

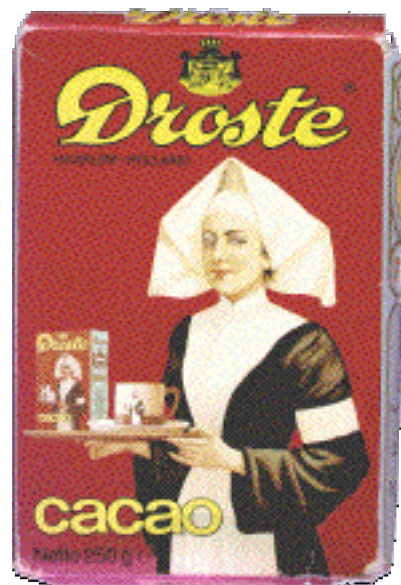
Verschenen in *Feit & fictie*, IV:3, Zomer 1999, 67-80.

Deze tekst is weliswaar pagina-conform de publicatie, maar enkele afbeeldingen staan niet op hun plaats, maar achteraan.

Representaties waarnemen

Rob van Gerwen

Het Droste-effect bewijst het onvermogen van een afbeelding om zichzelf af te beelden.



REPRESENTATIES ZIJN ER IN SOORTEN: afbeeldingen, beschrijvingen, sculpturen. Er bestaan ook veel theorieën over wat het precies zijn, die óf wijselijk slechts één type representatie behandelen of vanuit één type vertrekken en de andere daarmee vergelijken. Zo'n vergelijkende benadering sta ik hier ook voor. De meeste vergelijkingen gaan uit van 'beschrijving', omdat beschrijvingen standaard minder met hun onderwerp overeenkomen dan afbeeldingen of sculpturen, en je zou kunnen denken dat ze zuiverder representeren dan afbeeldingen en zo beter laten zien wat het probleem is: hoe constellaties van zintuiglijk materiaal ons iets welbepaalds voor de geest brengen. Werkt representeren door gelijkenis of door conventies? Als beschrijving het model vormt voor representatie ligt het voor de hand om, zoals Nelson Goodman doet, een conventionalistische theorie te verdedigen. Maar het probleem van representatie is complexer en die complexiteit krijgen we boven tafel door allereerst onze *waarneming* van representaties te vergelijken met die van niet-representerende gebeurtenissen. Representaties en waarnemingen zijn goede vrienden. Beschrijvingen geven soms een goed beeld van hoe iets eruit ziet, herinneringen zijn soms zo levendig dat het lijkt of we ze steeds opnieuw beleven en foto's bekijken heeft wat weg van het bekijken van hun onderwerpen. Maar waarnemingen zijn altijd actueel en vinden in het hier en nu van de waarnemer plaats, terwijl representaties dat nooit doen.¹ Weliswaar nemen we de representatie, het 'representerende ding' altijd hier en nu waar, maar zijn onderwerp bevindt zich altijd elders, in een andere tijd en ruimte, en soms zelfs in een fictieve wereld. Dát gegeven vormt hier het startpunt. Ik zal betogen dat de overgang van het waarnemen van de representatie naar het waarnemen of verbeelden van het gerepresenteerde voor ieder type representatie anders ligt en dat die overgang crucialer is voor representatie dan menigeen denkt.

Waarneming en representatie

Waaruit bestaat het hier en nu van waarnemingen, hun actualiteit in tijd en ruimte? Waarneming omvat allereerst meer dan het visuele alleen. Staand langs een besneeuwd landschap zien we niet alleen sneeuw en de takken die daaruit steken, maar ook horen we de auto's achter ons langsrijden, en vogels overal; en we ruiken de geuren van het land en van diesel; en we voelen ook: de grond waar we op staan, de boom die we vasthouden, de koude wind langs onze wangen. Waarneming is synesthetisch; ze betreft al onze zintuigen erbij en vertelt ons hoe ons lichaam gesitueerd is ten opzichte van het waargenomene. Dat laatste komt omdat ieder zintuig de ruimte anders ordent.² Als we ons, kijkend naar dit landschap, omkeren, verandert er veel voor sommige zintuigen en weinig voor andere. Het visuele veld, bij voorbeeld,

¹ ... of ze doen dat slechts contingent (zoals wanneer je op het scherm kijkt naar wat de camera in je hand opneemt).

² Dat is één reden om ze te onderscheiden; de andere is de unieke fenomenaliteit van de gegevens die ze ieder oppikken: geuren, kleuren, geluiden, tactiele gegevens en smaken.

verandert absoluut: het landschap zien we niet meer, maar de snelweg, en de flats daarachter. De tast verandert relatiever: we voelen de koude wind nog wel, maar ze treft nu de andere wang, en de grond onder onze voeten voelt wel anders aan, maar het is moeilijk om daar uit af te leiden dat we omgekeerd staan—zoals dat wel uit de windrichting kan. De geuren daarentegen veranderen niet, maar blijven als een wolk om ons heen hangen. Onze algehele gesitueerdheid verandert niet wezenlijk. We weten dat wat we nu waarnemen zich in dezelfde context bevindt als het landschap waar we zoëven nog naar keken. Ons lichaam blijft in dezelfde tijd en ruimte. Waarneming is egocentrisch. Non-egocentrisch is het lezen van onderhavige beschrijving: de inktvlekken bevinden zich wel in de ruimte van het lezende lichaam, en we weten dat we de tekst haaks op onze ogen moeten houden om hem te kunnen lezen. Maar het landschap dat de tekst beschrijft, is elders: in een ‘gerepresenteerde’ wereld, die onafhankelijk is van de oriëntatie van het lezende lichaam. De lezer ziet de sneeuw niet, hoort de auto’s niet en ruikt de geuren niet, etc. Ook al ligt de tekst frontaal voor onze ogen, het *lezen* moet dan nog beginnen, en dat gebeurt volgens vastliggende regels van syntax en semantiek. Het is de stijl van een tekst die ons doet overgaan van beschrijving naar gerepresenteerde. In zijn stijl manipuleert de auteur het materiaal, en maakt zo dat wij ons iets verbeelden.

