

# Menselijke Schoonheid als Model voor de Kunsten

Rob van Gerwen  
Department Philosophy  
University Utrecht  
[www.phil.uu.nl/~rob](http://www.phil.uu.nl/~rob)

Persconferentie Holland Festival, 2 maart 2010

3 maart 2010

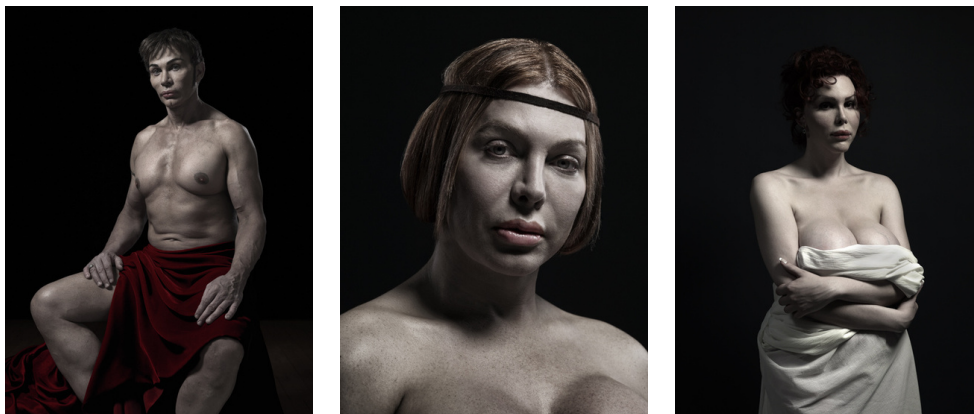
Goedemiddag, dames en heren. Ik ben verheugd dat men mij in het kader van het Holland Festival heeft gevraagd om als filosoof naar kunst te kijken en dat te doen vanuit de klassieke esthetica. Ik denk dat die klassieke esthetica begrepen kan worden als een poging om menselijke schoonheid te begrijpen. En ik denk dat die benadering een indicatie geeft van het belang van structurering voor kunst—bij voorbeeld de structurering die we kennen van traditie en repertoire—en van het belang van de kunsten.

Althans dit zal ik betogen na de kunsten begrepen te hebben naar het model van diezelfde menselijke schoonheid. Eerst zal ik aangeven hoe we menselijke schoonheid kunnen begrijpen als geënt op *gelaatsexpressie*. Omdat ik er vanuit ga dat ook artistiek succes (om het geen kunstschoonheid te hoeven noemen) begrepen kan worden als geënt op expressie—op artistieke expressie—kan ik dit inzicht in menselijke schoonheid bij wijze van model kort op een aantal kunstvormen toepassen waarbij ik de uitvoering van *muziek* als casus zal nemen, en als laatste de uitzonderlijke status van *theater* zal aanduiden.

Ten eerste wil ik onder uw aandacht brengen dat schoonheid een waarneming is, en wel één van expressie. Menselijke schoonheid is voor wie haar waarneemt doorgaans volstrekt helder: men hoeft er niet voor na te denken, hoeft ook geen voorkennis over de ander in te zetten: ze dringt zich als het ware op aan de waarneming, en daar bovenop vertelt het ons ook wat over die ander—menselijke schoonheid is niet louter oppervlakte. Hiermee wil ik de inbreng van de klassieke esthetica verzilveren.<sup>1)</sup>

Ik begin met mijn stelling dat schoonheid waargenomen moet worden. Plato geloofde dat er een Idee van Schoonheid bestond waar mooie dingen deel aan hebben, en zo'n Idee lijkt iets heel intellectueels te zijn, iets wat we kunnen beredeneren (of berekenen als het wiskundig is—misschien zoals Bach's werken). Maar we moeten niet uit het oog verliezen dat voor Plato die Ideeën waarneembare entiteiten zijn, die we met ons innerlijk oog kunnen waarnemen—een ongelukkige metafoor omdat dat inwendige oog in niets lijkt op het uitwendige oog, zoals Wittgenstein betoogde.<sup>2)</sup> Plato dacht trouwens dat de kunsten geen rol speelden bij het vergroten van ons begrip van de werkelijkheid, maar daar gaat het mij vandaag niet om. Hij had ook nog een concept van schoonheid in gedachten; daar wil ik zometeen op terugkomen.

