
- Rothe, Arnold: *Der literarische Titel. Funktionen, Formen, Geschichte*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann 1986.
- Welchman, John C.: *Invisible Colors. A Visual History of Titles*, New Haven-Londen, Yale University Press 1997.