Ik had ook een foto kunnen tonen van het sneeuwlandschap. Dat zou een aantal dingen duidelijk gemaakt hebben. De waarneming van het in een foto getoonde is ook non-egocentrisch. Een stap naar links of rechts zal niets nieuws in de foto in beeld brengen, noch iets verbergen. Je omdraaien doet de foto verdwijnen, maar wat dan in beeld komt, bevindt zich niet in de besneeuwde ruimte van de foto: geen autoweg met flatgebouwen, maar een andere muur in deze kamer. De foto vertelt *minder* dan de beschrijving. Ze vertelt ons niets over de kou, de geuren en de geluiden van het landschap. Tegelijkertijd vertelt een foto ons ook *meer* dan een beschrijving. Dat meerdere toont ze ons, en veel gedetailleerder dan het beschreven kan worden. Waar we in de beschrijving genoeg moesten nemen met “de sneeuw en de takken die eruit steken”, zien we op de foto *hoe* de sneeuw golft en *welke* vormen de takken hebben en *dat* er niet alleen maar takken maar ook nog puin uit de sneeuw omhoog steekt, en wat niet. Geen beschrijving zal ooit met dezelfde effectiviteit kunnen representeren wat deze foto in een oogopslag aan ons laat zien, maar geen foto kan het beweerende karakter van een beschrijving evenaren. Hoeveel feiten toont een foto? Foute vraag: woorden vormen het verkeerde wisselgeld voor een afbeelding.³ Ook al zijn ze gedetailleerder, fotografische details hebben het nadeel dat ze exclusief visueel van aard zijn.⁴

In het algemeen geldt voor representaties van welke aard ook, dat ze

³ Zo Davidson, D., ‘What Metaphors Mean’, *Inquiries into Truth and Interpretation*, Oxford 1984, 263.

⁴ Een televisie-opname van het landschap vertelt weer op andere manieren meer en minder, en mutatis mutandis geldt dit voor alle typen representaties die we kennen: sculptuur, film, geluids-opnamen, dans, theater, en muziek—gesteld dat dat vormen van representatie zijn.

ons het afwezige voor de geest brengen, maar dan niet rechtstreeks maar door het te ‘vertalen’. Representaties gaan over het afwezige, vandaar dat de bewegingen van de waarnemer geen voor de betekenis van de representatie relevante gevolgen hebben. Representaties zijn non-egocentrisch. Alles wát we er egocentrisch aan waarnemen—de plaats en omvang van het schilderij aan de muur, het gewicht en aantal bladzijden van een boek—behoort niet tot de representatie. Bij theater zijn de acteurs weliswaar in het hier en nu van hun publiek, maar de personages niet. We moeten het toneel niet opstormen om de bedreigde heldin te redden. Bij performances en installaties ligt de grens tussen het ‘hier’ van de waarnemer en het ‘daar’ van het werk lastiger. Het lijkt wel of die kunstvormen er werk van maken hem op te heffen. Het is evenwel de vraag of ze hem kunnen opheffen zonder zichzelf als vorm van *representatie* op te heffen, want non-egocentriciteit is een noodzakelijke voorwaarde voor representatie.

Representatie en handelen

Een bedoelde non-egocentriciteit is ook voldoende voor representatie. Wat non-egocentrisch genoten wordt, wordt als een representatie behandeld—als iets wat geacht wordt zijn onderwerp of betekenis ‘elders’ te hebben of helemaal nergens, maar toch zeker niet hier en nu. Zo’n ‘behandeling’ voldoet om iets de *rol* van representatie te geven. Niet dat het in de praktijk eenvoudig of zelfs moreel gepast is om een actueel waargenomen ding non-egocentrisch waar te nemen. Integendeel, omdat we ons bij een waarneming in dezelfde tijd en ruimte bevinden als het waargenomene, vormen de morele aspecten daarvan een aanspraak in onze richting: zie je hoe iemand een klap krijgt, dan heb je de plicht in te grijpen. (Tijd-ruimtelijke continuïteit is een randvoorwaarde voor de paradigmatische ‘morele situatie’, ongeacht meta-ethische opvattingen over aard en gelding van plichten.) Het heeft geen zin om een directe ingreep te eisen van iemand die naar Picasso’s ‘Guernica’ staat te kijken, noch van iemand die hongersnood ziet op het televisie-journaal.⁵ Wie echter bij een bomaanval aanwezig is en zich non-egocentrisch opstelt en de werkelijkheid observeert als een ‘scene’,⁶ als ware ze de representatie van een bomaanval, stelt zich nonmoreel op en, omdat het hier een situatie betreft die vraagt om verantwoordelijk ingrijpen, ook immoreel. Het dilemma van de oorlogsfotograaf. De non-egocentrische aard van representatie impliceert een afwezigheid van direct-morele aanspraken. Representaties vragen om begrip, niet om handelingen.