De wiskundig *angehauchte* Pythagoras geloofde in een muziek der sferen, een soort schone resonantie die de werkelijkheid doortrekt—een idee dat vandaag de dag nog verdedigd wordt door natuurkundigen die menen dat de ruime aanwezigheid van Fibonacci proporties in de werkelijkheid schoonheid tot iets wiskundigs maakt.<sup>3)</sup> Pythagoras neemt ook een soort mystieke esthetische waarneming aan—ik betwist de mogelijkheid daarvan niet, maar merk op dat het bestaan ervan zijn belang ontleent aan het idee dat ook hier sprake is van *waarneming* van schoonheid. Schoonheid is dus een waarneming.



(a) *Steve*

(b) *Gina*

(c) *Yvette*

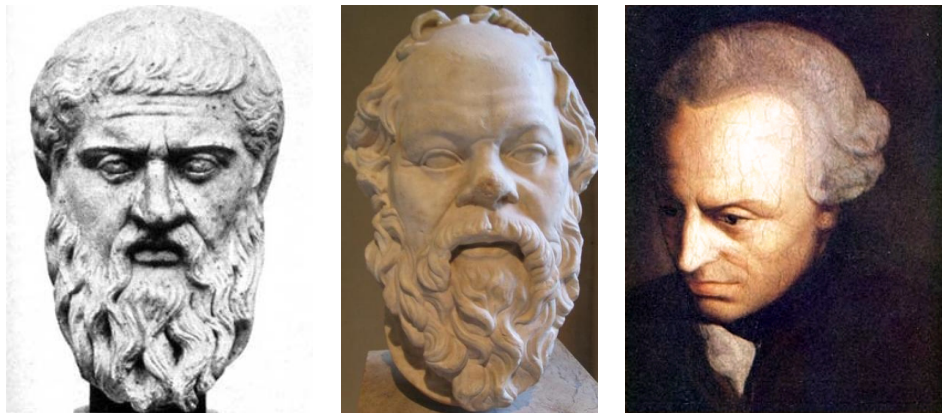
Figuur 1: Mr Toledano: A New Kind of Beauty

Dat onze waarneming van menselijke schoonheid voor de samenleving als geheel een uitdaging is blijkt uit de schoonheidscultus waar we dagelijks mee geconfronteerd worden. Maar de vraag is: wat is menselijke schoonheid? En dat is eigenlijk precies de uitdaging. Welke menselijke schoonheid heb ik in gedachten? Een snel antwoord: niet die van de cosmetische chirurgie.

Als ik zeg dat de kunsten zich door de menselijke schoonheid moeten laten *inspireren* bedoel ik niet dat we voortaan alleen mooie mensen in theatergezelschappen en orkesten moeten aannemen. Mij gaat het om wat er zo typisch is aan menselijke schoonheid; hoe het komt dat we het zo *onmiddellijk* herkennen en *wat* we dan zien.

Met cosmetische chirurgie zijn we momenteel bezig de menselijke schoonheid naar onze intellectuele hand te zetten, maar een deel van de esthetische idealen die we hierbij hanteren wordt ons door de technische mogelijkheden van de cosmetische chirurgie ingefluisterd; en een ander deel ontlenen we aan de foto's en films van mooie mensen. We denken over de menselijke schoonheid als iets wat we in foto's kunnen vangen. Maar foto's missen een essentieel ingrediënt van menselijke schoonheid.

Ik las nu een korte pauze in om u de gelegenheid te geven om even te kijken of uw buurman of -vrouw mooi is—maar ik kan u ook onmiddellijk voorspellen dat u niet meewerkt aan dit experiment. Ik meen dat u dat niet doet omdat wanneer u naar iemand kijkt u die andere persoon ook adresseert in uw blik, en die ander u. De ander is geen object om te observeren maar een mens om je toe te verhouden.