Afzien van handelen beantwoordt aan de non-egocentriciteit van representaties. Dat we vrijwillig van handelen afzien wordt duidelijker wanneer we representaties vergelijken met twee andere situaties waarin we afzien

⁵ Non-egocentriciteit geldt in gelijke mate voor documentaire en fictionele representaties en hangt niet af van de waarheidswaarde van een representatie, maar van het feit dat het een representatie is. De gevolgen hiervan voor onze emoties bij het aanschouwen van representaties heb ik besproken in ‘Fictionele emoties en representatie’, *Feit & fictie*, IV(1) 1998.

⁶ Kijken door een verrekijker is ‘opgerekt’ egocentrisch.

van handelen. Zo kan het zijn dat we niet handelen omdat we niet begrijpen wat er gebeurt, zoals de mensen in Plato's mythe van de grot. Deze mythe verhaalt over vastgeketende mensen in een grot die de wereld achter hen waarnemen via de schaduwen die geprojecteerd worden op de muur voor hen. Wat deze grotmensen waarnemen is een afspiegeling van de echte werkelijkheid, maar ze weten niet beter en houden hem daarom voor waar. Volgens Plato zijn alle mensen er zo aan toe. We denken wel dat de wereld om ons heen echt is, maar ze is maar een afspiegeling. Kennis van de ware werkelijkheid kan alleen via stringente filosofische arbeid verkregen worden. De details van Plato's theorie gaan ons hier niet aan—waar het om draait is dat wij (net als de grotmensen) volgens Plato wel inadequaat moeten handelen omdat we de wereld niet begrijpen. Wij zijn *epistemologisch* gehinderd. Mij dunkt dat we beschouwers van representaties niet zo kunnen typeren. Die zien niet af van handelen bij 'Guernica' omdat ze het schilderij verkeerd begrijpen—juist niet. Wie schilderijen adequaat begrijpt weet dat het hierbij niet om de echte werkelijkheid gaat waar accuut ingrijpen zinvol is.⁷ De tweede vergelijking: het kan zijn dat een puur lichamelijke oorzaak ons handelen verhindert, zoals wanneer we de omgeving goed kunnen waarnemen, maar gekneveld zijn en vastgebonden zodat handelen fysiek onmogelijk is. Mensen die zo vastgebonden zijn, zijn in hun vrijheid beperkt. Fysieke verhindering is *moreel* (bij Plato komt de moraal er nog niet aan te pas). Bij de waarneming van een representatie zijn het echter geen *oorzaken* die ons handelen voorkomen, maar *redenen*: dezelfde redenen die ons naar representaties doen kijken. Die redenen zijn niet epistemologisch of moreel van aard, maar *fenomenologisch*. Vrijwillig laat de beschouwer zijn alledaagse toegang tot de wereld door een kunstvorm inperken en neemt plaats vóór het schilderij onder *afzien van alle handelingen* anders dan beschouwing, of gaat stil zitten in de concertzaal en houdt zijn mond, enz. Hij bindt zich als het ware zelf vast op zijn stoel. Daarnaast conformeert hij zich ook aan een *inperking van zijn zintuiglijkheid*. Hij sluit zich af voor de gegevens van alle zintuigen behalve het gezicht of, respectievelijk, het gehoor, en perkt zich zo epistemologisch in.⁸ De kunstbeschouwer legt uit vrije wil algemene morele en epistemologische inperkingen op aan het bereik van zowel zijn handelingen als, respectievelijk, zijn waarnemingen en conformeert zich zo aan de restricties die een kunstvorm specificeren. De roemruchte 'belangeloosheid van de esthetische houding' volgt uit deze fenomenologische inperking, die beter tegemoetkomt aan de verschillen tussen vormen van representatie en minder afhangt van toevalligheden dan het idee van een afzien van een acute bevrediging van verlangens.⁹

⁷ En niet omdat, zoals Plato het in *De Republiek*, boek X stelt, afbeeldingen dubbel van de werkelijkheid verwijderd zijn; noch omdat ze zich daar juist dichterbij bevinden, zoals Schopenhauer meende.

⁸ Wat we van het orkest zien lijkt vooral dienstig aan het horen van de muziek, John Cage's *4''33'* niet te na gesproken.

⁹ Zoals de 'esthetische houding' traditioneel begrepen is, bij voorbeeld door Kant, I., *Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1974, § 2.

Verwijzing noch regelmaat definitoir

Om welk representatie-*probleem* het gaat, hangt af van de soort representatie die aan de orde is, maar ook van de manier waarop men die benadert. Men kan representaties epistemologisch benaderen en vragen naar de relatie tussen de representatie en zijn onderwerp. Ik wil echter een ‘vergelijkend esthetisch waren-onderzoek’ uitvoeren en neger epistemologische vragen omwille van een onderzoek naar de verschillen en overkomsten tussen verschillende soorten representaties en onze respectieve waarnemingen daarvan. Ik vraag niet óf ze werken, maar wat ze doen áls ze werken. Verschillende typen representatie met elkaar kunnen vergelijken vormt het eerste winstpunt van de esthetische benadering op een epistemologische benadering, die dit immers als eerste opoffert aan referentie- of waarheidskwesties. Wel is het leerzaam om kort iets over het *verwijzen* van representaties te zeggen. Twee modellen lijken er te bestaan: of je begrijpt verwijzen naar analogie met vertegenwoordigen (zoals in de politiek), of met aanwijzen. De relatie tussen een vertegenwoordiging en wat ze vertegenwoordigt lijkt volkomen arbitrair: zelfs de regels die daarbij toegepast worden gelden niet universeel, maar alleen voor dit of dit bedrijf, die of die handeling, etc.¹⁰ Zo arbitrair is zelfs de relatie tussen een woord en zijn betekenis niet. Het tweede model heeft het voordeel dat het de relatie tussen teken en betekenis inzichtelijk maakt. Wijsvingers en richtingaanwijzers lijken op woorden en afbeeldingen in zoverre beide entiteiten zijn (tekens, signalen) die hun doel hebben in het bereiken van iets anders (referenten, betekenissen, doelen). Maar de verschillen zijn belangrijker. Het wijzende bevindt zich in het zelfde tijd-ruimtelijke continuüm als het aangewezen: je kunt van een richtingaanwijzer naar het aangewezen toe gaan, en dat is er zelfs de bedoeling van. Naar een referent toegaan is echter zelden het doel van een verwijzing. Of iets verwijst is onafhankelijk van zijn vermogen om de route aan te geven die naar de referent leidt. De betekenis van journaalbeelden van vluchtende Tutsi's in Rwanda staat of valt niet met ons vermogen de Tutsi's letterlijk te vinden. Het journaal hoeft ons niet te helpen om de afgebeelde oorden te bezoeken, daar hebben we nu juist richtingaanwijzers voor. Niet het lichamelijk contact met het verwezen is het doel van verwijzing, maar het *voor de geest halen* ervan. We hebben al gezien dat dit een non-egocentrisch proces is. Het falen van de analogie met wijzen is hiervan een symptoom.

Een benadering die het uiterlijk van het teken niet aan zijn waarheid of betekenis opoffert, is de *semiotiek*. Maar ook zij is niet onproblematisch. Zij probeert om representaties als een gereguleerd systeem te begrijpen dat wij kijkers, lezers, luisteraars zouden ontcijferen wanneer we afbeeldingen, beschrijvingen en muziekwerken tot ons nemen. Representatie wordt vergeleken

¹⁰ Vertegenwoordiging lijkt nog het meest op de uitvoering van een aleatorisch genoteerde aanwijzing, een ‘partituur’ die de uitvoerder een maximale vrijheid laat binnen een zeer beperkt aantal randvoorwaarden. Vgl. Alan Tormey over Cageaanse notatie, in ‘Indeterminacy and Identity in Art.’, *Monist*, 58 1974, 210.

met taal en wat niet regelmatig is aan de ‘betekenaars’, valt buiten het gezichtsveld van de semioticus. Daardoor kan het individuele en eenmalige dat artistieke representaties kenmerkt niet aan bod komen. Ten laatste heeft de semiotiek, juist op de plaats waar ze de linguïstiek zou moeten uitbreiden naar andere typen representaties zoals afbeeldingen, ons niets te bieden. In de illustratie hiernaast lijkt sprake zowel van een syntax (geregeld uiterlijk van de tekens) als van een semantiek (ieder teken een betekenis), maar het is onduidelijk hoe we nieuwe tekens moeten maken. Als hier al sprake is van een systeem, dan zeker geen systeem van *afbeeldingen* aangezien de norm voor de ontwikkeling van nieuwe tekens volkomen onafhankelijk is van gelijkenis. Afbeelding heeft niet genoeg aan afspraken alleen, maar veronderstelt een notie van gelijkenis. Aan een picturale semantiek is geen behoefte omdat we afbeeldingen op een natuurlijke manier herkennen. Wat er op een afbeelding staat, bepaal je door naar de afbeelding te kijken; niet door een picturale grammatica te leren en zoiets als een vocabulair van iconen, noch door de afbeelding met ‘de werkelijkheid’ te vergelijken. Zo komen we erachter dat er een *bepaalde* vrouw op Da Vinci’s *Mona Lisa* wordt afgebeeld—geen man, noch een vrouw met korte blonde haren, maar een vrouw die er zus en zo uitziet. Kennis van de wereld of van eventuele regelmatigigheden kan wel helpen, maar wat die kennis ook inbrengt, we moeten het in de afbeelding kunnen zien.

Zelf-afbeelding kan niet

Afbeelding met beschrijvingen vergelijken lijkt gemakkelijk omdat beschrijving zo’n helder model vormt, maar als beschrijving niet de essentie van representatie ontsluit, zoals we boven betoogden, en het systematisch zoeken naar codes in afbeeldingen strandt, dan kunnen we beter juist de eigenaardigheden van afbeelding als startpunt nemen. Een afbeelding van een boom moet bepaalde eigenschappen (niet alle) met bomen delen, de kleur of vorm bij voorbeeld. Wanneer we vinden dat iets op geen enkele manier op een boom lijkt, kan het onmogelijk een boom afbeelden. Daarom hoeven we afbeeldingen niet eerst te leren om ze te kunnen begrijpen—en woorden wel. Alledaagse herkenningvermogens voldoen meestal voor het begrijpen van afbeeldingen. Wie eenmaal begrijpt hoe platte oppervlakten met merktekens erop drie-dimensionele dingen kunnen afbeelden, kan in afbeeldingen alles herkennen wat hij ook in zijn alledaagse waarneming kan herkennen. Richard Wollheim noemt dit *overdracht*: wie weet hoe honden en katten er in werkelijkheid uitzien en de afbeelding van een kat begrijpt, zal moeiteloos ook een afbeelding van een hond herkennen.¹¹ Begrijpen wat het woord ‘kat’ betekent, leidt niet even automatisch tot begrip van ‘hond’: woorden moeten