(a) *Plato*

(b) *Socrates*

(c) *Immanuel Kant*

Figuur 2: Klassieke filosofen

Die wederkerigheid is het andere aspect van menselijke schoonheid—het aspect waar een cosmetische chirurg geen rekening mee kan houden en dat we evenmin in onze foto's kunnen vangen—omdat foto's hun kijkers juist niet adresseren, en omdat de gefotografeerde niet wordt geadresseerd door degene die naar de foto kijkt.<sup>4)</sup>

Hoe wil ik gelaatsschoonheid inzetten om een inspiratie voor de kunsten

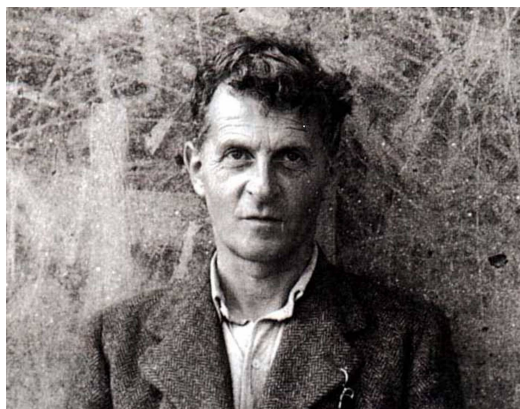
te formuleren? Welnu, het gaat mij om het proces van wederzijds adresseren dat de kern van menselijke schoonheid uitmaakt: de werking van de blik. Maar ik heb nog niet uitgelegd hoe ik het verband van die wederkerigheid met de menselijke *schoonheid* zie. Hierbij kan ik me baseren op Plato, Kant en Wittgenstein (en een beetje op Aristoteles, maar daar zal ik wel niet aan toekomen)—dat zijn mijn klassieke esthetici.

Plato liet Alcibiades in zijn *Symposium* de schoonheid van Socrates bezingen, hoewel iedereen wel zag dat die zo lelijk was als een sater, en hij bovendien stonk omdat hij in de kleren rondliep waarin hij ook sliep, en hij zich slecht waste. Waarom dan de schoonheid van die evident lelijke man bezingen? Wel, volgens Alcibiades bestond Socrates' schoonheid hierin dat hij zijn innerlijke schoonheid in zijn uiterlijk uitdrukte. En met die schoonheid van zijn ziel, overduidelijk een metafoor omdat we *die* niet rechtstreeks kunnen waarnemen, doelde hij op de manier waarop Socrates zich erop toelegde het goede te kennen en er onder alle omstandigheden naar te handelen. Die toewijding zag Alcibiades terug in Socrates' expressie en daarom genoot hij van dat uiterlijk en vond hij het mooi.

Immanuel Kant ziet de mens als enige leverancier van ideale schoonheid—de kern van ieder mogelijk classicisme. *Kunstwerken* leveren volgens Kant geen ideale schoonheid omdat hun schoonheid altijd afhangt van concrete bedoelingen van hun makers met dit ene werk; *artefacten* kennen geen ideale schoonheid omdat het concept dat we volgen wanneer we ze fabriceren alsmar veranderd—vijftig jaar geleden zag een mooi vliegtuig er heel anders uit dan nu; maar ook dieren, en dat is al iets interessanter voor ons, leveren volgens Kant, geen ideale schoonheid, maar hoogstens een soort *gemiddeld beeld*.<sup>5)</sup> Nee, voor Kant is de ideale schoonheid alleen te vinden *in de mens* omdat die in zijn uiterlijk zijn eigen doelen uitdrukt, zijn eigen morele innerlijk.<sup>6)</sup> Menselijke schoonheid is een esthetische beoordeling van gelaatsexpressie.<sup>7)</sup>

Ergens de schoonheid—of het esthetische succes—van zien kunnen we als volgt uitleggen: in een waarneming, direct, zien we de eigenheid van het object. Als je iets mooi vindt, vind je dat het zijn eigen logica aan jou geeft. En nu wil ik voor u uiteenzetten hoe mijn model ons helpt de kunsten, of beter artistieke verdienste te begrijpen. Gelaatsexpressie als een model gebruiken om kunst mee te begrijpen betekent twee dingen: ten eerste dat gelaatsexpressie en kunst niet hetzelfde zijn maar wel vergelijkbaar, en ten tweede dat ik de werking van gelaatsexpressie beschouw als analoog aan die van kunst.