¹¹ R. Wollheim, ‘Pictures and Language’ *The Mind and its Depths*. Cambridge (Mass.), 1993, 185-192. Flint Schier noemde dit de *natuurlijke generativiteit* van afbeelding, in *Deeper into Pictures. An Essay on Pictorial Representation*, Cambridge 1986.

we één voor één leren. Hoe afbeeldingen ook werken, woorden werken anders. Ook Nelson Goodman somt eigenaardigheden van taal op die niet voor afbeeldingen opgaan. Taal kent ‘eindig differentieerbare’ tekens: 26 letters, woorden, een notie van grammaticale correctheid voor zinnen. Lezers moeten eindig kunnen uitmaken of een tekst aan de eisen van de taal voldoet. Bij afbeeldingen hoeft dat niet, want die kennen zulke eisen niet, maar zijn ‘syntactisch’ *ongedifferentieerd*. De grenzen van zogenaamde iconen (een kunsthistorische constructie bedoeld als analogon van woorden in taal) liggen niet vast: een kleurvlak in een afbeelding kan tegelijk de begrenzing van een dak, of van een boom zijn, of van geen van beide. En of de vlek dik of fijn is maakt voor afbeeldingen veel uit; voor woorden niet. In Goodmans terminologie: afbeeldingen zijn ‘syntactisch’ *relatief gevuld*, taal is syntactisch leeg.¹² Omdat linguïstische tekens zo precies gedefinieerd zijn hoeven ze niet via gelijkenis te verwijzen. Aan het uiterlijk van taaltekens is niet te zien wat ze betekenen—daarvoor moet men eerst het vocabulaire kennen. Vandaar de noodzaak om een epistemologische theorie te ontwikkelen over de relatie tussen taal en werkelijkheid, een waarheidstheorie. Waarheid is typisch een probleem voor arbitraire tekens. Die arbitrariteit stelt taal in staat om werkelijk alles te beschrijven: van zichtbare en hoorbare dingen tot onzichtbare maar denkbare dingen. Verder kun je met taal vragen stellen, beloften doen en feiten ontkennen. Je kunt in taal zelfs de context waarbinnen een zin wordt uitgesproken een plaats geven; dat doe je met zogenaamde ‘indexicals’, aanwijzende en persoonlijke voornaamwoorden. Zinnen kunnen zelfs zichzelf beschrijven: “Deze zin bestaat uit zes woorden.”

Afbeelding kent geen van deze vermogens! Een afbeelding kan niet ontkennen dat iets het geval is: ze kan wel bepaalde dingen niet tonen, maar als dat hetzelfde was als ontkennen dan zou een afbeelding alles ontkennen wat ze niet afbeeldt—en een bewering alles wat ze niet beweert. Een afbeelding kan niets vragen—kan wel een vragende uitdrukking op een gezicht afbeelden, maar dat is iets anders. Een afbeelding kan haar eigen context niet als zodanig, als ‘haar eigen context’ afbeelden: dat een schilder zijn eigen atelier afbeeldt, d.w.z. het atelier waarin het schilderij ontstaan is, weten we niet door wat we op de afbeelding zien. Het paradoxale *Las Meninas* van Velazquez bewijst het. Dit schilderij beeldt de afbeelding die de afgebeelde schilder aan het schilderen is niet af, ook al suggereert het dit wel te doen. De suggestie is dat de man die we zien Velazquez zelf is *tijdens* het schilderen van *Las Meninas*; *zien* kunnen we dat niet. Logisch ook dat *Las Meninas* zichzelf niet afbeeldt. Geen enkele afbeelding kan dat. Een schilderij dat een zelfportret van Rembrandt succesvol afbeeldt zal dit zelfportret in zijn egocentrische context afbeelden, met een muur erachter en een lijst er omheen. Maar het beeldt dan niet *zichzelf* af maar een ander schilderij. Een

¹² Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis 1985, 229-230. Dergelijke ‘syntactische’ eigenschappen kunnen onmogelijk gereguleerd worden tot een tekensysteem met normen voor correcte tekencombinaties en vaste betekenissen. Vergelijk Hans Locher (Feit & fictie II, 1: 43-63).

schilderij dat volledig samenvalt met het zelfportret van Rembrandt is dat zelfportret zelf, en dat beeldt weer niet dat schilderij maar Rembrandt af. Er bestaan geen picturale *indexicals*,¹³ geen conventies die zelfafbeelding tot stand kunnen brengen, omdat afbeelding niet arbitrair en conventioneel (genoeg) is. Alleen een rigide regelgeleide representatie als die in taal, maakt ontkenning en zelf-representatie mogelijk, en performatieven als vragen en beloven.

Afbeelding is dus niet arbitrair zoals beschrijving, maar evenmin is ze een zaak van identiteit. Zoals Plato het in de *Cratylus* formuleerde: een afbeelding die in alles gelijk is aan zijn onderwerp, zowel wat de externe als de interne eigenschappen betreft, beeldt dat onderwerp niet af, maar copieert het: toont er een exemplaar van. Tonen is geen representeren, vanwege dit element van identiteit en omdat het egocentrisch is. Als ik mijn moeder laat zien in plaats van haar portret, introduceer ik iemand in mijn eigen ruimte die met ons communiceert en ons direct moreel aanspreekt. Met beschrijven nu deelt afbeelden het *onderscheid* tussen het representeren en het gerepresenteerde; met tonen *het (potentieel) delen* van eigenschappen. Representaties kan men, navenant, in twee groepen verdelen. Een groep, waartoe beschrijvingen behoren, waarbij betekenis een effect is van conventies die zowel de aard (bepaalde klanken of geschreven karakters) als de inhoud (de betekenissen volgens het woordenboek) van de betreffende representaties reguleren;

¹³ De causale herkomst van foto's vormt hierop geen uitzondering. Foto's beelden altijd hun eigen context af, maar dat is betekenisloos omdat ze niet in staat zijn hun eigen context niet af te beelden. En ze beelden nooit zichzelf af.

en een groep, waaronder afbeelding, wier betekenis we perceptueel tot ons nemen, waarvan wel de aard (bijv. plat vlak, tweedimensionaal) volgens een—fenomenologische—conventie gereguleerd is, maar de inhoud niet. Deze tweede groep moeten we naturalistisch begrijpen, in termen van natuurlijke herkenningvermogens.