Als we zeggen dat we Bach's *Goldberg Variationen* mooi vinden, zegt dat iets over het componeren van Bach: dat hij mooie variaties heeft gecomponeerd. Maar waar bevinden die variaties zich? In de partituur? Ja, en nee.



Figuur 3: Ludwig Wittgenstein

Ze moeten immers klinken willen we hun schoonheid waarnemen. En daarvoor zijn uitvoerders nodig. Als we Bach's *Goldberg Variationen* bewonderen zeggen we er meestal bij *in welke uitvoering*: Andras Schiff of Glenn Gould op piano, Gustav Leonhardt op klavecimbel?<sup>8)</sup> Ieder van deze uitvoeringen brengt een andere expressie bij het stuk. Bach drukt zich uit in dit geluid, maar het zijn de uitvoerders die dat tot leven brengen en dus drukken ook zij zich in de muziek uit. Bach levert zagezegd een afbeelding van een gezicht en de uitvoerders maken dat tot een levend gezicht—een klinkende uitvoering die maakt dat de luisteraar zich inleeft en zich door het stuk aangesproken voelt.<sup>9)</sup>

Hoe zit de persoon van de componist in het stuk en hoe die van de uitvoerder? Om met de eerste te beginnen: wat er van de persoon van de componist overblijft is een muzikale persona: we horen de man in de muziek, maar wel alleen zijn expressie voor zover die zich in klanken laat omzetten. De uitvoerder doet zijn best de componist in de muziek door te laten klinken, maar hoe doe je dat?

Conceptueel gezien neemt de uitvoerder twee stappen: eerst oefent en oefent hij het stuk—en hij heeft dan al jaren oefening met zijn instrument achter de rug. Dat wil zeggen, de musicus leert zichzelf weg te cijferen voor de muziek; zich dienstbaar op te stellen. Als men de *moeite* hoort die het hem kost, valt de uitvoering in duigen: dat gebeurt bij een slechte musicus: je blijft maar steeds de persoon van de musicus horen. Dat is niet de bedoeling: het werk moet op zichzelf komen te staan; het moet zijn eigen logica etaleren. Maar dat is nog maar de eerste stap. De tweede is dat de musicus ook zichzelf in het stuk moet introduceren: hij moet de expressie van het stuk tot leven zien te brengen; hij moet zijn eigen persoon



(a) Glenn Gould, Toronto, 1974



(b) Gustav Leonhardt speelt Bach in Straub & Huilleys *Chronik der Anna Magdalena Bach*, 1968

Figuur 4: Bach uitvoeren

weer investeren.<sup>10)</sup>

Omdat we het bij muziek primair over uitgevoerde muziek hebben, hebben we het ook over een situatie waarbij de musicus zich tot het publiek moet verhouden. Dat behoort tot de *kern* van de kunst—en het is een zoveelste indicatie dat kunst werkt op een wijze die vergelijkbaar is met gelaatsexpressie.

Bij veruit de meeste kunstvormen kan het model van de menselijke schoonheid—die geënt is op gelaatsexpressie—een bron van inspiratie vormen *omdat* het in die kunstvormen *niet* letterlijk om gelaatsexpressie gaat: het succes van *muziek*, ik zei het al, hangt samen met de inbreng van het lichaam van de musicus bij het bespelen van zijn instrument; voor *schilderkunst* draait het om de hand van de kunstenaar en om hoe hij het zichtbare resultaat van de verf op het doek vertaalt naar nieuwe armbewegingen; bij *dans* draait het opnieuw eerder om de bewegingen van het lichaam dan om de gelaatsexpressie—hoewel die daarbij moet passen. *Filmacteurs* mogen, of beter: moeten zichzelf spelen, want de camera registreert het meteen als er gesimuleerd wordt—ook in film hangt de betekenis van het gedrag van de acteur *niet* direct van diens gelaatsexpressie af; ze wordt hier gestructureerd door de montage en het verhaal.<sup>11)</sup>

Maar *bij theater*, zo wil ik u nu ten laatste voorleggen, staat het model dat ik hier voorstel onder zware druk. Hoe kan gelaatsexpressie een model zijn voor een kunstvorm die erin bestaat dat acteurs elkaar aankijken met de blik van hun personage, en ze daarbij niet hun collega-acteurs maar personages adresseren? Bij theater gaat het *wel* letterlijk om gelaatsexpressie—en



Figuur 5: Jack Nicholson, eh, Torrence in Stanley Kubricks *The Shining*, 1980. (Filmacteur “speelt” zichzelf)

ook weer niet: de gelaatsexpressies van de acteurs moeten zich voordoen als gelaatsexpressies van personages: alles hangt van die omzetting af.

Een student van me vertelde van een voorstelling van een Amsterdams gezelschap, waarin de acteurs op het toneel zich bezatten zonder dat ze een scenario volgden.<sup>12)</sup> Het dronken worden en de controle verliezen *was* de voorstelling. Maar wat maakt het publiek daarbij door? U kunt het zich voorstellen. Volgens mij weigerden zij toneel te maken; mogelijk kwam dat voort uit onvermogen, maar het wordt al gauw filosofisch gemotiveerd. Het is het soort vervreemding van kunstenaars die weigeren om de eerste stap te zetten en de inbreng van het eigen lichaam tot materiaal voor kunst te vervreemden. Anti-kunst. Zoiets is artistiek van generlei importantie: we zien hier mensen alledaagse dingen doen—maar dat gelaatsexpressie *model* staat voor kunst betekent niet dat gelaatsexpressies al kunst zijn. Deze voorstelling is alleen filosofisch interessant.<sup>13)</sup> Ik geef een grens aan voor experimenten in het theater.

Wat moet een toneel-acteur uit zijn eigen, persoonlijke expressie *weghalen* om die tot de expressie van een fictieel personage te maken? De acteur moet zich vervreemden van het symptoomkarakter van zijn eigen expressie: hij moet wel betekenisvolle gezichten trekken maar zonder de gevoelswereld die daarbij hoort. Ook de acteur moet dus worstelen met zijn materiaal—net zoals alle kunstenaars—maar nu is dat materiaal letterlijk zijn eigen zelf. De last voor de toneel-acteur ligt minder bij zijn kunst dan bij dit zelf—hoe kan hij uiteindelijk het eigen zelf behouden om het—in de tweede stap—weer in te zetten om de uitvoering tot leven te brengen, als hij zich er alsmaar op toelegt zich van zijn zelf te vervreemden; welk criterium van zelf blijft hem

nog?

Om die, m.i. tamelijk zware psychologische druk in goede banen te leiden moet theater meer dan de andere kunsten (of minstens op een andere manier) extern gestructureerd worden. Repertoire en traditie lijken dan een goede leidraad. René van der Pluijm noemde repertoire onlangs “Alles wat er aan creatieve bronnen voorhanden is”.<sup>14)</sup> Mij lijkt dat enerzijds een goede vervaging van het begrip, omdat de gewenste structurering niet *uitsluitend* kan afhangen van de klassieke teksten uit het ijzeren repertoire; maar tegelijk lijkt dit me toch te weinig duidelijk te maken dat theater afhangt van de *structuur* van een stuk en de diepgang *daarvan*. Zoals u weet kan *alles* een bron van creativiteit zijn, maar, zoals het woord “bron” al zegt, is dat nog maar slechts het begin. Ik dank u voor uw aandacht.

## NOTES

<sup>1)</sup> Ik ben geen criticus of kunstsocioloog, noch een beleidsmaker. Ik ga niets zeggen over wat het publiek eigenlijk wil, of wat het publiek juist niet wil, of wat het moet willen of juist niet. Ook niets over de culturele identiteit die we aan de kunsten kunnen ontleen—niet omdat ik daar niet in geloof—maar wordt ze niet veeleer bepaald door de popcultuur en de televisie?—maar omdat we een fundament behoeven voor ons denken over kunst waarbij de aard en het succes in hun samenhang begrepen kunnen worden. We moeten op zijn minst een plausibele karakterisering van kunst hanteren—bij ontstentenis, wellicht, van een heuse definitie. Ik heb wel een definitie in gedachte, maar mij ontbreekt de tijd om die toe te lichten. Een verzwegen veronderstelling in de kunstpraktijk is dat de mens het vluchtpunt van de kunst is. Mijn inspiratiebron wordt wellicht lastiger bij elektronische muziek, onmogelijk bij computerkunst—maar ik zou eerder betogen dat computerkunst om die reden iets anders is dan kunst. Wie rouwt daarom?