Anticipatie en intimatie

Volgens Wollheim is het herkennen van het onderwerp in een afbeelding een voorbeeld van “representatie zien”, een perceptueel vermogen dat teruggaat op ons vermogen om iets—een kameel—in een wolk te zien. ‘Zien-in’ noemt Wollheim dit.¹⁴ Volgens Wollheim is zien-in een vermogen dat niet verder geanalyseerd kan worden, maar ik betwijfel dat. Je kunt iets niet ergens in zien zonder tegelijk te menen dat het daar op een of andere manier op lijkt. Je ziet geen kameel in de langgerekte streep vliegtuig-uitlaatgassen, maar in een wolk met bepaalde ronde vormen. Iets in een afbeelding zien betekent dat je verwacht dat het afgebeelde er in werkelijkheid zus of zo uitziet: je ‘anticipeert’ op een wederkeer van eigenschappen van de afbeelding. Bij naturalistische representatie betreft die geanticipeerde wederkeer alleen de zintuiglijke modaliteit van de representatie, ze is *homo-modaal*. Bij afbeeldingen zijn dat visuele kenmerken. Waar je op anticipeert is dat het afgebeelde er in werkelijkheid ‘net zo’ uitziet. Een representatie van de naturalistische soort werkt pas als het in ons zo’n anticipatie oproept—een effect dat ook optreedt bij fictionele afbeeldingen, bij voorbeeld van Don Quichote en zijn windmolens. Wollheim heeft zeker wel gelijk wanneer hij dit alles vanuit een psychologische optiek benadert, want als afbeelding *actuele* gelijkenis (met *echte* dingen) zou veronderstellen, dan zouden de argumenten die Goodman hiertegen inbracht de kop opsteken, omdat, inderdaad, actuele gelijkenis allerlei eigenschappen heeft die afbeelding ontbeert: ze is reflexief (iets lijkt het meest op zichzelf), symmetrisch (als A op B lijkt, lijkt B ook op A) en transitief (als A op B lijkt, en B op C, dan lijkt A ook op C).¹⁵ Maar een anticipatie op homo-modale wederkeer van eigenschappen leidt niet aan deze euvels: dat *elders* iets weerkeert drukt het niet-reflexieve karakter uit, *anticipatie* is asymmetrisch, en *allebei* samen sluiten ze transitiviteit uit. Dit is mijn definitie van naturalistische typen van representatie, zoals afbeelding: “Iets wat egocentrisch wordt waargenomen, is een representatie van het naturalistische type dan en slechts dan als het door middel van een non-egocentrische benadering ons doet anticiperen op een homo-modale wederkeer van een aantal van zijn eigenschappen.”¹⁶

Wollheim’s ‘zien-in’ drukt ook uit dat je gelijktijdig naar het medium en naar het object kijkt:¹⁷ je ziet x in y. Zien-in veronderstelt een tweevoud

¹⁴ R. Wollheim, ‘Seeing-As, Seeing-In, and Pictorial Representation.’ *Art and its Objects. Second Edition*, Cambridge 1980, 205-226..

¹⁵ Goodman, N., ‘Seven Strictures on Similarity.’ in zijn *Problems and Projects*. Indianapolis, 1972, 437-446; ook *Languages of Art*. Indianapolis, 1985, ch. One.

¹⁶ Zelfs artistieke expressie kan als een vorm van representatie, van beleving, worden beschouwd. Zie ‘Expression as Representation’, in Gerwen, R. v. (red.), *Art as Representation and Expression. On Richard Wollheim and the Art of Painting*, (Onderweg).

¹⁷ Een mogelijkheid ontkend door Ernst Gombrich in *Art and Illusion*, London 1960.

(‘twofoldness’), een samengaan in de perceptuele ervaring van een oppervlak dat afbeeldt en dat wat we erin zien. In mijn terminologie is een representatie een entiteit die egocentrisch voor de zintuigen aanwezig is en non-egocentrisch iets aan de geest voorlegt wat niet zelf zintuiglijk waarneembaar is. Bij naturalistische representaties is de relatie tussen die twee anders dan bij conventionalistische, bij beide is evenwel sprake van een overgang van lichamelijke naar verbeelding. De kijker blijft zich altijd ook visueel bewust van oppervlakte-kwaliteiten van de representatie. (Het is niet altijd even duidelijk of deze verdeelde aandacht tot de definitie van kunst behoort of dat het goede van slechte kunst onderscheidt en dus evaluatief gebruikt wordt.¹⁸) Volgens Wollheim komt ‘tweevoud’ tegemoet aan het evaluatieve argument dat grootse kunstwerken de manier waarop ze hun materiaal hanteren naar de voorgrond brengen, zodanig dat wij bewonderen *hoe* zij iets voorstellen. En zo bewonderen we ook de stijl van grootse schrijvers—al lezend fascineert ons hun vermogen om ons door woordkeus actief op de gerepresenteerde wereld te betrekken. Ik wil de vraag naar wat artistieke van ‘gewone’ afbeelding onderscheidt hier echter niet aan de orde stellen. Mij gaat het er om dat de mogelijkheid van tweevoudige aandacht de aard van de overgang illustreert die typisch is voor afbeeldingen, tussen de ruimte van de waarnemer en de gerepresenteerde ruimte. Bij beschrijvingen tref je zo’n diffuse overgang aan in de stijl, maar die bevindt zich ‘halfweg’ tussen het gerepresenteerde en de materiële tekens op het papier. Wie tijdens het lezen van een boek zijn aandacht verlegt naar het uiterlijk van het boek stapt in absolute zin uit de gerepresenteerde werkelijkheid. Ook werkt tweevoud niet overal waar we haar verwachten aan te treffen hetzelfde. In schilderkunst reflecteren de verfvlekken de lichaamsbewegingen waarmee de kunstenaar zijn intenties realiseerde, en die vlekken zijn van expliciet andere aard dan hetgeen ze afbeelden, terwijl idealiter de materialiteit van een foto ons niets vertelt over de hand van de fotograaf.¹⁹ Het is het materiaal dat de verbeelding van de beschouwer stuurt en zo’n sturing is nodig voor intimatie, de representatie-soort die mentale gebeurtenissen sec tot onderwerp heeft. Zonder tweevoud geen intimatie. Intimatie betekent eigenlijk niets dan ‘suggestie’, maar ik voer de term voor een vorm van representatie die een beleving *intiem* maakt voor een publiek, vaak eerder door betekenisvolle stilten dan door expliciete afbeelding. Zulke stilten zetten de kijker aan om zelf het mentale te constitueren met associaties uit zijn eigen zieleven—totdat dit de gepaste hoogte en diepte bereikt.²⁰ *Afbeelding* is de representatie van het visuele, *intimatie* die van het mentale.²¹ Intimatie is een effect van ingrepen in het materiaal die niet

¹⁸ Ook Jerrold Levinson heeft twijfels geuit over de reikwijdte van ‘tweevoud’ in ‘Wollheim on Pictorial Representation’, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53 (1998): 227-233.

¹⁹ Zo betoogt Roger Scruton in ‘Photography and Representation’, in zijn *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, London, New York 1983, 102-126. Hoe meer een fotograaf ingrijpt in zijn foto des te minder causaal is die tot stand gekomen en des te meer is ze een soort schilderkunst met andere materialen geworden. De reproductie van een schilderij wordt markeerd door een verlies aan tweevoud; een plausibel alternatief voor wat Benjamin—mystificerend—als het verlies van de aura zag, in ‘Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit’, in Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt, 1963, 7-64.

²⁰ Gerwen, Rob van, ‘Fictionele emoties en representatie’, in *Feit & Fictie*, IV(1) 1998, 13-26.

²¹ In film (toch deels een fotografische kunstvorm) speelt tweevoud een interessante rol, aangezien daar niet alleen verteld wordt met foto-beelden en de acteerprestaties die deze reproduceren, maar ook via de montage. Montage vermag te intimeren. In L’Argent van Robert Bresson (1983) bevindt zich een shot van een koffiekop die zo schudt dat de koffie eruit klotst. De filmkijker weet dat de kop schudt omdat



René Magritte, 1933, “La condition humaine”, uitsnede.



René Magritte, 1964, “Le fils de l’homme”, verzameling H. Torczyner, New York.

een man zijn echtgenote—die de kop vasthoudt—een klap geeft. Doordat die klap niet in beeld komt intimieert Bresson hoe de man en vrouw hem *beleven*.

afgedwongen worden door de eis van getrouwheid aan het afgebeelde maar direct voortkomen uit bedoelingen van de kunstenaar die gericht zijn op de activering van de verbeelding van de beschouwer.

Afbeelding is geen substitutie

Volgens Ernst Gombrich is afbeelden niet gebaseerd in een psychologie van anticipatie, maar gaat ze terug op een proces van substitutie dat we ook bij stokpaarden waarnemen.²² De bezem substitueert een echt paard, het kind kan erop rijden en de minste suggestie aan het uiteinde van de stok volstaat om te begrijpen dat zich hier het hoofd van het paard bevindt. Een stokpaard hoeft niet op een echt paard te lijken, zolang het zijn functie maar overneemt. Dat representaties staan voor hun onderwerp lijkt een analyse in termen van gesubstitueerd functioneren te ondersteunen, maar ik zal betogen dat dat schijn is. Frank Ankersmit bespreekt in zijn verdediging van de substitutie-theorie een schilderij van Magritte, “La condition humaine”, waarop een kamer is afgebeeld met een raam dat uitziet op een landschap dat voor een deel verborgen wordt door een schilderij op een ezel dat een landschap afbeeldt—hetzelfde landschap, zo lijkt het, dat het zelf voor onze blik verborgen houdt.²³ Volgens Ankersmit past ‘La condition humaine’ op het eerste gezicht even goed in een gelijkenis- als in de substitutie-theorie. De afbeelding op het afgebeelde schilderij *lijkt* immers volledig op het landschap erachter, is de strekking van het schilderij. Maar ze past volgens Ankersmit beter in de substitutie-theorie, omdat het afgebeelde schilderij atoom voor atoom identiek is aan de afbeelding van het landschap die het overbodig maakt. Het afgebeelde schilderij substitueert ideaal dit ontbrekende deel van ‘La condition humaine’. De gelijkenis-theorie zou hier geen rekenschap van kunnen afleggen, omdat zowel de voorstelling op het afgebeelde schilderij als dat wat ‘La condition humaine’ afbeeldt zo precies lijken op het landschap. Mij duizelt dat, vooral omdat ‘La condition humaine’ niet louter een afbeelding is. Dat het afgebeelde schilderij het verborgen landschap afbeeldt kunnen we niet *zien*. Dat wordt geïntimeerd. Het is een hypothese, die we niet kunnen bevestigen door de afbeelding met het afgebeelde te vergelijken zoals iemand die zich in de afgebeelde kamer bevond zou kunnen door een stap opzij te zetten om het verborgen landschap tevoorschijn te brengen.