<sup>2)</sup> “The concept of the ‘inner picture’ is misleading, for this concept uses the ‘outer picture’ as a model. . .” Wittgenstein 1953, 196:d.

<sup>3)</sup> Bij voorbeeld Richard Feynman. De centrale—maar niet de enige—vraag hierbij is evenwel in welke zin hier sprake is van waarneming. Ik bespreek dit op een andere plaats, in van Gerwen ms.

<sup>4)</sup> De schoonheidsidealen die we uit de fotografie halen zijn maar een deel van de menselijke schoonheid—en het is precies het probleem van de cosmetische chirurgie dat ze zich alleen op die oppervlakkige schoonheid kan baseren. Laat je jezelf een nieuw gelaat aanmeten bij de chirurg dan is het onduidelijk hoe je daarna je geliefden zult aankijken en zij jou. In *die* interactie gaat het er heus niet uitsluitend om of je beantwoordt aan een ideaal—wat niet wegneemt dat je er op een afstand wellicht mee kunt scoren, en ook als je fotomodel bent. Cosmetische chirurgie vormt *de* maatschappelijke uitdaging van de 21e eeuw.

<sup>5)</sup> De mens na de cosmetische chirurgie.

<sup>6)</sup> Voor geïnteresseerden, dat staat in Kant 1974, §17.

<sup>7)</sup> En lelijkheid? We vinden iemand lelijk wanneer we de persoon niet kunnen adresseren als we hem aankijken, omdat we blijven steken in zijn uiterlijk. Hoogst vervelend. Maar of iemand mooi is verondersteld dat we via onze blik contact met hem kunnen krijgen—niet omgekeerd: als we maar contact met iemand krijgen vinden we hem vanzelf mooi. Dat niet—maar het is wel een eerste stap, een noodzakelijke voorwaarde.



<sup>8)</sup> *Chronik der Anna Magdalena Bach*: Danièle Huillet & Jean-Marie Straub, 1968.

<sup>9)</sup> Maar dat kan natuurlijk niet letterlijk—ofwel: kunst is geen communicatie. Daarvoor zou de kunstenaar moeten weten wie hij precies in zijn publiek heeft zitten. Vgl. Wollheim 2001.

<sup>10)</sup> En zo begrijp ik de opmerking die Leen Braspenning onlangs maakte: “is het meest persoonlijk niet tegelijkertijd het meest universele?” *TM* (Theatermaker), 13:09/10, december 2009/januari 2010, p. 39. Het meest persoonlijke van de ene uitvoerder kan een andere uitvoerder direct aanspreken, maar hij zal het tot structuur voor zijn eigen werk moeten maken, het op zichzelf moeten heroveren.

<sup>11)</sup> Vgl. Bresson 1975.

<sup>12)</sup> Het betreft hier *Below Zero*, van Nieuw West, 1987.

<sup>13)</sup> Arthur Danto (1981, 1986, 1997) heeft zich in dit soort gebeurtenissen (meer bepaald in Warhol's *Brillo Boxes*) vergist toen hij van kunst zei dat het filosofie was geworden.

<sup>14)</sup> *TM* (*Theatermaker*), 13:09/10, december 2009/januari 2010, p. 47.

## REFERENTIES

- Bresson, Robert. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Danto, Arthur C. 1981. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- . 1986. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- . 1997. *After the End of Art. Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Kant, Immanuel. 1794. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (A-first edition: Berlin, Libau 1790; B-second edition: Berlin, 1793).
- van Gerwen, Rob. ms. “Mathematical Beauty and Perceptual Presence.” In *Aesthetics and Mathematics*, edited by Juliette Kennedy.
- Wittgenstein, Ludwig. 1953. *Philosophical Investigations*. Translated by G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell.
- Wollheim, Richard. 2001. “A Reply to the Contributors.” In *Richard Wollheim on the Art of Painting. Art as Representation and Expression*, edited by Rob van Gerwen, 241–263. Cambridge, New York: Cambridge University Press.