‘La condition humaine’ is een van Magritte’s vele varianten op het Droste-effect. Wanneer we ‘La condition humaine’ zozeer verkleinen dat alleen het afgebeelde landschapsschilderij overblijft, blijft er van de substitutie-verklaring niets over. Het schilderij verliest dan zijn huidige betekenis en wordt een normaal landschapsschilderij waarbij kijken naar het

²² Gombrich, E., ‘Meditations on a Hobby Horse; or, the Roots of Artistic Form.’, in Philipson, M. and P. J. Gudel (red.), *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London 1963, Ook Danto begrijpt afbeeldingen als substituten voor hun onderwerp, in *The Transfiguration of the Commonplace, A philosophy of Art.*, Cambridge, Mass. 1981, hoofdstukken 3 en 6.

²³ Ankersmit, Frank, ‘Danto on Representation, Identity and Indiscernibles’, 1998 (onderweg).

schilderij grondig fenomenologisch verschilt van kijken naar een landschap. Wat is die betekenis van ‘La condition humaine’? We zien dat er op ‘La condition humaine’ een schilderij (dat een landschap voorstelt) is afgebeeld door zijn contouren en door de ezel waar het op staat. Magrittes schilderij wordt interessant door de suggestie dat het afgebeelde schilderij afbeeldt wat het verbergt. We kunnen dat echter nooit *zien*, want het is precies de strekking van ‘La condition humaine’ dat het afgebeelde schilderij dat verbergt. Dat we *menen* dat het schilderij zijn eigen achtergrond afbeeldt komt door de suggesties die er in ‘La condition humaine’ daarover gedaan worden. Zowel de bruine weg, als het groene bosje, de horizon en de vormen van de wolken lijken allemaal door te lopen op het afgebeelde doek. Maar Magritte verwacht ons alleen maar. Ook als er iets anders op het afgebeelde schilderij zou hebben gestaan, zouden we *aannemen* dat het landschap erachter een voortzetting zou zijn van wat we er naast het schilderij van zien.²⁴ Daarom heeft Magritte ook een boom centraal in het afgebeelde schilderij geplaatst: had er iets anders op het afgebeelde schilderij gestaan dan zouden we waarschijnlijk niet op het bestaan van die boom gekomen zijn. Mysterieus is dit niet. Een ander schilderij van Magritte, “Le fils de l’homme”, uit 1964, vermag dit te verduidelijken. Op dit schilderij zien we een heerschappij met een zwevende appel voor zijn gezicht. Ook hier is het wat naast de appel te zien is dat suggereert dat de appel een gezicht verbergt—maar niet dat de man een pukkel op zijn neus heeft. Zien we hier een *appel voor een gezicht*? Magritte daagt ons uit. Het gezicht is niet afgebeeld, is niet zichtbaar, maar wordt door onze verbeelding meegeleverd. Het onzichtbare maar verbeelde gezicht is wat we zouden verwachten achter de appel aan te treffen wanneer we ons in de afgebeelde werkelijkheid zouden bevinden en een stap opzij zouden zetten. Inderdaad, (actuele) visuele gelijkenis is onvoldoende om dit schilderij te begrijpen, maar een andere variant van representatie, intimatie, kan dat wel. Dat een substitutie-theorie deze schilderijen beter zou kunnen verklaren dan een bescheiden gelijkenis-theorie zoals ik die hier voorstel, blijkt niet uit de hier geboden analyse. Om de ‘Magrittes’ te duiden behoeven we twee noties van representatie, ongeacht hoe men de naturalistische variant van visuele representatie, ‘afbeelding’, karakteriseert. Het enige moment van triomf lijkt te zijn dat het afgebeelde schilderij iets van de functionaliteit van ‘La condition humaine’ zelf overneemt. De verf doet schijnbaar dubbel werk op het afgebeelde schilderij. Maar de verf is een egocentrisch onderdeel van een schilderij, en kan dus niet op de bedoelde manier dubbel fungeren. Dat is de moraal van de boven beschreven fenomenologische karakteristiek van representatie.

²⁴ Het is een gebrek van Wollheims analyse dat hij dit ‘aannemen dat’ als een vorm van zien-in beschouwt.

Afbeeldingen

TOREN-SYSTEEM: Bij deze plaatjes liggen de betekenissen vast, maar niet volgens een systeem, laat staan een systeem van afbeeldingen. Hoe moet het teken van de Martinitoren eruit zien?



Diego Velázquez: Las Meninas, 1656, Dit schilderij geeft het gezichtsveld van de geportretteerden weer. Doordat wij dat waarnemen worden wij op een of andere manier het onderwerp van het doek dat de afgebeelde Velázquez aan het schilderen is.



René Magritte, 1933, "La condition humaine".